

LIBROS

> Enrique Krauze

• **El poder y el delirio**

> ENRIQUE KRAUZE

• **Memorias de un enfermo de nervios**

> DANIEL PAUL SCHREBER

• **La buena vida según Hemingway**

> A.E. HOTCHNER (RECOPIADOR)

• **La capital**

> EÇA DE QUEIRÓS

• **Pekín en coma**

> MA JIAN

• **Calor**

> MANUEL VILAS

• **Arte de probar.**

Ironía y lógica en India antigua

> JUAN ARNAU

• **Todos los cuentos**

> CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

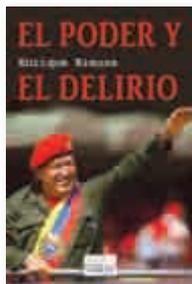
• **El cortador de cañas**

• **La madre del capitán Shigemoto**

> JUNICHIRO TANIZAKI

ENSAYO

Lecciones venezolanas



Enrique Krauze
El poder y el delirio
Barcelona,
Tusquets, 2008,
373 pp.

El pasado viernes 5 de diciembre, en el auditorio del centro cultural de la Alcaldía de Chacao, en Caracas, se presentó el libro *El poder y el delirio*. Después de las intervenciones del líder político Américo Martín y del renombrado historiador Germán Carrera Damas, Enrique Krauze tomó la palabra. Ante un nutrido público comenzó a explicar la génesis de su interés por Hugo Chávez y por el proceso que vive actualmente Venezuela.

La historia siempre está llena de secretas correspondencias. Casi al mismo tiempo, en el Palacio de Miraflores, sede de la Presidencia de la República, el primer mandatario del país se reunía con el Buró Central de su partido para terminar de diseñar una estrategia que le

permita reelegirse en su cargo de manera indefinida. Aunque ya el año pasado la mayoría de los venezolanos rechazamos una propuesta de reforma constitucional que incluía esa posibilidad, Chávez no renuncia a su ambición, cree firmemente que el país necesita que él permanezca en el poder. “Hasta el 2030”, ha dicho. “Hasta que el cuerpo aguante”, también ha dicho. Asegura que está dispuesto a sacrificarse.

Las dos situaciones parecían dialogar de manera soterrada. Mientras Krauze dibujaba una anatomía de la locura y del poder, donde se da “la aparición, una vez más, de la sombra del caudillo que tantas veces se ha presentado, que tanto daño le ha hecho al desarrollo cívico, político y moral de nuestros países”, el presidente Chávez, a través del canal de televisión del Estado, atacaba a quienes cuestionan su nueva propuesta de enmienda, defendiendo que ese cambio constitucional “se puede plantear una vez, dos veces... ¡hasta cien veces!” Tal parece que esta es su verdadera agenda de país, su único plan de futuro. La sombra del caudillo ya ha desaparecido. El caudillo está aquí, queriendo ocupar todo nuestro espacio.

El poder y el delirio, según reconoce su autor, nació justamente en esas fechas, en una visita a Caracas, poco después del histórico 2 de diciembre de 2007, día en que ocurrió lo que Chávez jamás había imaginado: perder unas elecciones. Esta situación disparó la curiosidad del historiador e inauguró lo que sería, a la postre, un profuso trabajo de investigación. Unos meses después Krauze regresó a Caracas con la intención de cotejar y consultar algunos datos, de conversar con un amplio grupo de venezolanos, sobre todo con algunos de los cercanos colaboradores del gobierno, para conocer —como dice él mismo— la “narrativa chavista”.

Este periplo, de investigación y de viajes, está muy bien articulado en el libro: se trata de una escritura en movimiento. Es un recorrido por diferentes géneros, que igual va del reportaje al ensayo, de la interpretación histórica a la entrevista, del análisis ideológico a la crónica cotidiana. Es un texto híbrido, fronterizo, una *historia del presente* que adquiere y se desarrolla, también, en las formas fragmentarias del presente.

El narrador asiste al país que somos, ingresa en nuestra actualidad de la mejor manera: la chica de la aduana que revisa su pasaporte le ofrece cambiar dólares. Con un férreo control de cambio, y una ley que penaliza las operaciones de compra y venta de divisas, el funcionario público se convierte, a la vez, en la primera representación del Estado y la ilegalidad,

del orden y el delito. Una metáfora terrible que recuerda aquello que afirmaba Octavio Paz en *Postdata*: la amenaza de toda revolución es la anarquía.

A partir de este presente, Krauze nos propone un tránsito constante entre el país que él observa, que camina, con el que platica, y su pasado, su historia remota, su tradición, y también su historia más reciente, la que se construyó en la segunda mitad del siglo xx, con la llegada de la democracia, tras casi dos siglos de guerras y de enfrentamientos militares y caudillescos; el relato finalmente aterriza en esta década, en Chávez y su proyecto del socialismo del siglo xxi.

Por supuesto que no se trata de un turismo inocente, de una travesía guiada tan sólo por la perplejidad o por el simple ánimo de dejarse tocar por una realidad extranjera. Krauze es un historiador agudo, perspicaz. No se está estrenando en los territorios del autoritarismo. Desde hace mucho fue seducido intelectualmente por el problema del poder. Ha investigado con pasión y enjundia este tema. Y desde muy temprano, en el libro, deja claro su interés por interpretar a Chávez y su relación con el poder desde las claves del heroísmo, del culto al héroe. “Su hechizo popular —escribe— es tan aterrador como su tendencia a ver el mundo como una prolongación, agrandada o perversa, de su propia persona. Es un venerador de héroes y un venerador de sí mismo.”

Solemos lamentar, algunos venezolanos, la falta de complejidad con que a veces se observa y analiza nuestra realidad. Dentro y fuera del país, la simpleza está de moda. Con demasiada frecuencia, lo que nos ocurre se despacha desde la facilidad de las consignas morales: tanto los que creen que Chávez es un santo resucitado, la reencarnación sagrada de Simón Bolívar, como los que sostienen que Chávez es el demonio, una nueva versión caribeña de los dictadores sudamericanos, se pierden una inmensa historia, llena de matices y contradicciones.

En rigor, no hay una dictadura en Venezuela. Pero, en rigor también, cada vez estamos más lejos de cualquier versión de la democracia. Vivimos en un

raro punto medio. Chávez convirtió su popularidad en una moderna y particular forma de tiranía. En el libro, Krauze reseña bien el fenómeno, acercándolo a los ejemplos de la iglesia electrónica, a la experiencia de un tele-evangelista en una sociedad hipermediatizada. Es cierto: Chávez aprovechó el *rating* y transformó el Estado, secuestró nuestra ciudadanía. Pero eso no es todo. Después de diez años sigue teniendo altos índices de aceptación. Hay una parte del país que todavía no le perdona a las antiguas élites nacionales su desinterés y su falta de solidaridad. Cuando entendieron que la desigualdad también era su problema, ya Chávez había politizado la pobreza.

El presidente venezolano azuzó esa desesperación, esa sed genuina de justicia social, en un país donde el petróleo resulta un poderoso combustible cultural. Nada de lo que sucede en Venezuela puede separarse de una identidad que —viniendo de la tradición militarista— se reinventó como un sueño líquido entre los barriles del siglo xx. Nuestra naturaleza de país petrolero fue el clima perfecto para recibir a ese estridente fantasma que hoy recorre Latinoamérica: la anti-política. Lo que Krauze denomina acertadamente en el libro como “el suicidio de la democracia” terminó encontrando en un teniente coronel, que nunca había trabajado por cuenta propia y siempre había vivido del Estado, la respuesta más peligrosa ante la crisis.

Porque Chávez también encarna esa fantasía nacional; él es, en el fondo, una versión exitosa de la venezolanidad: vivir sin trabajar, con la certeza de que somos ricos gracias a un capricho de la geografía; vivir con la seguridad de que no hay que producir la riqueza, que sólo necesitamos saber distribuirla. Krauze no descuida estas aristas; las relaciona con nuestra historia, las pone a girar en otros contextos. No es un testigo complaciente. Sus creencias no le impiden ser crítico ni lo empujan a escamotear la, a veces difícil, pluralidad de todo este proceso. Por suerte para los venezolanos, *El poder y el delirio* es un libro que no rehuye sino que más bien atiende nuestra complejidad.

En este sentido, uno de los aportes más interesantes del libro probablemente sea el análisis que hace de las lecturas de Chávez. En la búsqueda de la ideología de este líder, Krauze desnuda la hermenéutica chavista. Con ese motivo recorre el pensamiento y las posturas de Marx, de Bolívar, de Plejanov... de quienes el presidente Chávez se ha declarado, públicamente, en alguna ocasión, heredero. Es un ejercicio de doble interpretación, sobre los textos clásicos en sí mismos y sobre la manera en que Chávez los lee, los digiere, los traduce, los reelabora buscando legitimar su propia existencia, buscando darle una nueva épica a su práctica del poder. Todo forma parte, también, de un proceso más amplio en el que se reconstruye el discurso de la historia y se reacomoda la memoria nacional. “En Venezuela —escribe Krauze— los historiadores atraviesan por un periodo de exigencia extrema. Terrible y fascinante a la vez. Chávez busca apoderarse de la verdad histórica, y no sólo reescribirla sino reencarnarla.”

Si algo queda claro después de la lectura, es la palpable invasión de la figura de Chávez en todos los ámbitos, públicos y privados, de la vida venezolana. Nuestra historia, por momentos, parece un *reality show* controlado por un Gran Hermano que va mutándose en presidente, cantante, jefe militar, diplomático, guerrillero, jugador de béisbol, bailarín de *hip hop*... Nada puede ocurrir si no está en relación directa con él. Ha refundado, con petróleo, astucia y telegenia, la imagen del caudillo latinoamericano. Así es el personalismo del siglo xxi. Y Krauze propone observarlo, también, desde una de las premisas centrales sobre la que navega su trabajo: “Chávez quisiera ser —en su fuero más íntimo— el héroe del siglo xxi. Se ha acostumbrado a vivir inyectado de adrenalina histórica, de una heroína que él mismo genera. Esa heroicidad, piensa él, le da derecho a la ubicuidad, la omnipresencia, la omnipotencia y la propiedad privada de los bienes públicos.”

Pero el libro también trae su contraparte. En sus páginas se expresan varias personas muy cercanas a Chávez, funcio-

narios o simples militantes del proceso bolivariano. Uno de ellos es José Roberto Duque, un periodista radical que, a la hora de ponderar la sobreexposición de Chávez en todos los espacios, sentencia lo siguiente: “Admiro a Chávez porque ha quitado majestad a la figura presidencial.” Vivimos de paradojas. Sostiene Krauze que el delirio de poder se reparte y se distribuye, se contagia. Tal vez, incluso, pueda enfermar a toda una sociedad.

Fiel, entonces, a las claves abiertas desde el inicio, *El poder y el delirio* cierra sus páginas con una reflexión crucial: “Hugo Chávez es un venerador de héroes, pero no es un héroe.” Ese es posiblemente el máximo desafío de Chávez. Cuando al ex presidente de Brasil José Sarney le pidieron que comparara al mandatario venezolano con Fidel Castro, contestó con una frase lapidaria: “Le falta biografía y le sobra petróleo.” En esas pocas palabras se cifra la tragedia de un personaje que, como bien señala Krauze, “necesita que los cielos clamen que él es lo que pretende ser”.

Quizá podría decirse que este libro también cierra, de algún modo, con un viaje. Es un epílogo que todavía no se ha escrito, el último viaje que, con motivo de la presentación del libro, realizó Krauze a Venezuela. En algún momento de esos días habló sobre la dinámica adictiva del poder, sobre esa posible imagen de Chávez como un gran ludópata, dispuesto a apostar nuevamente por la reelección indefinida “una vez, dos veces... hasta cien veces”. El poder como un vicio que no se sacia, que no se puede abandonar. No hay demasiado heroísmo en alguien que piensa que la historia es un casino. El poder sólo se calma con más poder. Las palabras de Thomas Hobbes se han convertido, ahora, en profecías cumplidas.

Krauze no pretende dar cuenta puntual de toda la historia venezolana. Ni siquiera desea ofrecer conclusiones definitivas sobre el cambiante proceso que vive ahora el país. Sabe que está de visita en nuestra realidad y, tal vez por eso mismo, su testimonio y su análisis logran un resultado revelador. Suele ser así la condición de la alteridad: la mirada del otro nos enriquece; destaca y resca-

ta elementos, ilumina zonas que quizá nosotros no habíamos observado de esa manera. Eso también forma parte del debate central que mueve a la sociedad venezolana actualmente: entre el mesianismo militar o la sociedad civil, entre el pensamiento único o la diversidad.

Este libro logra proponer también, de forma deliberada, un espejo, una posibilidad de mirar a México desde otra experiencia, quizá no tan lejana ni tan extranjera. Hay en estas páginas el retrato de un futuro posible. Más allá de sus especificidades, Venezuela es un lugar lleno de lecciones para todo el continente. Enrique Krauze lo sabe y lanza una señal de alerta. Las democracias suicidas tienen por delante un poderoso peligro: la seducción de un mesías tropical. Todavía somos un territorio de caudillos. —

- ALBERTO BARRERA TYSZKA

MEMORIAS

Fascinante paranoia



Daniel Paul Schreber
Memorias de un enfermo de nervios
Traducción de Ramón Alcalde,
Sexto Piso, Madrid, 2008
556 pp.

El autor de estas delirantes *Memorias*, el presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde Daniel Paul Schreber, ganó repentina notoriedad tras publicarlas en 1903. En ellas narra, con inusitada coherencia y detalle y desde una imaginación desaforada, los avatares de su psicopatía y las vicisitudes de su internación y tratamiento en un sanatorio psiquiátrico. El caso Schreber, junto con las históricas de Freud, que algún ocurrente ha calificado de “mártires” del psicoanálisis, es uno de los que mayor influencia han tenido en el estudio de las enfermedades mentales y,

sobre todo, en el diagnóstico y etiología de la paranoia. En español, estas asombrosas *Memorias* habían circulado en versiones parciales y no siempre muy rigurosas, así que es de agradecer que ahora dispongamos de una versión completa realizada por un traductor de reconocida eficacia, como es Ramón Alcalde. Algo discutible es que la trasposición literal de “*Nervenkranken*” como “enfermo de nervios” sea correcta. No creo que haya nadie medianamente instruido que use semejante expresión. Si la intención ha sido respetar la coloquialidad del título, quizá la fórmula escogida ha quedado demasiado coloquial; y, en cualquier caso, si hemos de hablar como un ciudadano corriente, lo correcto hubiese sido traducir “*Nervenkranken*” como “enfermo de los nervios”.

Un elemento a destacar en esta edición de las *Memorias* de Schreber es que se publican con varios documentos complementarios; entre ellos, el conocido ensayo de Freud sobre la paranoia. Aunque de nuevo se equivocaron los editores al escoger la traducción de López Ballesteros, que hoy en día es muy cuestionada por los estudiosos de la obra de Freud; y con razón, porque hay en ella inconsistencias teóricas, graves gazapos e incluso lagunas y omisiones del texto original. Mal asunto para el psicoanálisis en español fue que Freud la aprobara en vida ya que, sin querer, contribuyó a bloquear la necesaria revisión crítica de sus propios textos. Por otra parte, no se sabe con qué fundamento la aprobó, porque no sabía una palabra de español. Si se trataba de incluir el análisis freudiano del caso Schreber lo correcto habría sido publicar la versión de la llamada *Standard Edition* de las obras completas de Freud, al cuidado de John Strachey, vertida al español por José Luis Etcheverry e incluida desde hace años en el catálogo de la editorial Amorrortu de Buenos Aires.

En cuanto a los comentarios parafrásticos de las *Memorias* que hace Elías Canetti en *Masa y poder*, también incluidos en este volumen, ha sido un error de calibre utilizar la espeluznante traducción española que hizo hace años Horst

Vogel de ese libro publicado originalmente por Muchnik, sobre todo cuando hay una excelente versión de ese mismo texto, de Juan José del Solar (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002).

Por último, inexplicable es la inclusión de la nota introductoria, cargada con informaciones farragosas y de segunda mano de Roberto Calasso, cuya autoridad en materia de psiquiatría, psicoanálisis o psicopatología es, cuando menos, discutible. Por supuesto que, como editor de Adelphi, la casa editorial que publicó las *Memorias* de Schreber en Italia y la obra de Canetti, Calasso ha sido libre de incorporar sus opiniones de aficionado en la edición italiana, pero no se entiende muy bien qué pintan aquí.

En cualquier caso, el contraste entre el delirio torrencial de Schreber y el “delirio” controlado de sus comentaristas más célebres, Freud y Canetti, es un atractivo especial de este volumen. En primer lugar porque permite comprobar que, a despecho de cualquier pretensión surrealista de homologar lo racional y lo irracional, la lectura de una verdadera construcción paranoica como la de Schreber demuestra que entre ambos registros hay una incompatibilidad irreductible. Y, no obstante, esa misma lectura parece sugerir también lo contrario, esto es, que entre un delirio extravagante y otro razonable, según el criterio con que se lea, quizá no haya una diferencia de fondo. O sea, que dos maneras de pensar que parecen incompatibles por la forma en que funciona en ellas la razón pueden ser al mismo tiempo incomparables e idénticas. Como se puede comprobar aquí, Freud leyó en estas *Memorias* un delirio homosexual mientras que Canetti vio prefigurada la figura del Sobreviviente sobre el fondo del nazismo inminente. ¿En qué se parecen ambas lecturas? En que son ambas delirantes y ambas están inspiradas en el delirio organizado de un loco.

Por supuesto que, descontado el interés que tiene para la psicopatología, el relato de Schreber es una construcción fabulosa que sobrepasa la importancia que estas *Memorias* tienen en la historia del freudismo y en la explicación de

algunos conflictos internos entre diferentes corrientes del psicoanálisis. Que veamos en ella un objeto de admiración se explica porque la locura *siempre* ha ejercido una poderosa fascinación en el espíritu moderno. Desde la “cordura”, es decir, desde una racionalidad convencional y, por añadidura, muy romántica, la locura tiene algo de sublime, sobre todo cuando, como en este caso, adquiere la forma de un delirio consistente que anima a los comentaristas a hacerle eco, a delirar, cada uno en su propio registro teórico. Y, dicho sea de paso: ¿qué sería del pensamiento si no fuese posible delirar *razonablemente*? Leyendo la riquísima cosmogonía paranoica de Schreber en la que la fantasía convierte el ano del Presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde en una especie de *Ortos Uranus* recordé cómo, al comienzo de *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss describe cómo él y sus compañeros de estudio preparaban los ejercicios de la *Agregation* en filosofía desafiándose unos a otros para ver quién conseguía construir un sistema filosófico partiendo de un fundamento escogido al azar: por ejemplo, demostrar la realidad de lo que hay a partir de un tranvía o desarrollar las pruebas de la existencia de Dios poniendo una palmera como Primer Principio... ¿Por qué no pensar que toda construcción teórica, toda *teoría*, tiene, a fin de cuentas, algo de paranoico? Si admitiéramos esta inconfesada analogía quizá reconoceríamos que la voluntad de sistema o de Obra de algunos filosofantes emula, sin confesarlo, el programa del Presidente Schreber.

Pero, sean o no los filosofantes sistemáticos unos paranoicos inconfesados, ¿de dónde surge la moderna fascinación por la locura? Por una parte esta afición es, ella misma, el síntoma de un cambio radical en la sensibilidad moderna, introducido inicialmente por el romanticismo y más tarde remedado, con resultados dispares, por muchos escritores y artistas de la llamada “vanguardia”. Esto es muy evidente en el caso de los surrealistas, que se asomaron a las fantasías de Sade y nos enseñaron a ver en ellas algo más que a un libertino perverso y que reivindicaron

como antecesores a dos rematados delirantes como Lautréamont y Raymond Roussel. Sin embargo, los surrealistas no están solos en el rescate de la locura puesto que la misma fascinación por el loco inspira, pongamos por caso, a quienes tienen devoción por la obra de Nietzsche, los *Cantos* de Ezra Pound o los poemas finales de Hölderlin.

Por lo mismo, la curiosidad del discurso de la razón por las “razones” del loco se muestra en la intención de reducir a principio cualquier forma de delirio —Freud y Canetti, cada uno en su terreno, hacen lo propio con el caso Schreber— organizándolo o “descubriendo” dentro de él una estructura profunda. En suma, que toda elaboración teórica de la paranoia es ella misma sospechosa de incurrir en paranoia aunque se escude en un propósito algo más sutil: descubrir mecanismos y procedimientos del pensamiento ordinario que la racionalización no deja a la vista ni permite dilucidar, como si la locura organizada, en la paranoia, fuera la *verdad* de algo que la razón oculta.

(¿Algo? Pero ¿qué?)

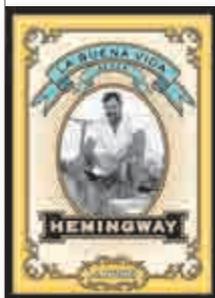
Ya era sugestivo que los griegos antiguos, tan dados a la templanza racional y a ponderar sus decisiones, consultaran el oráculo de Delfos y dieran pábulo al consejo de la Pitia, dictado mientras ésta caía presa del delirio que le insuflaba el soplo de Apolo al penetrarla por la vagina, montada sobre un trípode calentado por el fuego sagrado de Delfos. O sea que desde mucho, muchísimo antes de que los románticos impusieran sus veleidades irracionales ya se pensaba en la locura como revelación de una verdad, como el testimonio de una incomparable lucidez o como la espléndida expresión de algo inefable. Lo que tiene de especial la admiración moderna por la locura es que ahora se la rodea de santidad y se suele omitir su lado oscuro, esa miseria inconsolable que expresa o el terrible dolor del que brota. ¿Cómo es posible que incurramos en semejante omisión? ¿Por qué tendemos a ver no al desdichado que desvaría atormentado por sus propios fantasmas sino al genio que, de acuerdo con nuestra sensibilidad infectada de romanticismo, está movido por

manía, como el Ión de Platón, pero sin la característica estupidez de los rapsodas que Sócrates pone al descubierto en el diálogo? Probablemente porque miramos la locura con la imaginación y de espaldas a su dolorosa experiencia, y ante la insoportable idiotez de lo real (Rosset) la confundimos con una sublime embriaguez que nos sustrae del horror de la nada. —

— ENRIQUE LYNCH

MISCELÁNEA

Cómo ser Ernest Hemingway



A.E. Hotchner (recopilador)
La buena vida según Hemingway
Traducción de Juan Gabriel Vásquez,
Belacqua, Barcelona, 2008
147 pp.

Las fotos de Ernest Hemingway —las fotos que le tomaron o le sacaron a Ernest Hemingway, las fotos a las que Ernest Hemingway se expuso de buena gana para que, sí, lo revelaran al mundo— son hoy parte inseparable de su obra. Ningún escritor posó tanto, con tanta dedicación, entusiasmo y gozo para las cámaras y, probablemente, la prosa tan visual de Hemingway haya requerido de semejante apoyatura en ocasiones positiva, muchas veces negativa.

Así, puede afirmarse que Hemingway fue un consciente y astuto enfocador de sí mismo casi desde el principio de la leyenda. Alcanza con comparar las fotos de Hemingway con las de los otros dos ángulos de la Santísima Trinidad de la Literatura Made in USA: Francis Scott Fitzgerald y William Faulkner. Puestas junto a las fotos siempre movidas y en movimiento de Hemingway, las de Fitzgerald son siempre estáticas, correctos retratos que desbarrancan hacia lo patético (aquella postal navideña de Scott junto a Zelda y

a Scottie, los tres levantando sus piernas en un canchán doméstico con arbolito al fondo; o aquella otra con sombrero charro en la frontera mexicana) o proféticamente peligrosas (Faulkner vestido como *gentleman* caza-zorros montando el caballo que lo arrojaría hacia la muerte). Pero uno y otro, por lo general, sonríen y miran fijo desde escritorios. Un poco incómodos, acaso sabiendo que no hay cosa menos interesante que contemplar a un buen escritor haciendo lo que mejor hace.

Pero, claro, la diferencia entre Fitzgerald & Faulkner y Hemingway—quien habló mal y escribió peor sobre sus dos “rivales” de safari en numerosas oportunidades— radica en que los dos primeros soñaban con escribir la Gran Novela Americana mientras que Hemingway decidió que primero había que convertirse en el Gran Escritor Americano y, una vez logrado ese objetivo, lo de la Gran Novela Americana caería por sí solo. Lo que obtuvo Hemingway se llamó *Por quién doblas las campanas* y no es lo mismo una Gran Novela Americana que una Novela CinemaScope.

Hemingway supo o decidió que las fotos de un escritor tenían que ser fotos que contaran, que pudieran verse como si se las leyera, como si se trataran de cuentos instantáneos.

Así, en sus fotos, Hemingway aparece cazando, pescando, boxeando, toreado, abrazando, bebiendo, combatiendo, sonriendo siempre, con todos y cada uno de sus dientes, esa sonrisa todavía más automática y desesperada que la de Tom Cruise. La sonrisa, sí, de alguien consciente de que, en alguna parte, cerca, alguien dispara una cámara para volver a robarle un poco de su alma.

El libro *La buena vida según Hemingway* —manual de autoayuda para machos, álbum de recuerdos y recopilación de, en su mayoría, mandamientos incuestionables que apenas alcanzan a disimular a *slogans* de un hombre patológicamente inseguro o tan seguro de sí mismo como para bordear la alucinación del demencia— desborda de fotos hemingwayanas. No está mi favorita (aquella que, creo, le sacaron para *Life* y donde se lo ve en el para él inesperado invierno de su

descontento, pateando una lata por un camino de montaña) pero hay muchas otras que vale la pena contemplar con ternura y piedad.

Lo que Hemingway dice y afirma es otra cosa y, por lo general, produce irritación y pena. Ya me había ocurrido con aquel *Hemingway On Writing* (recopilación de sentencias justicieras hecha por Larry W. Philips en 1985) y vuelve a ocurrirme ahora. Está claro que cuando Hemingway abría la boca la abría como quien patea una puerta y buscando —y encontrando enseguida— la atención de la concurrencia. Hemingway como el sueño húmedo de un periodista en busca de titulares o de un publicista de Madison Avenue. Y no es que Hemingway no haya dicho cosas inteligentes —uno de sus consejos más admirados por mí es aquel proverbio por una vez casi zen de “Nunca te creas una buena crítica porque entonces estás obligado a creerle las malas”— pero no era algo común o habitual. La mayoría de las veces —escojo al azar dichos rescatados por su compadre Hotchner, autor del bestseller-memoir *Papa Hemingway*, de la muy buena novela *King of the Hill* y socio de Paul Newman en el negocio de las ensaladas benéficas— dan ganas de mirar para otro lado, de bajar la vista y, finalmente, de seguir leyendo.

Aquí van algunas de ellas que el célebre “detector de mierda” de Hemingway evidentemente no pudo detectar: “Sólo conozco dos reglas absolutas acerca de la escritura: una es que si haces el amor mientras estás atascado en una novela, corres el peligro de que las mejores partes se queden en la cama; la otra es que la integridad de un autor es como la virginidad de una mujer: cuando se ha perdido, no se recupera nunca”, “La prueba definitiva de un libro es cuánto material bueno le puedes quitar”, “Para escribir sobre la vida, ¡primero hay que vivirla!”, “Escribir y viajar, además de ensancharte las miras, te ensanchan el culo, así que prefiero escribir de pie”, “El impulso de las carreras es el verdadero arte de la ficción”, “Nunca confundas acción con movimiento”, “¿Por qué a los buenos

toreros les tocan siempre los buenos toros?”, “Me podrás enseñar cómo se escribe, cómo se dispara o se hace el amor, pero nunca me podrías enseñar cómo se entra en una bahía”, “Para ser un buen padre hay una regla: cuando tengas un hijo, nunca lo mires durante los dos primeros años”, y mejor me detengo aquí porque la prueba definitiva de un buen artículo de revista es cuánto material bueno le puedes quitar o algo así. Y Hemingway es tan bueno disparando comillas...

Las fotos, en cambio, producen la sensación casi pornográfica de contemplar a alguien *tan* preocupado por actuar de Hemingway. El que ese alguien sea Hemingway no es otra cosa que la exhibición más terminal y grave de ese mal que de tanto en tanto ataca a los escritores. La necesidad de parecerse lo más posible a sus personajes hasta confundir los límites entre *fiction* o *non-fiction*.

Hemingway, cuando intuyó que la inspiración no era para siempre, prefirió escribirse a sí mismo exhibiéndose como trofeo de caza. Muchos de sus relatos, está claro, lo han sobrevivido con ese coraje al que —acertadamente o no, aunque suena bien— definió como “gracia bajo presión”. Y, para mí, su inacabada y cortada y editada póstumamente novela *El jardín del Edén* (1986) seguirá siendo su mejor libro por más que los adoradores del tótem me acusen de idiota o de snob. Una Pequeña Gran Novela Americana. Diré en mi descargo que Philip Roth y John Banville piensan igual: hay en *El jardín del Edén* una fragilidad, un miedo, un misterio, una preocupación por lo que se siente en lugar de por lo que se dice, que no se detecta en ningún otro Hemingway. Y, en *El jardín del Edén*, hay también un elefante funcionando —en un relato paralelo, sucesivos *inserts* que va recordando y escribiendo el personaje escritor— como una de sus mejores y más sutiles metáforas. Algo mucho más elegante y revelador y sincero que, pienso, el un tanto artificial y artificioso pez espada de *El viejo y el mar*. Hemingway, por supuesto, no se privó de afirmar en su momento que *El jardín del Edén*

sería “mi novela proustiana pero mejor que Proust, porque estará escrita como por un Proust que estuvo en la guerra y le gusta follar y se ha enamorado”. Sí, ajá, claro. Pero Hemingway no llegó a terminar el libro, lo abandonó cuando se sintió “confundido” por la ambigüedad sexual del protagonista, aunque no se quedó con las ganas de matar al elefante. Pero en *El jardín del Edén*, por una vez, el joven aprendiz de cazador es un delator y no un héroe y traiciona con su pequeñez la grandeza del animal.

En *La buena vida según Hemingway* hay, por supuesto, una foto de Hemingway con elefante. Se la tomaron en Cuba. En ella, Hemingway asume la estampa de dueño de circo y el elefante, obediente, se para sobre sus patas traseras. Tal vez —seguro— sea idea mía; pero el elefante tiene cara de estar pensando algo así como “Nunca le apuestes a un animal que habla, excepto si eres tú mismo” y que a toda buena vida le puede llegar su mala muerte.

Mientras tanto y hasta entonces —la distancia que hay entre el *click* del disparador y el *bang* de un disparo— mantener este libro lejos del alcance de los niños, no intentar hacer en casa lo que hizo su autor, y una vuelta de mojitos para todos. —

— RODRIGO FRESÁN

NOVELA

Errores de poeta



Eça de Queirós
La capital
Traducción de Javier Coca y Rael R. Aguilera,
El Acentillado,
Barcelona,
2008,
426 pp.

¿Puede, a estas alturas, seguir interesando la novela del provinciano que llega a la ciudad en busca de fortuna y gloria, y nada menos que en teatro, en poesía y en periodismo,

como el (más vivo que nunca) Lucien de Rubempré de las *Ilusiones perdidas*, de Balzac?

Pues sí, sí puede.

Averiguar por qué es lo que va revelando lo extraordinario de esa proeza. Bien es verdad que es de Eça de Queiroz, que consiguió otras semejantes en obras igualmente arquetípicas como *El primo Basilio* o *Los Maias*.

La capital es una novela de casi un género que podríamos llamar “del desencanto urbano”, en la tradición generalizada de la novela clásica—Dickens, Dumas y entre otros Balzac, que esta novela cita con regularidad en lo que no puede ser sino un guiño—en la que un provinciano llega a la metrópoli, “la capital”, para dejarse ahí con rapidez y entusiasmo la inocencia, el talento, si alguna vez lo tuvo, la virginidad, si la traía, y por supuesto y ante todo su dinero. El cine es también deudor de esa tradición.

Y respetando escrupulosamente los pasos y los personajes casi arquetípicos: las inocentes y piadosas tías y la buena chica de la provincia de origen, los cagatintas y poetastros que en la capital le hacen la pelota al incauto para sablearlo, el colega periodista que sólo por existir ya quita cualquier gana de volver a leer un periódico, y la vicietiple de oscura belleza, astuta y sin escrúpulos, aquí una fulana española a quien no remuerde exprimir al héroe con unas “malas artes de mujer” de los tiempos en que no existía aún lo políticamente incorrecto: seguro que a Eça lo tienen marginado en alguna cátedra de literatura de la costa Este. Es divertido ver que en Eça de Queirós lo español, siempre potente y prestigioso, cumple con la imagen de alto riesgo que desempeña *lo parisino* en las novelas de Pérez Galdós, como *Fortunata y Jacinta*, y otras de la época.

¿Entonces? ¿Por qué seguimos leyendo si, como espectadores de opereta, o de películas de óscar, sabemos qué va a ocurrir? Pues por lo de siempre, que es tan raro de encontrar: por la bondad de la orquesta, el solista y el director. Como siempre con Eça de

Queirós —y con todos los buenos escritores—, lo que sin pausa llama la atención es la calidad, que no desfallece nunca, en ritmo, prosa, personajes y hasta trama, aunque la podamos prever porque casi cumple el guión del arquetipo. Quizá lo único que chirría —sólo un instante— es la ingenuidad del héroe, Artur Corvelo, que parece preso del encantamiento de su propia ingenuidad —porque tonto no es— y tampoco desfallece nunca.

¿No recuerda mucho al *Quijote* y a *Madame Bovary*, presos ambos de su idealismo...? Es en cierto modo el de cualquier literatura digna de ese nombre, esto es, cualquiera que no pretenda ofrecer como arte la simple fotocopia de la realidad para que el lector se sienta héroe de Homero. U Homero mismo, puesto que a su alcance siempre estará decir: “¡Eso también lo hago yo!”, como el hombrecito que así criticaba en el circo el número de los leones. Y cuando al fin, harto ya, el Tarzán que se jugaba la vida metiendo la cabeza entre las fauces de los animales le grita “¡Pues baje y hágalo!”, el hombrecito baja a la arena y se pone a rugir.

Es decir que la ingenuidad, la inocencia de Artur Corvelo, empeñado en ver una metrópoli en la casposa Lisboa de los libreros mezquinos y la reventa de entradas (aunque recuerde a París); un Parnaso en las pleonásticas reuniones de los poetrastros; el ideal alcanzable de una Beatrice en las tretas y coqueterías de su vicetiple; conspiraciones revolucionarias en los tediosos mítines de los políticos de partido; y poco menos que los bailes de Ana Karenina en las aburridas reuniones de los burgueses tacaños y olorosos a puro. Sin duda esa persistencia en el error, o en el ideal, si se prefiere, es una demostración, casi un alarde. Si alguna vez un chico preguntara: “¿Qué es la literatura?”, podríamos contestarle: eso. Pero no *La capital*, siéndolo. Sino la poesía en los ojos de Artur Corvelo, que le hace ver el mundo ya transformándolo. Una mirada de poeta. —

— PEDRO SORELA

NOVELA

Para llegar al alma



Ma Jian
Pekín en coma
Traducción
de Jordi Fíbla
Mondadori,
Barcelona,
2008
657 pp.

Se ha comparado *Pekín en coma* con *Archipiélago Gulag*, el “ensayo de investigación literaria” en el que Alexandr Solzhenitsyn hizo un recuento testimonial de su experiencia en los campos de concentración en la Siberia soviética, sin personajes ficticios ni sucesos imaginarios. Pero el último texto de Ma Jian (*Qingdao*, 1953) no es un testimonio, por más que ambos autores coincidan en la actitud y la necesidad ética de denunciar una situación de opresión, sino una novela, la primera gran obra de ficción sobre la masacre de Tiananmen. Para empezar, el día de la masacre en que acabó la protesta, el 4 de junio de 1989, Ma Jian no se hallaba en la plaza de Tiananmen, sino a miles de kilómetros de allí, en su ciudad natal, pues había tenido que abandonar la capital para atender a su hermano, que había caído en coma como consecuencia de un accidente de tráfico. Y, por otra parte, los personajes son ficticios, aunque tengan visos de realidad, pues el novelista se había inspirado en las entrevistas que hizo a los protagonistas de la protesta durante el mes que había permanecido en Pekín para crearlos.

Ma Jian escribe *Pekín en coma* para recordar, porque “aunque te hayas convertido en un vegetal si posees memoria puedes seguir viviendo”. Piensa que es responsabilidad de los escritores rebelarse contra el blanqueo de la historia que han llevado a cabo los gobernantes chinos y contra la represión de la libertad de pensamiento y, dado que es alguien

fuera de la sociedad —se exilió en Hong Kong en 1986 y ahora vive en Londres con su esposa y traductora Flora Drew—, tiene la obligación de expresar su punto de vista sobre los acontecimientos que convulsionaron la sociedad China en el último tercio del siglo XX. Es la constante de su literatura, tal como se constata en sus obras anteriores: *Red Dust*, relato de su viaje por China, *The Noodle Maker*, recopilación de relatos sobre gente de distinto tipo o *Stick Out Your Tongue*,

El argumento de *Pekín en coma* es aparentemente simple. Dai Wei, un estudiante de doctorado en biología molecular que está en coma tras haber recibido un disparo en la cabeza en la plaza de Tiananmen, da cuenta de la situación vivida en aquellos días de junio de 1989, pero también del amor y la esperanza, de la necesidad de libertad y de la búsqueda de lo sublime. La narración, entre épica e intimista, se estructura en tres tipos de discurso.

En el primero, el más intimista y escrito en segunda persona, Dai Wei entabla un diálogo con su propio cuerpo (“Si tu cerebro produce un poco más de proteína, el fluido que se ha atascado fluirá de nuevo y podrás regresar al mundo”), salpicado aquí y allá por citas de *El libro de las montañas y los mares*, un texto clásico sobre la antigua China. El libro se convertirá en materia corporal y literaria de la novela e, indirectamente, en homenaje a *La montaña del alma*, de Gao Xingjian: “¿He explorado ya las 5.370 montañas de *El libro de las montañas y los mares*? En mis viajes a través de mi cuerpo durante estos últimos años, he descubierto que todas las maravillas descritas en los libros existen en mi interior: los ríos y los arroyos, los minerales enterrados, los árboles que crecen en las nubes y las aves de nueve cabezas. Ahora sé que para llegar al alma tienes que viajar hacia atrás”.

El segundo tipo constituye una crónica de la gesta de Tiananmen, de la protesta estudiantil que se inicia con la muerte de Hu Yao Bang (1915-1989) —el dirigente que había sido expulsado del Politburó por haber defendido a los estudiantes en las protestas de 1986—, adquiere una fuerza inesperada, recibe

el apoyo de la población y acaba el 4 de junio con un nada despreciable balance de muertos. “Todos los periódicos del mundo iban llenos de fotografías de las masas que marchaban por las polvorientas calles de la capital”, dirá Ma Jian para justificar su decisión de viajar a Pekín para formar parte de este movimiento y convertirlo en literatura. En *Pekín en coma* se reconstruyen también los distintos hitos de la protesta: la petición de la presencia de Li Peng; la reacción del gobierno y la publicación de un editorial en el Diario del Pueblo que habla de las protestas como una insurrección planificada e influenciada por los Estados Unidos que justificará la intervención militar posterior; la huelga de hambre y la acampada en la plaza; la visita de Gorbachov; las ofrendas a la Diosa de la Libertad. Interesante documentalmente, se trata del registro narrativo menos interesante literariamente.

Entre uno y otro, la narración del día a día de los diez años que Dai Wei permanece en coma. Ese presente narrativo le permite remontarse a la Revolución Cultural, que aborda a través de la biografía de los padres. El padre, un violinista acusado de derechista y enviado a campos de trabajo donde se vio obligado a practicar el canibalismo (“Fue en 1968, uno de los años más violentos de la Revolución Cultural. En Guanxi, no era suficiente con matar a los enemigos de clase, sino que también los comités revolucionarios obligaban a la gente a comérselos”); la madre, cantante de ópera, una convencida maoísta que, para demostrar la lealtad al Partido había abandonado a su madre y hermanos y que, al final del libro, acabará perseguida y encarcelada por pertenecer a la organización tradicionalista Fulan Gong, mezcla de qigong con elementos filosóficos budistas y taoístas. También para evocar sus relaciones amorosas, con A-Mei, una muchacha de Hong Kong colega de universidad, y con Tian Yi, activista de la protesta y finalmente emigrada a Estados Unidos. E intercalar, aquí y allá, aspectos sociales que caen como losas sobre la sociedad china contem-

poránea: la política del hijo único, la persecución religiosa, la sustracción de órganos de personas enfermas, la pérdida de valores en aras del dinero, temas muy dramáticos que convierten en impagable contrapunto cómico las páginas sobre la utilización medicinal de la orina de Dai Wei.

Se ha presentado *Pekín en coma* como una denuncia de la China contemporánea. Lo es, en efecto, pero Ma Jian también tiene la intención de permanecer fiel (a pesar de que lleva diez años viviendo en Londres, no ha aprendido inglés) al esquema mental de los ideogramas que ha ido formando desde la infancia y de inscribir el texto en la tradición literaria china manifestada por la utilización de *El libro de las montañas y los mares* como hilo conductor de la novela. Aunque no sólo eso. El gorrión, que aparece a punto de finalizar el estado de coma de Dai Wei (“La llegada del gorrión me ha hecho tener una idea más precisa de dónde me encuentro. Tal vez el pájaro sea el alma de A-Mei que viene a visitarme”), remite a un poema lírico (“Mi amada no conoce jaulas;/ va y vuelve cuando se le ocurre./ No te cantaré cuando te hayas ido,/ pequeño gorrión salvaje./ Te canto ahora que me amas”) de Shen Chin, de la Dinastía Wei, pero también se configura como “símbolo de la búsqueda de la libertad” con efectos retroactivos, en contra de aquellas campañas en que Mao animaba a la gente a eliminar a los gorriones. La rana, mencionada al inicio (“los ojos de una rana aparecen ante mí”) y al final (“veo la rana que enterré en un tarro de vidrio. Su blanco y delicado esqueleto ha alcanzado la sublimidad y transmite mucho más de lo que su piel y su carne jamás pudieron”) remite al relato clásico “La rana en el pozo” en el que una tortuga que vive en el Mar del Este (¿todo lo que no es China?) rechaza las proposiciones que le hace una rana para vivir en el pozo (¿China?). Y su propia obra perseguida: “El Departamento Central de Propaganda la denunció [*Stick Out Your Tongue*] como nihilista y decadente, ordenó que se destruyeran todos los ejemplares y luego lanzó una campaña nacional contra el liberalismo burgués”.

Mezcla de épica y lirismo, de contemporaneidad y tradición, en *Pekín en coma* Ma Jian consigue transformar en materia literaria “la gran masa de carne en que se ha convertido la sociedad china”. En un camino coincidente con el del clásico ruso que logró “exhumar algunos de aquellos huesos y de aquella carne” de su experiencia en los campos de concentración. —

— LEAH BONNÍN

POESÍA

La poesía vive con la basura



Manuel Vilas
Calor
Madrid, Visor,
2008, 61 pp.

Calor, de Manuel Vilas (Barbastro, 1962), último premio de poesía “Fray Luis de León”, puede ser leído como un ejemplo contemporáneo de poesía social, exenta del bullicio proletario de su predecesora antifranquista y atenta a las humillaciones del mercado y las errabundas—o espectrales—ideologías del fin de siglo. Los poemas se disponen, en la mayoría de los casos, como relatos que abrazan lo más cotidiano, lo más actual: el acto de homenaje a las víctimas del II-M celebrado en Madrid el 22 de mayo de 2004, un control de alcoholemia, la guerra de Iraq. El yo poético habla y actúa como un creíble ciudadano de su tiempo, devorado por la soledad, el desconcierto y la hipoteca. Se preocupa por el coche —“HU-409I-L” es el elogio fúnebre de un automóvil llevado al desguace; el poemario abunda en epifanías de este icono de la modernidad: Mazdas, Peugeot, Fiats, Renaults, Seats—, recuerda experiencias vividas durante su servicio militar o tararea clásicos del pop como “The Kids Are Alright” o “Walk On The Wild Side”. Vilas sitúa sus poemas en

momentos y lugares concretos: Madrid, Zaragoza, Monzón, Barcelona: España. Sospecho que, tanto en *Calor* como en la novela epónima, *España*, recientemente publicada, al escritor aragonés no sólo le mueve el deseo de ser específico y de fortalecer la verosimilitud de sus composiciones, para propiciar una lectura que se entremezcle con la vida —que sea vida—, sino también un cierto espíritu de contradicción, en virtud del cual afirma algo que muchos niegan o deploran, pero que determina nuestras circunstancias y ciñe nuestros conflictos individuales, y, al mismo tiempo, una intención irónica: la apelación a España no es nunca reverencial, sino despegada y burlona: “Y Juan Carlos I cargando con España,/ porque quién si no cargaría con España,/ con la historia de España, el sello papel en el dedo meñique”, leemos en el poema inaugural, “La lluvia”. El prosaísmo con el que están urdidos los poemas acentúa su carácter narrativo, y los giros orales y los vulgarismos que los salpican los resisten de coloquialidad y urgencia. El realismo sucio colorea toda la obra de Manuel Vilas y *Calor* no es ajeno a esa influencia. Los ecos bukowskianos reverberan en los puñetazos satíricos y en el retrato alucinado del mundo: en sus instituciones incomprensibles, en sus esplendores huecos, en sus contradicciones e injusticias, en la cocaína y el sida, y, sobre todo, en el estricto desasimiento del ser: en su desesperanza radical, sólo paliada por una sonrisa que es más bien mueca. El poeta impregna sus textos de aromas autobiográficos: a algunos asoma un yo imperioso, aunque anónimo, envuelto en datos constatables, en informaciones objetivas; en otros, Vilas protagoniza con su propio nombre el poema, como lo hace también en *España*, donde sustituye, en calidad de víctima de ETA, a Miguel Ángel Blanco: “Manuel Vilas salió una mañana de su casa./ Le esperaban en un instituto de la ciudad de Zaragoza. Iba a una charla/ con alumnos, que habían leído sus poemas...”, reza el inicio de “Mazda 6”. Una violencia latente, enraizada en el odio, y un erotismo acre, que oscila entre la lujuria y la indiferencia, recorren el poemario, tangibles gracias a un

ritmo entrecortado y áspero, que arruga la dicción y, simultáneamente, la tensa. A veces ambos, ira y sexo, confluyen, y los versos resultantes son sincopados y hoscos, pero de gran impacto emocional: “Cuando tenga setenta años,/ ábreme en canal/ y tira mi corazón a los perros./ Y tú come con ellos,/ pelea con ellos para que te dejen morder,/ muérdelo como tú sabes,/ perra,/ mi corazón.// Te quiero...” El calor que da título al libro es, por otra parte, metáfora de la destrucción, como revela “Aire nuestro”, inspirado en los tórridos veranos peninsulares.

Sin embargo, lo más interesante de *Calor* no es su competente adscripción a una de las principales corrientes del figurativismo finisecular, sino el combate que sostiene por la definición de lo lírico. En *Calor* advertimos una superficie en prosa, plagada de erizamientos y anticlímax, que desmiente lo que tradicionalmente se ha tenido por poético, pero en la que se incrustan —o reformulan— prístinas pulseras líricas, ancladas en lo primigenio del canto y en la necesidad ontológica de conciliar los diversos planos de la realidad, las múltiples fracturas que desgarran al ser humano. Sus poemas presentan una textura —más aún: una sustancia— narrativa, feísta, conversacional, y lo hacen con plena convicción, incluso con ferocidad, pero nunca renuncian a su condición de poemas: acogen emparejamientos y anáforas, imágenes y enumeraciones, elipsis y visiones, y, sobre todo, un timbre plural y una sustancia estremecida. La disposición tipográfica salta del verso a la prosa con naturalidad. Los guiños literarios, esparcidos aquí y allá —Baroja, Quevedo, Baudelaire, Manrique, Jorge Guillén—, nos recuerdan que, bajo el discurso aparentemente informal, y entrelazado con él, late una amplia cultura poética. Los ritmos varían de lo discursivo a lo fragmentado, de lo reflexivo a lo dialogado, de lo iracundo a lo melancólico, de lo político a lo existencial. La muerte proyecta su sombra omnívota en muchos poemas, y justifica uno de ellos, “El crematorio”, que relata la incineración del padre. A veces Vilas confía el calambre lírico a la estricta consignación de los hechos; otras, a la sacudida lingüística,

como en “Sida”, en cuya segunda parte encontramos “seres que nacieron llenos de agujeros de bala” o “incandescentes en todo mal”, “huesudas velas”, “pasiones/ carnales en que la carne dejó de ser carne” y “perros envejecidos en mitad de la juventud”. En *Calor*, lo lírico pugna consigo mismo: la poesía y la antipoesía —de una especie distinta de la de Nicanor Parra, menos payasesca, más abrasiva— se abrazan para refutarse o para convivir. Y el poeta documenta mediante oposiciones este abrazo antitético: en “El árbol de la vida”, alguien que lleva ganados treinta millones de euros goza pensando en las viudas españoles que tienen pagas de 400 euros mensuales; en “El crematorio”, a las doloridas cogitaciones de un hijo que acaba de perder a su padre (“Qué solo me he quedado, papá”), siguen estos versos heladores: “No me hagas reír, imbécil.// Oh, hijodeputa, has estado conmigo allí/ donde yo estuve, sin moverte de las llamas...” Los planos se superponen e interpenetran: la realidad, desnuda, resbala hacia lo alucinado; el coito y la putrefacción son lo mismo; la poesía vive con la basura. Ésa es la clave de este libro rugoso y atirantado: su maridaje de discordias, del que emerge una concordia eléctrica, una voz fluvial, sobrecogida por la aridez del mundo. —

— EDUARDO MOGA

ENSAYO

Pensamiento indio y pensamiento moderno



Juan Arnau
Arte de probar.
Ironía y lógica
en India antigua
Madrid,
Fondo de Cultura
Económica,
2008,
151 pp.

Juan Arnau es autor de una importante traducción del sánscrito de *Fundamentos de la vía media* (Siruela,

2004), la obra que, de manera indudable, se atribuye a Nagarjuna, además de los ensayos *La palabra frente al vacío* (FCE, 2005), *Rendir el sentido* (Pre-textos, 2008) y otros. *Arte de probar* señala desde su título los límites del análisis: mostrar, en ciertos filósofos de la India, los vitandines fundamentalmente, el proceso de meditación, de diálogo competitivo (en sentido de poner a prueba la competencia de un método) llevado a cabo desde un escepticismo o ironía radicales. La lógica parte de la noción de identidad y es una disciplina formal que se ocupa de la coherencia de sus razonamientos. Como tal, carece de contenidos. Centro de sus investigaciones, Nagarjuna es también aquí el eje de su reflexión, pero Juan Arnau realiza unas claras e instructivas distinciones entre las distintas escuelas del pensamiento indio vinculadas con el pensamiento lógico que se inicia con lo aforismos de los Nyaya-sutra (comienzos de nuestra era). Además, estas búsquedas estaban regidas por verdaderos debates que enfrentaban a grupos y a individuos que debían *ganar* gracias a la destreza personal, expositiva y lógica.

Lo que parece interesarle a Arnau es lo que en el siglo XX se ha llamado el giro lingüístico (Rorty), que en los vitandines tendría estas características: son filósofos que desconfían del lenguaje, pero saben que tienen que utilizarlo y observan constantemente su fragilidad y sus límites. Pero el lenguaje no es para ellos algo exterior sino que es inalienable de la propia naturaleza humana. La tarea del vitandín es mostrar la inconsistencia lógica del discurso del contrincante, pero no propone nada: se apropia de los presupuestos, del juego, por decirlo así, pero sólo para suspenderlo en el vacío. Para ellos –según la interpretación de Arnau– toda lógica (todo lenguaje) está condicionado por las convenciones sociales, por los acuerdos, y por lo tanto no tiene un acceso privilegiado y universal a la realidad. El pensamiento madhyamaka budista y el vedanta advaita hinduista comparten esta conciencia de la imposibilidad de decir lo real. El mundo, la realidad, es

inefable, por lo tanto también la afirmación de que el mundo es inefable está vacía. Si las palabras se deshacen, al menos –sigo glosando a Arnau– nos muestran una imagen. Esta actitud –utilizar el lenguaje para mostrar su imposibilidad de acceso a lo real– es lo que nuestro autor denomina ironía: “La ironía ha sido y es la economía, miserable o generosa, del entusiasmo, pero también ha funcionado como condición de la producción textual”. Los pensadores con contenido, por decirlo así, infieren o deducen de la lógica, pero eso supone que participan del error fundamental del lenguaje, empeñado en decir algo que se les escapa. El artista (el poeta, por ejemplo) usa el lenguaje no tanto para decir como para sugerir, mostrar. De ahí, como sabemos, la agarrada que tuvo Platón con los poetas, alejándolos del discurso y de la ciudad. Los vitandines, de alguna manera, se inclinarían por las ilusiones metafóricas, por las imágenes, contra la falsabilidad de la lógica y la inconsistencia de las abstracciones. Arnau se separa un poco, por un momento, de esas discusiones y dice algo muy certero: “Quizá el escéptico espera demasiado de las palabras, mientras que el realista espera demasiado poco”.

Si el lenguaje es indisociable de nosotros mismos, es decir, es mundo, entonces el lenguaje quizás no sea metáfora del mundo, por lo tanto de otro mundo, sino de sí mismo (según los vitandines). Un mundo que podría verse a sí mismo –a través de nosotros– siempre que nuestra mirada fuera la adecuada: ¿vacía de sí misma? Más acá de este aspecto metafísico nos hallamos siempre ante una negatividad del lenguaje que Arnau identifica con cierto pensamiento moderno: Saussure, Derrida, Adorno, Agamben... una identificación, creo, no exenta de peligros. Por lo demás, no es nuevo. Ya a mediados del siglo pasado Lévi-Strauss sintió la afinidad del estructuralismo (siempre peleado con el significado del significado) con el budismo, como muy bien explicó Paz (que también escribió sobre Nagarjuna) en su libro sobre el etnólogo francés.

El arte de probar supone medios adecuados de razonamiento, algo que probar, alguien que prueba, pero la tradición de los nyaya niega todos esos supuestos. En cambio, la tradición que encarna Nagarjuna acepta el juego: debatir sobre los fundamentos del debate: una crítica de los métodos aceptando la posibilidad de las metodologías, como he mencionado al comienzo. Esta historicidad de la verdad, que la hace siempre provisional, defendida por Sriharsa, halla otro eco en la modernidad que sin duda debe atraer a Arnau, Foucault y su historia de las ideas. Arnau está cerca de Derrida, en quien ve –muy lejos de como lo ha visto, por ejemplo, George Steiner– un defensor de los filósofos artistas, o del pensamiento del arte. Sin entrar en un tema tan arduo, lo que Arnau quiere destacar en este valioso librito es que “la línea de pensamiento propuesta por la filosofía irónica ha socavado el estereotipo según el cual el poeta es un ser dominado por las palabras, arrebatado por ellas, mientras que el filósofo es un domador de palabras. La filosofía de nuestros días no es indiferente a la querrela que hemos descrito entre la lógica ortodoxa de la India antigua y la lógica descreída de los filósofos irónicos”. –

– JUAN MALPARTIDA

CUENTOS

Todas las historias del mundo



Cristina Fernández Cubas
Todos los cuentos
Prólogo de Fernando Valls Tusquets,
Barcelona, 2008,
507 pp.

A Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, Barcelona, 1945) se la ha reivindicado desde la literatura fantástica o de terror, desde el feminis-

mo más ávido de militantes ilustres e, incluso, como miembro representativo de la *gauche divine*. Sin embargo, el codiciado objeto de deseo —una de las firmas más originales y sólidas de la literatura española de las últimas décadas— se distancia de todas las etiquetas. De igual forma que en sus cuentos el lenguaje hace que todo sea posible, en la realidad que se vive las habilidades y manipulaciones del lenguaje obligan a desconfiar de cuanto muestran.

El principal de los muchos aciertos de *Todos los cuentos*, la recopilación de los cinco libros de narrativa breve publicados hasta ahora por Fernández Cubas que se acompaña de un orientador prólogo firmado por uno de los especialistas en el género, el profesor y crítico Fernando Valls, es la posibilidad que ofrece a los lectores de adentrarse en el universo que Fernández Cubas ha ido creando relato a relato durante más de treinta años. No se trata de una autora demasiado prolífica, sino más bien al contrario, pero cuando el lector se halla ante *Todos los cuentos* llega a saber, a inferir, que la autora no sólo construye su mundo cuando escribe o publica, sino que, como buenas historias que son, éstas continúan creciendo más allá de las páginas que les dan cobijo, trascendiendo a su creadora y a sus lectores. Por eso inquieta el frecuente tema del doble en sus cuentos, la mermelada elaborada en un pueblo de nombre tan fascinante como Brumal o el lenguaje incomprensible que unos padres inventan para un adolescente que —según se mire— parece un discapacitado o un bello joven de inteligencia sobrenatural. Ésta es una de las claves y de los hallazgos en una literatura en la que el descubrimiento es uno de los fundamentos —los descubrimientos a cargo de los personajes y los que la autora regala a quien los lee: la realidad, la fantasía o la imaginación no dependen sino de quien las decodifica, de quien sabe verlas desde el ángulo preciso. “El ángulo del horror”, un cuento del que se puede decir muy poco si no se quiere desvelar su magia, resulta, en este sentido, muy ilustrativo de lo que es la narrativa de Cristina Fer-

nández Cubas: la búsqueda del ángulo de visión en el que converge el mayor número posible de perspectivas y los matices que no se aprecian si no se está en la posición correcta. Sucede, a veces, que lo que vemos sin estar acostumbrados o aquello en lo que reparamos por primera vez a pesar de llevar mucho tiempo mirando y observando, asusta y se convierte en una amenaza. De ahí que se quiera enmarcar a esta autora en el género de lo fantástico.

Los hallazgos y el descubrimiento de nuevos significados están inevitablemente ligados a la infancia, otro de los temas fundamentales en la obra de Fernández Cubas. Los estrictos colegios religiosos, los internados cerca de su mar natal, las desiguales relaciones entre hermanas o las primeras amigas recrean un mundo infantil donde cualquier descubrimiento se vive como una revelación en un ambiente de misterio. La información o conocimiento vetados a los más pequeños hace que éstos construyan una realidad a su medida, como en el caso de “Mi hermana Elba”, que no puede sino desarrollarse en unas coordenadas llenas de magia. Éstas, aunque se olvidan con el tiempo, acaban surgiendo en un momento u otro: así le sucede a la anciana Emilia, protagonista de “El moscardón”, cuando al final de su vida vuelve a reunirse con sus compañeras de estudios y fiestas. De nuevo todo depende de la perspectiva o del ángulo de visión que se adopte, porque tanto lo bello como lo terrorífico forman parte de la misma realidad.

Un universo tan complejo y tan repleto de matices, que ha evolucionado tan coherentemente desde sus primeros relatos hasta los más recientes, con puertas o ventanas por doquier dispuestas a abrirse para proporcionar nuevos descubrimientos, no se construye tan sólo gracias a la inteligente estructura de las narraciones, en la que Fernández Cubas demuestra una habilidad innegable, sino que se fundamenta en gran parte en la capacidad del lenguaje para sorprender y sugerir. Aunque se trata de una prosa ágil, la elaboración y el cuidado de la lengua es tal que ni una

palabra es excedente ni superficial. El mundo —en la acepción de *baül* de la palabra— que la aspirante a novicia deja “afuera”, a las puertas del convento, es una muestra. Podría parecer, como dice la protagonista del cuento “Mundo”, un simple juego de palabras, pero no lo es, puesto que en la narrativa de esta autora catalana hay un claro y poderoso empeño en devolver al vapuleado castellano su riqueza léxica y semántica, los matices que sólo las palabras —como las diferentes perspectivas en el caso de la visión— pueden dar a la realidad. En la continuación que escribió para “El faro”, el relato inacabado de Poe, a sugerencia de una editorial, Fernández Cubas vuelve a demostrar de nuevo todas sus habilidades, la de la manipulación y dominio del lenguaje incluida, en lo que constituye un cierre perfecto para un libro magistral. —

— SONIA HERNÁNDEZ

NOVELA

La noche japonesa



Junichirō Tanizaki
El cortador de cañas
Traducción de María Luisa Balseiro, Madrid, Siruela, 2008, 82 pp.



Junichirō Tanizaki
La madre del capitán Shigemoto
Traducción de María Luisa Balseiro, Madrid, Siruela, 2008, 170 pp.

“Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado literatura, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra

lo que resulta demasiado visible y despojar el interior de cualquier adorno superfluo”, escribe Junichir Tanizaki al final de *El elogio de una sombra* (1933), un bellissimo ensayo que publicó Ediciones Siruela hace ya varios años. El mismo sello ahora ha editado las novelas *El cortador de cañas* (1932) y *La madre del capitán Shigemoto* (1949), a la vez que anuncia—mediante una alegre fajita—la traducción de la obra completa de Tanizaki. Esa es la buena noticia, pero también hay una noticia mala o no tan buena: al menos en lo que toca a estas primeras entregas, la editorial ha optado por traducir desde el inglés, lo que no constituye una novedad pero, a estas alturas, resulta impresentable. El único fundamento para la decisión es económico, pero los libros de Siruela son lo suficientemente caros como para que el lector además solidarice con los costos que supone una traducción de primera mano.

Tal vez suceda con Tanizaki lo que ha pasado, por ejemplo, con Kawabata, a quien también leemos en traducciones de traducciones, a menudo encargadas a escritores que se las arreglan como buenamente pueden para recrear el estilo o lo que ellos creen que era el estilo original. Estas traducciones son, a veces, ejercicios asombrosos, pues no debe ser fácil imitar una prosa que nunca hemos, en verdad, leído. El juego se llama, entonces, imitar al imitado: imaginamos las novelas de los japoneses del mismo modo que los japoneses admiraron, primero, la costumbre occidental de escribir novelas. Si bien hay quienes afirman que en la *Historia de Genji* está el origen de la novela moderna o que *El libro de la almohada* puede ser leído como una novela, esos juicios ameritan una argumentación que nos aburriría a todos (en especial a Sei Shônagon, la inquieta y deliciosa autora de *El libro de la almohada*) y no ocultan el entusiasmo de los narradores japoneses por la novela europea decimonónica, que para ellos fue una deseable lengua extranjera; una lengua que aprendieron a hablar de inmediato y a la que enseguida añadieron los matices propios.

Los escritores japoneses tal vez borraron lo que a la novela occidental, como género, le sobraba: quizá por eso, al reseñar sus libros, inevitablemente se habla de “precisión” o de “delicadeza” y hasta de “limpidez”, como dice Borges a propósito de Akutagawa. No sé si vale juntar a Akutagawa con Mishima, a Tanizaki con K b Abe, o a Kenzabur O con su famoso enemigo Haruki Murakami, pues nuestra mirada peregrina apenas daría con semejanzas fáciles o diferencias evidentes. Los une, por supuesto, la marca de lo intraducible: los leemos—a los tradicionales y a los occidentalizantes— desde un irremediable y prolongado orientalismo, pero ya sin culpa, acaso incluso orgullosos de la japonería.

Hay, por supuesto, precisión, delicadeza y “limpidez” en estas dos novelas de Tanizaki. El narrador de *La madre del capitán Shigemoto* se basa en diversas fuentes de la tradición japonesa para reconstruir la historia de una mujer de nombre desconocido: sólo sabemos que nació hacia el año 884 y que fue nieta del poeta Ariwara Narihira, esposa del anciano Kunitsune y luego del ministro de la Izquierda, además de amante de Heij . El momento crucial se da cuando, después de una abundante sesión de sake, Kunitsune lleva demasiado lejos la tan japonesa cortesía: le regala al ministro nada menos que a su mujer, su bien máspreciado, un poco borracho pero también motivado por la triste evidencia de que ya no puede satisfacerla. La mujer se va a vivir con el ministro y abandona al pequeño Shigemoto, a quien durante el tiempo siguiente ve muy poco y de manera furtiva.

El relato va revelando de a poco, como una fotografía que demora en secarse, su centro: parece, al comienzo, una novela sobre la seducción y más tarde sobre el poder, la culpa, la impotencia o el abandono. Ninguno de estos temas serviría, sin embargo, para resumir cabalmente la novela. La cascada de refinados sentimientos va a dar a las impresionantes escenas finales en que Shigemoto se reencuentra con su

madre. *El cortador de cañas*, en tanto, da cuenta de inquietudes similares: con paciencia y pulcritud, el narrador construye el marco para ceder la voz a un peregrino que, en el tono de quien se distrae recordando anécdotas de infancia, relata un retorcido triángulo amoroso. El narrador dignifica la historia hasta convencernos de que la perversidad y el egoísmo son, en el fondo, incomprendidas formas de nobleza. El contexto clásico sirve a Tanizaki para enfatizar esa necesidad de impureza, de sombras, que defendía. El narrador comenta textos lejanos y no necesita gritonear para acercarlos, por contraste, al presente.

En los libros de Tanizaki el cuerpo ajeno siempre es un misterio difícil que a veces llama a la condena y nunca a la salvación. Pienso en los amantes de *La llave* (1956), que realizan investigaciones extrañas y profundas, a veces brutales, al igual que la pareja protagonista que, en *Hay quien prefiere las ortigas* (1929), dilata hasta lo inverosímil la decisión de separarse. Ambas novelas—las más conocidas de Tanizaki, hasta ahora, en español; hay también una antología de cuentos reciente, publicada en Venezuela bajo el título *Historia de la mujer convertida en mono*—hablan sobre una cultura contaminada—infectada—por Occidente, que Tanizaki observa con franco desencanto. *La madre del capitán Shigemoto* y *El cortador de cañas* son, en cambio, por así decirlo, novelas más “japonesas”, en las que el autor insiste, con una fuerza lírica casi siempre deslumbrante, en recrear ese mundo perdido de remotas habitaciones a media luz.

“No es necesario haber leído a Tanizaki”, dice, en una carta, Yukio Mishima, “para saber que el Japón ha sido siempre, al pie del continente asiático, una llanura envuelta por la inmensidad de la noche.” Me gusta esa cita, pues revela hasta qué punto somos ajenos a los temas y a los problemas de una literatura que de todos modos sentimos, por momentos, inquietantemente próxima. —

- ALEJANDRO ZAMBRA