

LIBROS

40

LETRAS LIBRES
JUNIO 2020

Simon Leys
SOMBRAS CHINESCAS

Annie Ernaux
EL LUGAR

Jazmina Barrera
LINEA NIGRA

George Packer
NUESTRO HOMBRE: RICHARD
HOLBROOKE Y EL FIN DEL SIGLO
AMERICANO

Joseph Roth
AÑOS DE HOTEL. POSTALES DE LA
EUROPA DE ENTREGUERRAS

Anne-Marie Thiesse
LA FABRIQUE DE L'ÉCRIVAIN NATIONAL.
ENTRE LITTÉRATURE ET POLITIQUE

Hernán Bravo Varela
LA DOCUMENTACIÓN
DE LOS PROCESOS



ENSAYOS

George Orwell en Pekín



Simon Leys
SOMBRAS CHINESCAS
Traducción de José
Ramón Monreal
Prólogo de Jean-François
Ravel
Barcelona, Acantilado,
2020, 344 pp.

RICARDO DUDDA

La propaganda está en todas partes. Es insoportable y a la vez completamente necesaria. Para sobrevivir, el ciudadano (si es que existe el ciudadano en la China maoísta) debe estar atento a sus cambios. La línea correcta un día es incorrecta al otro, el mártir se convierte en traidor de la noche a la mañana, una regla completamente esencial deja de aplicarse sin previo aviso. En *Sombras chinescas*, una crónica sobre su viaje a China en 1972, publicada originalmente en 1974, Simon Leys escribe:

La verdad maoísta es de naturaleza esencialmente cambiante y transitoria; para sobrevivir, se trata,

pues, de no perder ningún tren, de no errar ningún viraje; por eso la propaganda maoísta —prensa, radio, ópera—, por mucho que sea una de las más monótonas, áridas e indigentes que haya en la tierra, es seguida con un interés anhelante por millones de hombres cuyas carrera y existencia dependen de estas vicisitudes de la ideología que es menester descifrar entre líneas día tras día.

Leys, seudónimo de Pierre Ryckmans, viaja por China todo lo que le permite el régimen. Sinólogo, experto en arte y cultura chinas, conoce el país mejor que algunos de sus habitantes, que llevan décadas bajo un régimen radicalmente iconoclasta que ha hecho *tabula rasa* con el pasado. Sabe bien por dónde viaja, la historia de cada región, los crímenes cometidos en décadas de represión, quién manda y deja de mandar, y sin embargo su crónica conserva cierta incredulidad. Cuando visita templos destruidos, cuando intenta hablar con funcionarios o burócratas o incluso transeúntes y todos le rehúyen por miedo a hablar demasiado, Leys se indigna y sorprende; le cuesta creer lo que ya sabía incluso mejor que sus interlocutores. Detalla con rigor académico (no es una expresión, usa innumerables artículos académicos para sostener sus opiniones) las atrocidades del régimen, pero su viaje por la China maoísta es realmente un intento de rescatar los resquicios de humanismo e individualismo que quedan en un régimen tan brutal. Escribe pasajes melancólicos en los que busca, casi siempre en vano, algo de complicidad con quienes le rodean.

Todo encuentro humano, por banal y breve que sea, adquiere un relieve singular. Quisiera consignar aquí el

rostro timorato y la sonrisa triste de esa joven del ferrobús de Tianjin, no porque esta imagen fijada en mi memoria tenga ninguna significación especial sino, precisamente porque es accidental, porque no tiene *ninguna* significación especial, y eso la hace para mí preciosa y rara en un mundo por otra parte tan meticulosamente organizado, tan rigurosamente premeditado, tan pesadamente pedagógico.

En todos sus viajes y encuentros como agregado cultural de Bélgica, Leys intenta escapar de las restricciones diplomáticas que le impone el régimen. Se escapa de los hoteles y apartamentos donde debe quedarse, se pasea por pueblos y mercados y sube a autobuses y habla con extraños. Sus aventuras provocan malentendidos y ponen en aprietos a decenas de ciudadanos, que no están acostumbrados al contacto con extranjeros y temen represalias simplemente por darle una indicación en una calle. Los chinos no son así de hostiles y maleducados, recuerda constantemente Leys, es la dictadura la que los anula. Por eso los disculpa y comprende. Su curiosidad por ellos no es condescendencia orientalista sino un interés sincero por la vida de los otros.

No es de extrañar que, al describir una sociedad tan perfectamente totalitaria, donde no queda un resquicio para la espontaneidad y el pensamiento autónomo, el autor recurra a Orwell. Leys, que escribió *George Orwell o el horror a la política*, admira al escritor británico, pero raramente cae en el cliché; rescata al Orwell más beligerante pero también al más melancólico, el que escribe sobre las ranas en primavera, por ejemplo. Ambos comparten una sensibilidad y una mirada, hacia la naturaleza y la vida en libertad, pero sobre todo un humanismo que pone

siempre en primer lugar la dignidad del individuo. Es una sensibilidad que choca de frente con cualquier totalitarismo. Difícilmente una obra como *1984* puede encajar mejor que en un libro sobre el maoísmo.

Leys viajó por primera vez a China en 1955. Se enamoró del país y la cultura, comenzó a traducir sus obras clásicas y a divulgar su arte. En Occidente, especialmente en Francia, fue uno de los primeros en denunciar las atrocidades de la China de Mao, en una época en la que intelectuales como Merleau-Ponty, Sartre o Beauvoir coqueteaban con el maoísmo, considerado una especie de alternativa comunista auténtica (más una estética que una política) frente al “revisionismo” de la URSS bajo Jrushchov.

En cierto modo, *Sombras chinas* es también un libro sobre los extranjeros en China, y sobre la opinión que tienen los extranjeros del país. Los diplomáticos occidentales en Pekín apenas tienen contacto con la China real (ni siquiera con el Pekín real, viven en guetos) y el régimen compra su silencio y su pasividad con lujos y prebendas. Leys es especialmente mordaz en sus críticas a los maoístas occidentales, que visitan Pekín en una especie de turismo revolucionario y ven una versión del país al estilo de las aldeas Potemkin: todo escenificado, artificial, sobreactuado. Es en sus críticas a los turistas revolucionarios y tontos útiles cuando se desvela la faceta más divertida de Leys.

El maoísmo puede ser muy divertido. O, al menos, Leys lo hace divertido. Su humor amargo, ligeramente cínico, contrasta con su faceta más romántica, que aparece en sus viajes por el interior de China. Un ingeniero le cuenta que una obra hidráulica “descansa básicamente en una aplicación viva y creativa del Pensamiento de Mao Zedong y del

—aquí recobra el aliento, frunce el ceño y avanza con precaución a través del galimatías que le han hecho aprender de memoria— m-a-t-e-r-i-a-l-i-s-m-o d-i-a-l-é-c-t-i-c-o”. Otro ejemplo: “Algunas de las decepciones que las autoridades maoístas han tenido con sus personajes ejemplares les han enseñado finalmente lo que ya la Iglesia sabía desde hacía mucho tiempo: que para canonizar a alguien, primero hay que esperar a que esté muerto (y a veces incluso, para mayor seguridad aún, se elige a alguien que no ha existido nunca).” En un capítulo especialmente divertido, Leys reseña un par de novedades editoriales publicadas en China. La primera es una obra de filosofía europea editada por el Partido Comunista Chino, donde se acusa a la mayoría de filósofos de burgueses reaccionarios (“En la filosofía de Nietzsche el pensamiento abyecto e impúdico de la clase burguesa reaccionaria se une a la locura del propio filósofo”, dice el manual). La segunda se titula *Vademécum del criador de cerdos*. Leys dice que prefiere este segundo libro: “por ser menos ambicioso en su propósito, parece hecho, este sí, por un hombre completa y verdaderamente libre de prejuicios. No lancemos, sin embargo, tan pronto la piedra a los desdichados filósofos de servicio; en la China Popular, no todo el mundo tiene la suerte de ser porquero”.

Como es común en las obras de Leys (algo que ya han señalado en esta revista Daniel Gascón, Christopher Domínguez Michael o Kim Nguyen Baraldi), las digresiones y citas son a veces lo mejor del libro. Las notas a pie de página contienen a menudo historias más divertidas o informativas que las del texto primario; Leys les da menos importancia simplemente porque interrumpirían la narración de un libro que se lee a ratos como

un diario de viajes, a ratos como un panfleto político y siempre como la obra de alguien libre y sincero. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Es autor de *La verdad de la tribu. La corrección política y sus enemigos* (Debate, 2019).



MEMORIA

El rostro del padre



Annie Ernaux
EL LUGAR
El lugar, traducción de
Nahir Gutiérrez
Barcelona, Tusquets,
2020, 102 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

En 1967, Annie Ernaux (Lillebonne, 1940) era todavía una escritora secreta. Faltaban siete años para que publicara su primera novela, *Los armarios vacíos*, a la que siguieron *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La mujer belada* (1981) y *El lugar* (1982), donde da con lo que será parte de su huella: un estilo áspero que no nace de la literatura, sino que es un recuerdo de la manera en que escribía las cartas a sus padres. En 1967 Annie Ernaux, que estaba casada y tenía un hijo, aprobó el examen práctico de aptitud pedagógica. Era el certificado de acceso a otra vida y a otra clase: era la confirmación oficial de que se convertía en burguesa. Era el certificado oficial, también, de

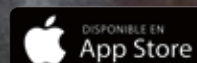
lo que ella sentía como una traición a su padre, que murió dos meses después de que ese examen tuviera lugar en Lyon. Así empieza *El lugar*, que se abre con una cita de Jean Genet: “Se me ocurre una explicación: escribir es el último recurso cuando se ha traicionado.” El padre murió en la cama, hubo un velatorio y un funeral y gente que dio el pésame. Ernaux vuelve a su vida en tren con su hijo, viajan en primera, y ella piensa: “Ahora sí que soy una auténtica burguesa” y “Es demasiado tarde.”

El lugar es un libro breve e implacable que funciona como retrato del padre, como intento de atrapar una vida que ya no está, y también pretende explicar la naturaleza esencialmente dialéctica entre ese padre y su única hija. Al mismo tiempo, es el relato de cómo se construye el libro, de cómo se va buscando a sí mismo. Escribe Ernaux: “Poco después me doy cuenta de que la novela es imposible. Para contar una vida sometida por la necesidad no tengo derecho a tomar, de entrada, partido por el arte, ni a intentar hacer algo ‘apasionante’, ‘conmover’. Reuniré las palabras, los gestos, los gustos de mi padre, los hechos importantes en su vida, todas las señales objetivas de una existencia que yo también compartí. Nada de poesía del recuerdo, nada de alegre regocijo. Escribir de una forma llana es lo que me resulta natural, es como les escribía en otro tiempo a mis padres para contarles las noticias más importantes.”

El lugar cuenta cómo el padre dedicó todos sus esfuerzos a un ascenso social que se verá cumplido en su hija —él logra ya un primer avance, de campesino a obrero, primero trabajando en una fábrica donde conoce a su mujer, y luego dueño de su pequeño comercio: un bar-tienda—. Él lo fía todo a ese cambio de clase. Su hija será una burguesa por su posición socioeconómica, pero también por sus conocimientos. La manera de lograr el ascenso social se produce por los estudios y eso también la alejará de su padre, que temía todo lo que le recordaba su condición de obrero, y eso incluía a las palabras. La única lengua de los abuelos paternos de Ernaux había sido el *patois*. El padre de su padre nunca aprendió a leer ni a escribir. “Para mi padre, el *patois* era algo viejo y feo, un signo de inferioridad. Estaba orgulloso de haberse desembarazado de él en parte, incluso si su francés no era perfecto, era francés.” Algunas cosas más de su padre: “Ante gente que él juzgaba importante, se mostraba envarado, tímido y jamás preguntaba nada. O sea, se comportaba inteligentemente. Porque lo inteligente era reconocer nuestra inferioridad y rechazarla escondiéndola lo mejor posible.” Las palabras de su padre son importantes, dice Ernaux: “esas palabras y esas frases dibujan los límites y el color del mundo donde vivió mi padre, donde también viví yo. Y donde jamás se tomaba una

LETRAS LIBRES

La conversación ahora
continúa en los móviles.



palabra por otra”. “Al escribir se estrecha el camino entre dignificar un modo de vida considerado inferior y denunciar la alienación que conlleva.” Al mismo tiempo, el padre era alegre, hacía bromas con las clientas del bar-colmado, tenía un huerto y era casi servicial con las amigas de su hija que acudían a pasar un fin de semana. Hay un momento que recupera el libro y que resulta especialmente enterecedor. Ella ya casada va a verlos y le lleva un regalo a su padre: “Un frasco de *aftershave*. Apuro, risas, ¿y esto para qué sirve? Después: ‘Voy a oler como una fulana’. Pero promete ponérselo.” Al final del libro recupera otros momentos entre la nostalgia y la decepción: cuando la llevaba en bici a la escuela o la única tarde en que fueron a la biblioteca.

El lugar es un libro corto que contiene muchas capas e hilos de los que tirar: la historia del padre condensa la historia del país y del paso de un mundo rural y agrícola a otro industrial y urbano. Contiene la historia de las dos guerras, demasiado mayor para acudir al frente en la segunda; demasiado joven en la primera. Con este libro Ernaux entra ya de lleno en lo que desde entonces ha ido consolidando como su proyecto: contar libro a libro la historia de Francia a través de la historia de una vida particular, en este caso, la suya, porque es la que mejor conoce. Esa ambición se ve claramente en *Los años*, que publicó en 2008 y Cabaret Voltaire reeditó hace unos meses con una nueva traducción.

Como en muchos de sus libros, en *El lugar* está incorporada la propia escritura del libro y también la reflexión sobre el valor de la escritura: “Han pasado varios meses desde que, en noviembre, empecé este relato. Me ha llevado mucho tiempo porque poner al día hechos olvidados

no me resultaba tan fácil como inventar. La memoria se resiste. No podía contar con los recuerdos que me traieran el chirriar de la campanilla de una tienda vieja o el olor del melón demasiado maduro, porque en esas cosas solo me encuentro a mí misma; y mis vacaciones de verano en Y...; el color del cielo, el reflejo de los álamos en las aguas del cercano Oise no tenían nada que enseñarme. Es en la manera en que la gente se sienta y se aburre en las salas de espera, se dirige a sus hijos o se dice adiós en los andenes de las estaciones donde he buscado el rostro de mi padre.” —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).



ENSAYO

Apuntes sobre maternidad y escritura



Jazmina Barrera
LINEA NIGRA
Logroño, Pepitas de Calabaza, 2020, 160 pp.

KARLA SÁNCHEZ

Uno de los consejos que brinda la guía del embarazo más vendida, *Qué se puede esperar cuando se está esperando*, es escribir un diario para documentar todo lo que pasa por la mente y el cuerpo de la futura madre. Es tan trillado, dice Jazmina Barrera, que cuando su pareja le recomienda que escriba las cosas que le pasan para no olvidarlas le da pena admitir que ya ha empezado su propio diario. *Linea nigra* cuenta las transformaciones que su cuerpo —como la línea vertical

que atraviesa su abdomen y que da nombre a este libro— y vida experimentan desde la gestación hasta el destete de su hijo Silvestre.

A medio camino entre el ensayo, la crónica y las memorias, Barrera va urdiendo sus pensamientos y emociones sobre el embarazo, el parto y la crianza con lo que sucede en el mundo —temblores y eclipses— y *su mundo* —la enfermedad de su madre y el proceso de escritura de un libro por el que le concedieron una beca—. Barrera quería escribir un experimento “sin compromisos ni clímax ni tramas ni extensiones”, pero, sin querer, terminó contando un relato: “El embarazo es transformación en el tiempo, es cuenta regresiva, y en eso, quiera o no, hay trama, hay relato.” Sin embargo, el libro escapa de la etiqueta de novela porque nada de lo que cuenta es ficción: los miedos, las angustias y los dolores son reales, aunque la sociedad haya intentado ocultarlos.

Desde hace algunos años, la narrativa mexicana ha mostrado un creciente interés por los claroscuros de la maternidad. *Linea nigra* puede ponerse en el librero junto a *El matrimonio de los peces rojos*, de Guadalupe Nettel, y *Casas vacías*, de Brenda Navarro. Los tres libros cuestionan los roles femeninos y los motiva el deseo de dejar atrás las edulcoradas imágenes de las madres abnegadas. Sin embargo, su genealogía literaria podría rastrearse en otras latitudes y épocas. Rosario Castellanos, Margaret Atwood, Maggie Nelson, Alice Munro, Marie Darrieussecq, entre muchas otras que Barrera enlista al final de su libro, han explorado las facetas agri dulces de la maternidad y han tratado de sacar de la oscuridad esta etapa que sigue rodeada de mitos. Barrera establece un diálogo con ellas y en algunos

momentos le sorprende que sus temores y descubrimientos ya hayan sido descritos por otra persona. Es “imposible ser original”, reconoce, “somos tantas y tantas, y nuestras experiencias tienen todo en común, muchísimas diferencias, y a la vez todo en común”. No le parece algo negativo que las confesiones maternas se hayan puesto de moda porque no hay suficiente literatura sobre el tema: “Quiero que sobren los libros, que los haya buenos y malos. Quiero un canon, una tradición. Y también una ruptura, libros en contra del canon”, afirma. *Linea negra* forma parte de la tradición y a la vez escapa del cliché al ofrecer, junto con las reflexiones sobre la maternidad, una aproximación al proceso de escritura.

El relato fragmentario es el recurso que Barrera emplea para capturar la manera en que fluyen sus pensamientos durante el embarazo y el posparto. No por una falta de atención —aunque en cierto momento la escritora describe con humor que tiene cerebro de placenta porque confundió la tetera eléctrica con una normal y la quemó en la estufa— sino debido a las constantes interrupciones por parte del mundo exterior y del interior. Siempre hay algo más importante que la escritura: las consultas con el ginecólogo, los males, las listas de compras de los objetos que necesita el bebé y el propio bebé. Lo desafiante no es escribir durante el embarazo mientras se lucha contra la somnolencia y las náuseas, sino después del parto cuando se está aprendiendo a ser madre y la sociedad espera que ponga su vida en pausa para dedicarse al cuidado y la crianza de su hijo. Ser madre y escritora sigue siendo objeto de asombro, pero si un hombre es padre y escritor no

hay un interés particular en saber cómo compagina sus actividades. “Los bebés se comen los manuscritos”, recuerda que dice Ursula K. Le Guin, aunque Barrera agrega “pero escupen fragmentos que pueden ser unidos después”. Contra todo pronóstico, la ensayista se mantiene firme en su propósito de seguir escribiendo después de dar a luz, tanto el libro por el que le concedieron una beca como este otro que escribe en su celular mientras amamanta a Silvestre. Su acto defiende el derecho de las madres a ser independientes y a tener el control de sus vidas. Esta idea atraviesa *Linea negra* y se refuerza cuando, a partir de un ensayo de Natalia Ginzburg, Barrera se pronuncia a favor de la despenalización del aborto y de que las mujeres decidan sobre sus cuerpos. El desgaste físico y emocional solamente puede tolerarse si la maternidad es deseada.

Como quedó manifiesto en *Cuerpo extraño* (2013) y en *Cuaderno de faros* (2019), los libros de Barrera son las bitácoras de sus obsesiones. En aquellos entonces eran los pliegues de su anatomía y los faros, ahora son las madres y sus cuerpos. Esta búsqueda de ecos de su propia experiencia la lleva al mundo del arte. Hija de la pintora abstracta Teresa Velázquez, no es de extrañar que tenga interés en las pinturas, esculturas y fotografías de Frida Kahlo, Marlene Dumas, Catherine Opie y Marie Louise Élisabeth Vigée Lebrun, en las cuales el cuerpo de las mujeres se expone sin tapujos y la maternidad no es retratada de manera apacible. A propósito de estas indagaciones pictóricas, Barrera cuenta la historia de un personaje fascinante: Luz Jiménez, la indígena náhuatl que posó para Orozco y Rivera y a quien Modotti retrató mientras amamantaba a su hija Conchita. Jiménez aparece en

varias ocasiones dentro del diario para destacar la intensidad del vínculo corporal y emocional que hay entre la madre y su hijo.

De manera paralela a su rastreo por la literatura y el arte de la maternidad, transcurren múltiples eventos que Barrera registra en su diario. En la planeación de su libro, confiesa la autora, el arco narrativo iba de la gestación al destete y no contemplaba el cáncer de su madre ni los terremotos que en 2017 derrumbaron varios edificios en la Ciudad de México. Una vez más, la realidad dolorosa y cruel interrumpe su relato.

Linea negra no es otro libro más sobre maternidad. Aquí no hay consejos ni lecciones, pero sí un acompañamiento. Es, en palabras de su autora, un libro microquímico porque “está hecho de los otros”. Yo agregaría que también por las otras, por las que Barrera leyó y le hicieron sentir menos sola durante su travesía, pero al mismo tiempo por aquellas que están viviendo sus propias transformaciones y las están tratando de dotar de sentido. —

KARLA SÁNCHEZ (Ciudad de México, 1992) estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es miembro de la redacción de *Letras Libres*.



BIOGRAFÍAS

Casi un gran hombre



George Packer
NUESTRO HOMBRE:
RICHARD HOLBROOKE
Y EL FIN DEL SIGLO
AMERICANO
Traducción de Inga
Pellisa y Miquel Marqués
Barcelona, Debate,
2020, 664 pp.

DAVID MEJÍA

Tras el éxito de *El desmoronamiento*: treinta años de declive americano

(Debate, 2016), el ensayista y novelista George Packer regresa con una imponente biografía de Richard Holbrooke, uno de los diplomáticos más influyentes de la historia reciente de Estados Unidos. A lo largo de más de seiscientas páginas, Packer traza el retrato en movimiento de un hombre singular, y guía al lector en un viaje fascinante por cincuenta años de diplomacia americana (1960-2010). Packer despliega un gran talento narrativo para articular una obra que funciona al tiempo como una semblanza personal —que se adentra en los rincones íntimos de un hombre ambicioso y excesivo—, una disección del poder político y una detallada crónica de los conflictos diplomáticos que marcaron a varias generaciones.

Nacido en Nueva York, hijo de refugiados judíos, Richard Charles Albert Holbrooke aspiró desde muy joven a adquirir notoriedad y a consolidarse en el establishment WASP. No obstante, su historia no es la de un héroe, sino la de un hombre que casi llegó a serlo. En palabras de Packer, Holbrooke fue “casi un gran hombre”: nunca alcanzó el puesto de Secretario de Estado —máximo responsable de la política exterior— que anheló desde que ingresó en el servicio exterior con poco más de veinte años. La tesis de Packer es que Holbrooke fue víctima de su difícil personalidad, la misma que, por otra parte, le dotó del arrojo y ambición que le hicieron llegar hasta donde llegó.

Packer mantuvo una relación cercana con Holbrooke hasta su fallecimiento en 2010, cuando este trabajaba a las órdenes de la Secretaria de Estado, Hillary Clinton, como representante para Afganistán y Paquistán, y ha tenido acceso a los diarios íntimos

y correspondencia personal de Holbrooke, así como a centenares de entrevistas concedidas a lo largo de varias décadas. Sin embargo, su cercanía con Holbrooke no le impide ofrecer un retrato honesto y descarnado ni convertirlo en el epítome de la hegemonía decadente de su país: “No fue una edad de oro, pues se cometieron estupideces y se hicieron cosas mal, pero la echo de menos: lo mejor de nosotros fue inseparable de lo peor.” El lector advierte pronto que Packer no aspira a la neutralidad: añora la época que ha quedado atrás, y el libro desprende ese aroma anglonacionalista, tibio y nostálgico, que ya es una señal inequívoca de nuestro tiempo. Packer entona un canto insigne para despedir (y redimir) una era y a sus protagonistas.

La estructura de *Nuestro hombre* sigue la trayectoria profesional de Holbrooke: Vietnam, Bosnia, Afganistán. Es muy de agradecer que al comienzo de cada apartado el autor ofrezca una introducción histórica, precisa y clarificadora, de cada conflicto. Y no es casualidad que en todos ellos, pese a sus evidentes diferencias, esté presente el mismo dilema moral: el interés nacional frente a los derechos humanos; una dicotomía, todavía irresuelta, que inquietó a Holbrooke. La obra comienza con su llegada como oficial del servicio exterior a Saigón en 1963 y concluye con su súbita muerte en 2010 en un hospital de Washington D. C. Entre Vietnam y Afganistán hallamos la cima de su éxito diplomático: los acuerdos de Dayton de 1995, que orientaron el fin de la guerra de Bosnia, y en los que Holbrooke tuvo gran protagonismo. Packer ve en su mediación en los Balcanes su mayor momento de gloria. A su juicio, Estados Unidos interviene, ante el

silencio de Europa, para ejercer un liderazgo que algunos consideraban perdido. Corrían los años noventa, momento en que Holbrooke y Estados Unidos tocaron techo antes de empezar a decaer.

Algunas de las páginas más fascinantes del libro son las que diseccionan la personalidad de Holbrooke, sus conflictos como amante, como marido —se casó tres veces— y como padre. Una vez más, en su temperamento encontramos la causa tanto de sus éxitos como de sus frustraciones, y Packer retrata inmisericordemente esta personalidad, enfatizando su voracidad política, sexual y hasta gastronómica. Fue un padre ausente y un marido desatento, incluso para los estándares de su época. Muchos de sus amigos y compañeros se distanciaron de él, tal es el caso de Anthony Lake —a quien conoció en Vietnam y fue después asesor de seguridad nacional— o de Warren Christopher, Secretario de Estado con Bill Clinton. Holbrooke nunca fue capaz de mantener una relación de amistad desinteresada y, sin embargo, su funeral congregó a miles de personas.

Nuestro hombre debe leerse como una novela: sin miedo y dejándose guiar por la embaucadora prosa de Packer a través las complejas guerras de poder estadounidense y los rincones más personales de un hombre perturbador. Es una precisa disección de la ambición política, pero también el testimonio vivo de cómo la autoestima de una nación se erosiona lentamente al sentirse cada vez más prescindible. La historia de Holbrooke es una manera excelente de adentrarse en la enmarañada política exterior de Estados Unidos de las últimas décadas porque, como dice Packer, era “nuestro hombre”: todas sus contradicciones,

su idealismo y egolatría, definían también a los Estados Unidos. —

DAVID MEJÍA es licenciado en filosofía y teoría de la literatura y *teaching fellow* en Columbia. Es columnista de *The Objective*.



PERIODISMO

Roth, ligero de equipaje



Joseph Roth
AÑOS DE HOTEL.
POSTALES DE LA
EUROPA DE
ENTREGUERRAS
Selección de Michael
Hofmann, traducción de
Miguel Sáenz
Barcelona, Acantilado,
2020, 311 pp.

JUAN MALPARTIDA

El escritor austriaco Joseph Roth (Brody, Galitzia, 1894-París, 1939) fue un tráfugo, un exiliado desde la Primera Guerra Mundial que tuvo por patrias los hoteles, por los que llegó a tener un afecto hecho de observaciones y matices, de costumbres sostenidas por la profesionalidad en las que él veía también una dimensión humana entrañable. Roth vivió algo de más de 44 años, marcados por la Primera Guerra Mundial, en la que vio desaparecer el Imperio Austrohúngaro, añorado y elaborado como mito y al que dedicó tal vez su novela más perfecta, *La marcha Radetzky*, que acaba de reeditar Alianza. Roth fue periodista y narrador por igual, fiel en los dos géneros a una pulsión descriptiva con fuerte valor imaginativo y un gusto por la narración que, en ocasiones, como lo vio Robert Musil, entre otros, estaba tocado por la poesía. Él diría que si eso ocurría era sin que se diera cuenta. Fue, no *también* —como iba a escribir— sino al mismo tiempo y de manera inextricable a

su vida, un bebedor, santo y profano, encantador y canalla. La bebida lo acompañó, en un grado creciente acentuado a partir de finales de los veinte, y en muchas ocasiones él acompañaba a la bebida.

Su gran amigo y paisano, el escritor Soma Morgenstern, autor de —entre otras obras que comienzan a tener un lugar importante en las letras alemanas— *Huida y fin de Joseph Roth*, llegó a la conclusión de que Roth no podría haber escrito su obra sin el alcohol, y eso que él, como Stefan Zweig, trató de moderarlo en la bebida. Morgenstern no se creía la repetida monserga de que bebía a causa de grandes desgracias —su padre los abandonó al poco de nacer él, hablaba en una lengua, el alemán, que tampoco era la local y eso le producía extrañeza, su mujer fue desarrollando una esquizofrenia que la llevó al desquiciamiento total y al internamiento en un psiquiátrico, o cualquier otra historia, real o ficticia— sino porque le gustaba la bebida. Otro escritor amigo suyo, un poco más joven, el húngaro Géza von Cziffra, recuerda en el libro que le dedicó, *El santo bebedor*, que en cierta ocasión le pasó un papel con la frase que quería que pusiera en su lápida: “La verdad es que a mí no se me podía ayudar en la Tierra.” Una frase en realidad de Heinrich von Kleist que a Emil Cioran no le habría disgustado.

Años de hotel. Postales de la Europa de entreguerras, textos seleccionados por Michael Hofmann, reúne artículos y apuntes de viaje, crónicas políticas y de ciudades, semblanzas de gente conocida y de figuras insoslayables para Roth, como eran los conserjes de hoteles que frecuentaba, los camareros y camareras, botones, patrones, es decir, este libro contiene buena parte de sus mejores cosas, que fueron a menudo artículos de

prensa, descripciones de ciudades, observaciones sobre hechos y personas que solo gracias a su capacidad literaria hoy siguen viviendo. Roth fue un gran periodista porque era un gran escritor. Le gustaba viajar (lo hizo como corresponsal del *Frankfurter Zeitung* durante algunos años) y contar lo que veía, muchas veces de mundos desconocidos para él hasta ese momento. Muchos lo admiraron, tantos como lo enviaron, porque era capaz de escribir de manera personal y brillante, además de inimitable. Era un prosista cuidadoso, pulcro, claro y, al mismo tiempo, inspirado. Poseedor de algo que los mejores le elogiaron en vida: su enorme y peculiar capacidad de observar. Pero por mucho que su realismo fuera intenso y amargo, nunca se supeditó a él si podía mejorar la realidad, es decir, si podía hacerla más real narrativamente. No era exactamente un mitómano, aunque podía mentir casi metódicamente, sino un fabulador al servicio de una buena historia. No le gustaban mucho los escritores pensadores, incluso los detestaba (como a Herman Bloch y Walter Benjamin), aunque era lector ocasional de filosofía. Él pensaba con personajes, anécdotas, actitudes. Tampoco sentía especial admiración por los literatos/literatos, como su amigo y benefactor Zweig, un liberal moderado en política y cuyo final fue trágico. Tenía algunas reservas con los escritores que eran para literatos, y en ese saco metía a Kafka. Su posición como judío también fue compleja, porque, siendo judío, era antisionista (no soportaba la mitología y teleología judías) e incluso tuvo coqueteos con el catolicismo, tal vez algo interesados, pero sin llegar a convertirse. No se bautizó, aunque dos curas católicos manipularon su entierro. En política, pasó de cierta

ilusión socialdemócrata de juventud a un monarquismo que, en ocasiones, llegó a ser pintoresco y casi una invención de Roth. Por otro lado, fue el primero y el más lúcido en detectar el significado del nazismo, a diferencia de Karl Kraus, por ejemplo. Además, desde que Hitler llegó al poder pensó que había que declararle la guerra a Alemania, en una Francia que en buena medida, en el mundo intelectual, proclamaba que “mejor Hitler que Blum”. También fue crítico con el fascismo y con el comunismo, que emparentaba con el nacionalsocialismo. Era un hombre de una cultura peculiar, de esas que solo trabajan para su convento, y ahí podía ser brillante como el que más. Pero, a diferencia de la mayoría de los escritores austriacos de su tiempo, fue ajeno a la música, aunque contó algunas veces que había sido segundo violinista de no sé qué orquesta... Al parecer no fue nunca a un concierto. Tampoco amó el cine, porque le costaba seguir las historias. No le gustaban Freud y el psicoanálisis, y dijo que en realidad no creía que hubiera curado a nadie, pero que había logrado crear un personaje curioso sobre el que todo el mundo hablaba: Freud. De paso: Mircea Eliade pensaba casi lo mismo.

Los artículos de viajes, las estampas y retratos corresponden a un periodo en que Europa dio un número inmenso de obras notables y a veces geniales, en todos los géneros, desde el teatro a la novela y la poesía. Las décadas de los veinte y de los treinta fueron caóticas, de gran escasez y falta de continuidad en los logros económicos y sociales, y en general fue un tiempo oscuro en la política europea. Hoy lo sabemos bien. Es el periodo en que fueron escritos no solo estos textos periodísticos de Roth sino también

sus novelas. A diferencia de algunas de sus narraciones, no siempre sostenidas en su calidad, aquí encontramos historias perfectas, como la de “Rose Gentschow”. A veces Roth, que decía cuidarse de ser poeta escribiendo prosa, lo es a su pesar o tal vez sin querer confesarlo, como al final de “Dos jóvenes gitanas”.

Roth podía escribir un artículo sobre el inicio de la Gran Guerra recordando ese verano de Sarajevo, cuando él era estudiante y fue a verlo una chica una tarde. “Llevaba en la mano un gran sombrero de paja amarillo y era como si hubiera venido a verme el verano, con el heno, los grillos y las amapolas.” Luego dice que “la chica era azul celeste”. El resto tiene que ver con la ciudad y su significado. Encontramos un pasaje extraordinario sobre las moscas en “Las maravillas del astracán”. En otro orden, su fuerza para observar a los políticos (y gente no significativa) y para decir lo que pensaba se muestra con rotundidad en su visita a Albania en el texto “Con el presidente Ahmet Zogu”. El estilo de Roth está hecho de contrastes irónicos. Comienza así un artículo: “Albania es hermosa, desgraciada y, a pesar de su situación actual, aburrida.” Y termina: “La vida de los albaneses está desertizada, el amor se ha degradado a virtud doméstica y un paseo es tan desalentador como la perspectiva del domingo.” Ya nadie escribe así una crónica, un artículo de periódico.

Varios de los textos que prefiero de este libro son los dedicados a los hoteles, verdaderos crisoles para Roth, que fue un hombre en fuga que siempre parecía parado. “Tal vez otros regresen a sus casas y al hogar, al encuentro de la mujer y los hijos, pero yo vuelvo a la luz del vestíbulo, a la camarera y al conserje.” Es un ciudadano del hotel, una plaza casi

privada, ritual y estricta. Describe la inmovilidad del conserje, o sus movimientos exactos, medidos. Se admira de su quietud, a la espera del momento de acción, y nos hace ver que “se entrega a la absorta contemplación del aire”. En otros artículos describe al camarero anciano, al chef de cocina, “bajo su delantal blanco se curva su espaciosa y benevolente panza en la que cabría un segundo corazón especial”. Magnífico. Ama los cuartos de hoteles porque, curiosamente él, que aprecia como nadie el espesor de las costumbres y las cosas porque tienen memoria e historia, ve en ellos una ausencia de individualidad, de recuerdos. Percibe en la habitación de hotel una ascética honestidad. “Esta habitación no se engaña, ni me engaña a mí ni a nadie. Cuando le eche una última ojeada ya no será mi habitación. El día será largo porque no habrá melancolía para llenarlo.”

Antes he dicho que pocos vieron tan pronto y con tal seguridad lo que se avecinaba con el nacionalsocialismo. Hay un artículo de julio de 1934 que contiene una visión lúcida y moralmente admirable. Ve una realidad que le fue ajena a Sartre cuando vivió en Berlín, una realidad que un hombre de la calaña de González Ruano exaltó en sus crónicas para la prensa de Madrid. “Ningún reportero está a la altura de un país donde, por primera vez desde la creación del mundo, se producen anomalías no solo físicas sino también metafísicas: monstruosos engendros infernales, lisiados que corren, incendiarios que se queman a sí mismos, fraticidas, diablos que se muerden la cola. Es el séptimo círculo del Infierno, cuya filial en la tierra se conoce con el nombre de Tercer Reich.” Roth animó a muchos amigos, judíos y no judíos, a que se pusieran a recaudar en Londres o América. Tenía

percepción de profeta. No se equivocó. Murió un poco antes de que la Segunda Guerra Mundial comenzara, algo que para él no habría sido ninguna sorpresa, no el que estallara sino todo su infierno. Pero nos dejó un pequeño paraíso, a un tiempo irónico y compasivo con la múltiple realidad. —

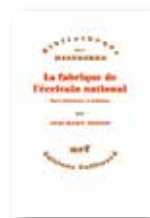
JUAN MALPARTIDA de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Es autor de *Mi vecino Montaigne* (Fórcola, 2020).

LIBROS

48

ENSAYO

Se fabrican escritores nacionales



Anne-Marie Thiesse
LA FABRIQUE DE L'ÉCRIVAIN NATIONAL
ENTRE LITTÉRATURE ET POLITIQUE
Paris, Gallimard, 2019,
448 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Aunque carece de la originalidad precursora de obras anteriores como *La coronación del escritor* (1973), de Paul Bénichou, o *La República mundial de las Letras* (1999), de Pascale Casanova, *La fabrique de l'écrivain national*, de Anne-Marie Thiesse, es un compendio muy útil para averiguar cómo los escritores medievales, tenidos por copistas o copleros, se transformaron, gracias al nacimiento de las naciones, en las encarnaciones de su espíritu e, incluso, a veces fueron inventados para fortalecer su pretendida identidad. Es de sobra conocido el caso de James Macpherson (1736-1796), quien se inventó al bardo gaélico Ossian, engañando a media Europa (J. G. Herder, Goethe, lord Byron y Napoleón) pero no al doctor Samuel Johnson,

quien dictaminó que aquel nuevo Homero en realidad era el resultado de la hábil recreación de antiguas leyendas por una pluma distinguida y ambiciosa, la de Macpherson. Sin necesidad de recurrir a la impostura autoral, las oleadas que multiplicaron las naciones en el planeta (1776, 1821, 1848, 1918, 1950) recurrieron, antes o después, a la recuperación de una canción de gesta que fuese la médula de la nueva nación, siendo el caso más estudiado la *Kalevala* finlandesa, recopilada a lo largo del siglo XIX, inspiración de muchas otras sagas.

A la recolección de esos cantares, según explica Thiesse, se agregó, de manera paralela, el nacimiento del escritor nacional capaz de encarnar a su patria. Si Homero es colectivo y responde al *demos*, ese nuevo tipo de demiurgo se debe al *ethos* y disuelve la querrela de los antiguos contra los modernos. Esa dualidad tormentosa fue, por ejemplo, muy problemática para los franceses, porque si la Francia del Gran Siglo y de la Ilustración encarnaba a la universalidad, ¿cómo podía entregarse al nacionalismo sin dispararse un tiro en el pie? El vizconde de Chateaubriand lo resolvió rescatando al cristianismo del estado comatoso en que lo habían dejado la Revolución y el Terror, mientras Victor Hugo abrazó el humanitarismo del siglo XIX. Ambos casos no hicieron mella en una derecha antirromántica creyente de que, abandonando su clasicismo, la civilización francesa renunciaba a sí misma. Y cuando el romanticismo heredó el respeto por las lenguas regionales, ello resultó intolerable para el centralismo parisino y sus academias, las cuales tomaron como una afrenta el Premio Nobel concedido en 1904 al poeta Frédéric Mistral, promotor de la lengua occitana o provenzal.

Mediante “la innovación retrógrada” acuñada por A. F. Villemain, a quien Thiesse no cita, el proceso de modernización de la literatura requiere de los antiguos (incluso si se localizaban en el medievo). Walter Scott no solo modeló la figura patricia del escritor nacional (y del empresario editorial), sino que inventó la novela como el medio privilegiado para que este se expresase y la vanguardia misma hubo de doblegarse al nacer los totalitarismos del siglo XX: un Filippo Marinetti, futurista que llamaba a la destrucción de todo pasado cultural, aceptó la consigna mussoliniana de asociar al fascismo con el imperio romano. Pese a los precedentes de Dante y Shakespeare (del cual “el espíritu germánico” pretendió adueñarse por las buenas y por las malas), sin novela nacional y popular, leído por una ciudadanía decimonónica crecientemente alfabetizada y encabezada por las mujeres, no hay “escritor nacional” que valga. Sin *Los novios* (1842), del afrancesado Alessandro Manzoni, la unidad italiana habría tomado otro tenor lingüístico. Y no hubiera sido compuesto en su honor el *Requiem*, de Giuseppe Verdi.

Como lo muestra, didáctica, Thiesse, la globalización no ha resuelto el problema de las literaturas nacionales y de sus escritores: la justicia israelí dictaminó, contra las herederas de Max Brod, su albacea, que el archivo de Franz Kafka le pertenecía, aunque el autor en lengua alemana de *El proceso* haya sido un judío ambiguo ante el sionismo y muriese como ciudadano de Checoslovaquia, antes de la existencia del Estado de Israel. Las literaturas nacionales africanas, nacidas después de la Segunda Guerra, fracasaron —las más— en hacerse de una lengua nativa de uso literario, utilizando el francés y el inglés de sus

colonizadores, lo cual volvió anacrónico el apotegma de Herder: la literatura nacional resulta de la suma de lengua + territorio. Ello no ha impedido que la escritura de historias de la literatura nacional sea, desde el siglo XIX, un hábito académico y una necesidad patriótica. En casos excepcionales, como el del hebreo, se dice en *La fabrique de l'écrivain national*, hubo de realizarse la hazaña de crear primero una lengua nacional antes de que tuviese un hogar y, desde luego, una historia literaria.

Los hispanoamericanos —pero también, se olvida, los estadounidenses—, no pudiendo sino apoderarse del español y del inglés, se sirvieron de las fantasías de la identidad nacional para distanciarse del Reino Unido y de España. Casos como el de *Jicoténcal* (1826), la novela histórica sobre el héroe tlaxcalteca atribuida a José María Heredia, se multiplicaron en las nuevas naciones, agregó yo como nota al pie de *La fabrique de l'écrivain national*. Mientras que en el continente americano a nadie le ha parecido sensato —salvo durante 1940-1945 cuando la Europa libre parecía colapsarse— dibujar un perfil de la literatura del Nuevo Mundo contra la del Viejo, actualmente los africanos discuten con vigor si puede hablarse, en general, de una literatura africana, pese a la diversidad de sus lenguas, cuya naturaleza la definiría más allá de la discontinuada negritud.

El culto al escritor nacional revaloró los manuscritos, inauguró museos donde nacieron o murieron esos héroes laicos o santos culturales, y sigue dando como resultado la erección de estatuas y monumentos, festivales literarios y recorridos turísticos. Los totalitarismos deformaron vidas enteras, como la de Lu Xun, convertido de manera póstuma y equívoca en símbolo de

la China comunista, mientras que la ambigüedad de Máxim Gorki en la URSS y de Gottfried Benn en la Alemania nazi les salió cara, a ellos y a sus lectores: el primero, antibolchevique, se hizo de rogar para sumarse a la dictadura de Stalin y convertirse en gurú del realismo socialista hasta morir, acaso, envenenado; el poeta expresionista alemán pagó su inicial entusiasmo por la esvástica con un amargo arrepentimiento que lo condujo a un campo de concentración.

Naturalmente, querellas y guerras hicieron del escritor nacional enemigo, un mártir. Émile Zola fue la bestia negra de los antisemitas y también, probablemente, lo mataron, cerrando el tiro de su chimenea para asfixiarlo. Antes de su exilio, los nacionalsocialistas planearon asesinar a Thomas Mann y “grandes” escritores soviéticos, verdaderos o falsos, cayeron de la gracia del Partido y fueron liquidados durante el Gran Terror o calumniados sin miramientos, como André Gide al regresar decepcionado de la URSS en 1936. Pero no solo las dictaduras movilizaban a los escritores. F. D. Roosevelt empleó a centenares de escritores como parte del esfuerzo bélico propagandístico de los Estados Unidos, desmintiendo la imagen dada por Jean-Paul Sartre del “escritor americano” como un tipo de la calle ajeno a las comodidades pequeñoburguesas del letrado francés.

Y con Sartre, verdadera parodia del escritor nacional durante el siglo XX, hemos topado. Quien se orinase de joven en la tumba de Chateaubriand, su ilustre precursor, tuvo en 1980 un cortejo fúnebre majestuoso, como el de Hugo casi cien años atrás, en contraste con el desolado entierro de otro escritor nacional, Pablo Neruda, días

después del golpe militar de 1973. Sartre rechazó el Premio Nobel —la más alta consagración internacional para una nación literaria— y sus restos nunca fueron llevados al Panteón donde descansan André Malraux (hace una década la familia le negó la autorización al presidente Sarkozy para inhumar allí a Albert Camus) y los filósofos empujados del siglo XVIII. Su verdadera “panteonización”, concluye Anne-Marie Thiesse, fue la célebre respuesta de De Gaulle. Interrogado sobre la beligerancia política del filósofo existencialista ante la guerra de Argelia, el general respondió: “No se puede meter a Voltaire en prisión.”

Luis XV, por cierto, ordenó en 1734 la detención de Voltaire ultrajado por las *Cartas filosóficas*. El general De Gaulle no podía darse ese lujo porque Sartre era, le gustase o no, el escritor nacional. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es escritor y crítico literario. El año pasado publicó *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX* bajo el sello de El Colegio de México.

POESÍA

La memoria como pulso



Hernán Bravo Varela
LA DOCUMENTACIÓN DE LOS PROCESOS
Ciudad de México, Ediciones Era, 2019, 64 pp.

CRUZ FLORES

Un hombre sentado en medio del desierto revisa su propia vida. No percibe la diferencia entre presente, pasado y futuro: los recuerdos y el por-

venir giran alrededor de él simultáneamente, se traspasan, se combinan, aunque nunca deja de suceder lo mismo. Cada acción conlleva una reacción, pero es difícil precisar qué sucede primero y qué después: acaso todo orden sea ilusorio. Este hombre es Dr. Manhattan en la novela gráfica *Watchmen* (1987) de Alan Moore y Dave Gibbons, y su omnisciencia privada (solo puede ver los fragmentos de su propia historia) nos recuerda que cada línea es una sucesión de puntos, que el presente está condicionado por los acontecimientos que lo rodean. En el predicamento de este personaje podríamos localizar una de las grandes ambiciones de la literatura, y sobre todo de la poesía: escribir un presente desde la capacidad reflexiva de la memoria conservando, al mismo tiempo, la urgencia del impulso que nos ha llevado a esto.

La documentación de los procesos, de Hernán Bravo Varela, exhibe esta ambición al diseccionar un conjunto de experiencias por medio de la escritura. El resultado no dista mucho de la percepción fragmentada del Dr. Manhattan, pues el libro se pasea en diferentes temporalidades, voces distintas y situaciones contrastantes para generar una estructura no lineal, donde constructos imperantes en los libros de poesía mexicana reciente (con vocación de narrativa) como “principio”, “desarrollo” y “desenlace” quedan suspendidos en un mar de indeterminación, dentro del cual se pueden distinguir situaciones de erotismo, de nostalgia y de contemplación naturalista moduladas por un verso libre, a veces telegráfico o entrecortado, que parecen negar sus propias resoluciones. Nos muestra, en diferentes momentos, un recuento de la juventud, la historia de un vínculo amoroso equívoco, y el proceso de una enfermedad;

su estructura, sin embargo, impide que se trate de algo específicamente: siendo que se propone a sí mismo como “documentación”, el poemario utiliza los lugares de la experiencia como móviles para generar una reflexión sobre la escritura misma, sus espacios y la imposibilidad de fijar en ella “lo real”. Partiendo del postulado del arte contemporáneo en el cual los materiales no *contienen* la obra, sino que esta consiste en todo su proceso de creación, aquí la experiencia funciona como un móvil para fijarse en las estructuras, en lo intersticial, como el verdadero motivo de la escritura poética.

Este poemario pertenece a una estirpe de libros que buscan problematizar la escritura desde sí misma, y los recursos que utiliza remiten a Wallace Stevens (por abordar un objeto desde todos los ángulos posibles), a Olvido García Valdés (por integrar el discurso teórico con la intensidad lírica), a Gerardo Deniz (por su concepción del poema como espacio de juego) y, someramente, a David Huerta, cuya influencia en la prosodia de Bravo Varela, así como en su construcción de imágenes, es innegable. También recuerda a Marosa di Giorgio, cuya atención a la imagen y a la memoria, así como el pulso de su verso, se filtran en varios momentos. La reunión de estas voces en la poesía de Bravo Varela, puestas en el contexto de la práctica curatorial a la que alude el título, sirve como móvil para la pregunta eje del libro: ¿qué distingue al poema del proceso de su escritura?

Todas estas características abundan, al mismo tiempo que generan variaciones, sobre las propuestas que exhibe la obra anterior de Bravo Varela. Si en *Hasta aquí* (2014) el poeta separaba los dos horizontes de su práctica, el lirismo formalista y la reflexión teórica, en poemas

y juguetonas “notas explicativas” de los mismos, *La documentación de los procesos* parece bordear su afluente ensayístico: en lugar de explicarse a sí mismo, de marcar algún propósito o caudal para lo que nos presenta, el libro exige que nos involucremos con el contenido, que indagemos las relaciones entre cada imagen y construyamos sus significados posibles desde nuestra intimidad lectora. Esto se presenta desde el epígrafe de Juan Rodolfo Wilcock, sustraído de *La sinagoga de los iconoclastas*, donde ofrece que “estos juegos [...] consisten en describir el aspecto de un objeto, referir un acontecimiento, comentarlo, formular hipótesis [...]”; por lo tanto, los “juegos” poéticos que proceden al epígrafe deben ser leídos en tanto esbozos, formas de abordar una experiencia que nunca podrá encontrarse dentro de los poemas, sino que solamente corresponde a nuestra lectura de los mismos. Donde Wallace Stevens dijo “No puedo convocar un mundo entero, / no obstante lo remiendo como puedo”, Bravo Varela niega incluso la posibilidad de remendarlo, porque es imposible resolver la distancia entre el poema y su detonante en la experiencia: “Entonces, aunque no haga falta ni sentido, / sabremos que hubo algo. Antes.” Vistos como *trace* derridiana o como puntas de un iceberg, los poemas desafían la interpretación.

Por su estructura formal y la disposición de elementos que lo conforman, *La documentación de los procesos* da para mucho en calidad de objeto de estudio: es una obra poliédrica por necesidad, cuya hechura indeterminada permite una gran variedad de salidas, de lecturas y de posibilidades para un lector entrenado, sea en la academia literaria, en la historia del arte o en el estudio de lo retórico. Sin embargo, esto conlleva un gran riesgo para los poemas que contiene.

A lo largo de sus páginas, el libro presenta secciones memorables, como el poema de la página 16, que refiere a un cuerpo danzante con precisión y cadencia desde el inicio hasta el final de un movimiento, o el de la 45, que yuxtapone a la naturaleza en forma de una paloma con la tensión de un cuerpo sufriente. Sin embargo, la intensidad de escritos como estos se ve interrumpida por momentos en que el propósito de la obra gana sobre su ejecución, como en las páginas 38 y 39, al centro del libro, donde se encuentran varios discursos (el viaje de los amantes, la naturaleza cristalizada en aves, las imágenes católicas) en una escritura críptica que parece apuntar hacia algo, pero se detiene antes de decirlo.

Como levantando una piedra sin lanzarla, el poemario bordea sus momentos más intensos con otros que parecieran servir como atenuantes, formas de evitar la concentración temática. El mismo autor parece estar consciente de ello: en la página 36 leemos: “Por qué / mi intimidad es tan cuidadosa / que la tengo en mi vestidor junto con los ahorros, / los álbumes y el testamento.” Si la poesía, como todo en el lenguaje, es eco, marca de algo que no está, *La documentación de los procesos* da testimonio, a fin de cuentas, de la tensión entre querer y no querer decir. Ciertamente evita los lugares comunes, el *pathos* al que es fácil acudir para generar golpes de efecto, y la agotadora búsqueda de “claridad” que exige una cultura literaria dependiente de estímulos y premios; pero también interrumpe su propósito, al presentar versos como callejones sin salida que no sostienen la unidad formal de la obra, y poemas como el de la página 46 (“¿Qué con la piedra, perro?”), que atentan contra la solidez de la propuesta del libro al no corresponder con

alguno de los tres núcleos a los que recurre continuamente.

Si, tomando el ejemplo del Dr. Manhattan, la existencia se concibe como una continuidad cerrada, aunque infinita por la cantidad de minucias que se pueden sustraer de cada vivencia, el libro de Bravo Varela no termina de exprimir los espacios de memoria a los que alude. Pierde la concentración en numerosas ocasiones, favoreciendo imágenes laberínticas que se perciben colocadas para aumentar la impresión de no linealidad y de exploración en el texto, lo que provoca momentos distantes y fríos. A pesar de esto, el libro aborda un reto particular para nuestra literatura: ¿es posible escribir un libro que funcione teóricamente sin la necesidad de “teorizar” en el mismo?, ¿cómo ir en búsqueda de “la experiencia poética” sin caer en lugares comunes, espacios desgastados y recursos formales que solo reciclan el discurso?, y, a fin de cuentas, ¿qué sacamos de nosotros mismos al escribir?

La documentación de los procesos, en fin, marca una nueva etapa para

el oriundo de la Ciudad de México. A lo largo de su obra como poeta, ensayista y traductor, trasluce una búsqueda de las intensidades del lenguaje, de sus límites, de los espacios parentéticos donde algo significa una cosa o la otra. Sin embargo, su trabajo lírico siempre ha desembocado en una vertiente más bien ensayística: abundar en guiños, vueltas referenciales y juegos epigramáticos, que otorga una textura muy especial a su trabajo, también sirve como una forma de distanciamiento no siempre efectiva. Celebro que este nuevo libro indique una voluntad por complejizar las estrategias textuales que abundan en la ya vasta obra del escritor, al abandonar el juego metatextual en pos de la compresión y el sujeto lírico indeterminado. Quizás al mirar más de cerca, al incluir un yo más firme en la documentación de su proceso, Hernán Bravo Varela podría llegar a conclusiones nuevas y estimulantes. —

CRUZ FLORES (Naucalpan, 1994) escribe poemas y ensayos. Fue becario de la FLM (2018) y actualmente lo es del Fonca (2019-2020) en el área de poesía.

