

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

MÉXICO HOY
Coordina Malva Flores

ENTREVISTA

Eloy Tizón

MESA REVUELTA

Juan Malpartida y
Francisco Javier Pérez

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director
JUAN MALPARTIDA

Redacción
Alba Ramírez Roeznillo

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Suscripciones
suscripcion.cuadernoshispanoamericanos
@aecid.es
T. 915827945

Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S. L.
Pol. Ind. Los Huertecillos
Nave 13
CP 28350-Ciempozuelos
Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo digital
502-15-003-5
Nipo impreso
502-15-004-0

Edita
MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Alfonso María Dastis Quecedo
Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica
Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo
Luis Tejada
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Roberto Varela Fariña
Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Jorge Manuel Peralta Momparler

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoros y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com
www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

- 3 DOSSIER: MÉXICO HOY
 4 *Malva Flores* – Revuelta. Veinticinco años de poesía en México
 18 *Christopher Domínguez Michael* – Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017
 28 *David Miklos* – La breve resistencia. Veinticinco años de cuento en México
 45 *David Medina Portillo* – Veinticinco años del ensayo en México
 64 *Julieta Lomelí* – Levemos las anclas: la isla de la filosofía mexicana



ENTREVISTA

- 80 *Carmen de Eusebio* – Eloy Tizón: «La poesía es esencial. Es de donde parte todo»



MESA REVUELTA

- 91 *Juan Malpartida* – Gonzalo Rojas, un aire que se gana
 103 *Francisco Javier Pérez* – La música según José Balza



BIBLIOTECA

- 112 *Juan Ángel Juristo* – La voluntad de recrear el mundo
 116 *Manuel Arias Maldonado* – Retrato del anacoreta interconectado
 121 *José Antonio García Simón* – En tierra de nadie
 125 *José María Herrera* – Hannah Arendt o La valentía de pensar
 131 *Juan Carlos Méndez Guédez* – Las canciones del padre
 135 *Daniel B. Bro* – Las emociones ante el espejo
 138 *Julio Serrano* – Conversaciones con un viejo amigo
 142 *Eduardo Moga* – La revelación y la muerte
 146 *Isabel de Armas* – Una exhaustiva reseña



México hoy

Coordina Malva Flores



Por Malva Flores

REVUELTA

Veinticinco años de poesía en México

«Salta a la vista que hay oficio, aunque en términos de conjunto hay un desplome histórico: hasta los poetas más mediocres de las generaciones anteriores sabían hacer cosas que hoy parecen esotéricas, por ejemplo, rimar, acentuar, medir. Lo cual es sorprendente: mientras el oficio estuvo a cargo de la bohemia, de los aficionados, de los que habían estudiado otra cosa pero no Letras, estuvo mejor que ahora que está en manos académicas».

GABRIEL ZAID

Las palabras del epígrafe corresponden al prólogo que Gabriel Zaid publicó en 1980 en la *Asamblea de poetas jóvenes de México* (Siglo XXI), reunión de poetas nacidos entre 1950 y 1962 que hubieran publicado al menos un poema. El penúltimo de los ciento sesenta y cuatro incluidos (de los quinientos cuarenta y nueve revisados por Zaid) fue Aurelio Asiain, un poeta que hace veinticinco años escribía: «El apostolado y la propaganda repugnan a la literatura, pero son propios de la literatura polémica».¹

Enero de 1992, hace un cuarto de siglo, nació con vientos de tormenta. La revista hispanoamericana más importante de ese momento, *Vuelta*, anunció en su portada varios ensayos que, reunidos bajo el nombre de «Arte de la polémica», incluían, entre otras, la colaboración de Asiain. Quizá el lector no especializado –a quien la revista se dirigía mensualmente– no imaginó que muy poco después sería testigo de la más encarnizada polémica cultural del siglo pasado en México, que duró un año completo y se ramificó en distintas diatribas como un ente voraz. Su inicio fue la realización de un encuentro de intelectuales, «El coloquio de invierno», convocado por la revista mexicana *Nexos*, la Universidad Nacional Autónoma de México y el entonces llamado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, hoy Secretaría de

Cultura. El uso de recursos públicos para realizar el encuentro de una empresa privada fue el reclamo de aquella furiosa polémica encabezada por el poeta más reconocido de México, Octavio Paz.

Hoy vale la pena recordar aquellos días, pues ese año turbulento –cuyas discusiones pasaron del tema político-cultural al estrictamente literario, durante la polémica sobre la «literatura *light*» y la «literatura difícil»–, Paz publicó en su revista un ensayo de *La otra voz*, «Cuantía y valía», donde mostró que el viejo humanismo, los antiguos maestros, habían sido sustituidos por profesores que recetaban fórmulas ideológicas para entender el mundo, de modo que la poesía, expuesta también a la amenaza del mercado, era leída, igual que el resto de la literatura, como un «tejido de engaños» y la crítica no tenía como propósito entender algo de nosotros mismos o del mundo, sino «desenmascarar al autor mentiroso».² Aquél fue un momento, quizá el último, en que los poetas tuvieron una presencia decisiva en la vida pública del país, gracias no sólo a Paz, sino también a Gabriel Zaid o José Emilio Pacheco, entre otros.

Mientras las disputas de aquel año axial sucedían en la república de nuestras letras, en distintos lugares de México estaban naciendo algunos de los jóvenes que se integraron, a partir de una primera convocatoria en Facebook, a la antología *Poetas parricidas*. Si uno los lee, advierte que no son tan parricidas, aunque los editores aseguren en el prólogo que su generación, la de «entre siglos», se distingue por su «malicia literaria; hay subversión y ánimo de ruptura, así como un precoz dominio del oficio. La rebelión no es sólo de la forma, sino de la estructura, del lenguaje, la gramática, la sintaxis, las metáforas y, en general, de todas aquellas estructuras que han surgido en su insurrecta travesía».³ Hay buenos poetas en esa antología, pero no son parricidas, aunque el título que los agrupa (la forma en que fueron seleccionados; los breves *curricula* donde se apunta una formación en escuelas de escritura creativa o licenciaturas en Letras; el número de becarios de distintas instituciones culturales incluidos...) y el formato digital en que se distribuyó la antología son parte de los gestos que hoy definen la poesía mexicana. Una frase del prólogo apunta su deseo: los poetas «van clavando los agujones en una lucha fratricida contra el lenguaje». En la poesía mexicana los agujones de la lucha fratricida se dirigen, en realidad, contra los poetas mismos y contra las instituciones, físicas o simbólicas. Así, el territorio de los poetas en México es, como el país, un campo minado.

Podemos encontrar otro rasgo ejemplar en aquel mismo 1992, año en que se publicó el primer libro de prosas de Gerardo

Deniz, un poeta que hoy es considerado de culto por alguna de las múltiples fracciones que conforman nuestro entramado poético. *Alebrijes* (Ediciones del Equilibrista) tiene escrita una leyenda en la página legal que veremos repetida mil y más veces, con distintas redacciones, en libros de literatura mexicanos: «Este libro fue escrito en parte gracias a una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes». A esa misma institución renunció Paz en febrero de 1992, pese a que fue él uno de sus impulsores. En su carta de renuncia advirtió que en el acto de fundación del FONCA había señalado que quienes aceptaron colaborar con la institución tenían «como único principio y fin a la libertad de creación. Por desgracia, el Consejo [para la Cultura y las Artes] no sólo se ha convertido en un organismo más y más burocrático sino que su acción ha sido paulatinamente viciada por la parcialidad, el favoritismo y la política de cooptación y neutralización de las voces independientes».⁴

En medio de la trifulca de ese año, el premio de poesía más importante del país, el Aguascalientes (que habían ganado Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, José Luis Rivas, Francisco Hernández, Coral Bracho, entre otros), se le otorgó a un joven de veinticinco años, Ernesto Lumbreras. Empezaba un cambio generacional cuya magnitud no alcanzábamos a percibir claramente.

Yo lo advertí tarde, cinco años después de la muerte de Paz, cuando en un ciclo de conferencias sobre el canon de la poesía mexicana en sus antologías se suscitó un debate sobre el papel del autor de *Piedra de sol* en la conformación de la «lista» de poetas. Esa discusión no era nueva. Desde los años cincuenta, Paz había sido considerado el jefe de uno o más grupos de escritores que variaron con el paso del tiempo, un «cacique cultural», dijo de él su amigo, el crítico José Luis Martínez, a la muerte del poeta.⁵ Lo nuevo –al menos para mí– fue la sensación de que quienes lo expresaban en 2003 parecían liberados de una gran losa, a pesar de, incluso, haber publicado en *Vuelta*. Ese repentino alivio se volvió ninguneo y virulencia poco tiempo después.

Con sus normales excepciones, casi una generación de jóvenes poetas y críticos de poesía desaparecieron lentamente de las publicaciones y las antologías y apenas hace unos años comenzaron a publicar nuevos libros o asomarse por las escasas revistas que publican el género. Ejemplo de ello son Aurelio Asiain (1960), Josué Ramírez (1961), Fernando Fernández (1964) o José Homero (1965). Hoy, casi veinte años después de la muerte

de Paz, el territorio de la poesía se ha transformado en un campo de batalla, como bien puede comprobarse en las antologías «curadas» por poetas menores de cincuenta años y cuyo punto de partida es, generalmente, 1964 o 1965 como fecha de nacimiento de los poetas incluidos, o más jóvenes. En sus prólogos, ensayos o entrevistas afirman la muerte de la poesía «seria», «hegemónica», de los tiempos de Paz. El malestar frente a la poesía anterior a la que ellos escriben se expresa en la crítica al poema «solemne, formalmente impecable, aséptico, apolítico, pretendidamente atemporal y sublime, tradicional con uno que otro detalle moderno: bellísimas aves surcando el éter»,⁶ señaló Luis Felipe Fabre, uno de los más conspicuos poetas de su generación, en el prólogo a la antología *Divino tesoro*. Pero ¿no ha sido ese reclamo otra especie de tradición mexicana o de tradición poética, sin adjetivo? En 1954, Paz aseguró que Antonio Castro Leal –entonces uno de los jerarcas de las letras y que había publicado una antología de la poesía mexicana hasta esa fecha– no tenía la capacidad para entender el acto poético más que como un ejercicio de correcta versificación y no podía advertir los elementos perturbadores de la poesía, pues estaba «ocupado en limar sus frases hasta cortarles las uñas, amasando la pasta de su elegante prosa con lascivo regodeo de pastelero literario». El «pastelero literario» tenía, además, una enorme debilidad por la palabra «fino» y Paz citó las veces que la utilizó para calificar a los poetas (más de treinta). «A fuerza de finura –concluye su relación– se acababa por sentir náuseas. Es como embriagarse con crema de cacao».⁷

Hoy, el fraccionado campo de los poetas mexicanos más notorios –gran parte de los cuales ha recibido los beneficios de las becas que otorga el Estado a través de la Secretaría de Cultura, o mediante la Fundación para las Letras Mexicanas, y han sido incluidos en los cientos de antologías publicadas de manera tradicional, en forma digital o simplemente en páginas de internet– coincide, pese a sus múltiples divergencias estéticas o políticas, en una sola cosa: identificar a Paz como la gran roca en el zapato de nuestra poesía, una roca parecida al Partido Revolucionario Institucional (PRI) que, durante setenta años continuos, tuvo en su poder la presidencia del país. ¿Y la poesía?

En 1992 aparecieron varios títulos importantes de poetas nacidos entre 1945 y 1955: *Materia prima*, de Alberto Blanco (1951); *Tierra de entraña ardiente*, de Coral Bracho (1951); *Moirá*, de Elsa Cross (1946); *Los días descalzos*, de Antonio Deltoro (1947); *Habla Scardanelli*, de Francisco Hernández

(1946); *De lunes todo el año*, de Fabio Morábito (1955), y *Luz de mar abierto*, de José Luis Rivas (1950). Estos poetas, junto con Efraín Bartolomé (1950), Adolfo Castañón (1952), David Huerta (1949), Gloria Gervitz (1943), el uruguayo radicado en México Eduardo Milán (1952) y Vicente Quirarte (1945), figurarían en un posible canon de su generación si atendemos al número de veces que aparecieron en las antologías publicadas en México durante las décadas de 1980 y 1990. Pero el asunto de las listas es engañoso y, por ejemplo, no aparecen en ese concentrado poetas que más tarde serían leídos no por la generación que los siguió, sino por las generaciones más recientes: Orlando Guillén (1945), Jaime Reyes (1947) y Ricardo Castillo (1954). Apenas hace unos meses, Inti García Santamaría escribía en «Parque de los venados acariciables (estribillo)» estas primeras líneas de un largo poema:

Mientras Ricardo Castillo escribía No es que piense que la muerte sea tu peor enemigo / pero te quiero vivo / pero te quiero arriesgando (1976); *Francisco Hernández escribía* Tus manos están llenas de élitros para el silencio (1978).

Mientras Ricardo Castillo escribía lo único que sé es que no hay que tener cuarenta años antes de tiempo (1980); *Elsa Cross escribía* albor del poema que discurre / entre umbríos celajes (1981).

Mientras Ricardo Castillo escribía y puuuuta... qué certeza, qué eructo tan salvaje me tragué (1982); *Antonio Deltoro escribía* una casa, si es, es transparente (1984).

Mientras Ricardo Castillo escribía Orinarse en los que creen que la vida es un vals, / gritarles que viva la Cumbia, señores (1976); *David Huerta escribía* Hay un designio de luz en el hecho de que tu voz no me pertenezca (1976).

Mientras Ricardo Castillo escribía no mames / no todo es buscar puertas invisibles (1982); *Efraín Bartolomé escribía* Esto es el centro de la plenitud / el vientre del silencio / colgada de las rocas arde la transparencia (1984).⁸

Es un poco injusta esta selección de los versos que confronta García Santamaría y que no son necesariamente el reflejo de la obra de los poetas aludidos, sin embargo, muestran la incomodidad de una generación frente a otra. Alguien como yo, nacida en la década de 1960 y educada en los antiguos magisterios, vería en este texto/poema/manifiesto una prueba de lo que un poeta mexicano llamó «la tradición de la ruptura». Pero esa «teoría» ha sido ya «superada», según la academia y los mismos poetas. Asistimos,

pues, a una revuelta que lleva ya varios años y quizá la única certeza es que todo da la vuelta y que a cada poeta le llega su generación.

Eso es lo que aconteció, por ejemplo, con un poeta que ingresó a la nómina de los «antihéroos» actuales, más que por buen poeta, por haber sido amigo de un mal poeta pero extraordinario narrador: me refiero a Mario Santiago Papasquiaro (José Alfredo Zendejas Pineda, 1953-1998), el Ulises Lima de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*. También, desde otra perspectiva, ocurre algo similar con Ulises Carrión (1941), poeta y artista con propuestas interesantes y precursoras en los setenta, convertido hoy en el nuevo Bolaño: el *outsider* cuya obra se exhibe en el Reina Sofía o en la imponente Fundación Jumex, con el título de «Querido lector. No lea». Así, en buena parte de nuestra poesía hemos cambiado los mitos por los antihéroos y es mucho mejor si éstos fueron de carne y hueso, no sólo personajes de los cómics, aunque estos últimos también abundan,⁹ desde aquel poema de José Carlos Becerra (1937), dedicado a Batman.

A inicio de los setenta, Becerra decía:

*La señal, la señal, la señal.
Y entretanto paseas por tu habitación.
Sí, estás aguardando tan sólo el aviso,
ese anuncio de amor, de peligro, de como quieran llamarle,
ese gran reflector encendido de pronto en la noche.
Y entretanto miras tu capa,
contemplas tu traje y tu destreza cuidadosamente doblados sobre
[la silla, hechos especialmente para ti,
para cuando la luz de ese gran reflector pidiendo tu
[ayuda aparezca en el cielo nocturno,
solicitando tu presencia salvadora en el sitio del amor
o en el sitio del crimen.¹⁰*

Hoy, Eduardo de Gortari (1988) dice:

*Timado por la mutación genética y su jefe
timado por un pésimo bromista: el azar
lo que daría Spider-Man por irse de borrachera y pasar la noche
[con Mary Jane
que en un callejón oscuro
ella levantara su máscara
apenas lo necesario
para besar a Peter Parker.¹¹*

He dicho «buen poeta», «mal poeta» con una naturalidad que hoy escandaliza al claustro universitario, incapaz de atreverse a juzgar o llamar a las cosas por su nombre, sustituyéndolo por el insoportable eufemismo de la jerga académica. Como en todo, hay ejemplos que refutan mi opinión y el trabajo de Alejandro Higashi (1971) es uno de ellos, como puede advertirse en su largo estudio *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (UAM/Tirant, 2015). Desafortunadamente y por lo general, en México la crítica de poesía ya sólo se ejerce entre las paredes sacrosantas del cubículo, pues son contadas las revistas no académicas que publican poesía y, mucho menos, su crítica. También ocurre en las redes y blogs, pero generalmente no es crítica, sino desolladero o complacencia. Lo cierto es que tampoco existen criterios para definir con claridad quién es un buen o mal poeta. El oficio no lo es todo.

*Paradójicamente –dice Zaid–, el oficio puede estorbar. Los que se las saben todas pueden tomar cualquier impulso por su lado manejable, encauzarlo y escribir un poema redondo. De poemas que están bien, pero nada más, está lleno el mundo. Con cierta práctica, el poeta que los ve venir puede ahorrarse el trabajo de escribirlos. No añaden nada. Sin embargo, muchas veces se escriben y hasta se publican.*¹²

Carrión se fue pronto de México y ya no vio el desarrollo de aquella generación que en 1992 rondaba los cincuenta años. ¿Qué los reunía? Una cifra sobrecogedora y un nombre: 1968. Tlatelolco. Es curioso observar cómo los poetas que en aquel momento de nuestra historia empezaban a publicar sus primeros poemas fueron, como los de hoy, contestatarios, rebeldes... Más tarde, con excepciones contadas, abandonaron ese tipo de poesía y muchos soslayaron también el papel de intelectuales –es decir, de voces en el concierto público más allá del discurso poético–, a pesar de tener los mejores maestros: Paz, Zaid, Pacheco. Quizá el desencanto que les provocó el deterioro de su aspiración de libertad con los sucesos sangrientos de Tlatelolco y poco después, en 1971, con el nuevo recrudecimiento de la represión y los enormes recursos que el Estado brindó a las universidades (y por lo tanto a las publicaciones universitarias) modificó su visión del mundo y hoy difícilmente podrían reconocerse en los que fueron. Aquella poesía rebelde tenía como propósito denunciar un mundo y un país cuyos valores les despertaban escepticismo; su

lenguaje, en consecuencia, violentaba las convenciones sociales, políticas o culturales de la época y las líneas de Ricardo Castillo, citadas atrás por García, son una buena muestra de lo que estoy hablando. En aquel momento la poesía era vista por los jóvenes como una forma de resistencia al lenguaje oficial. En 1975, por ejemplo, Adolfo Castañón expresó la necesidad de «resistir a la sociedad resistiendo su lenguaje»¹³ y Evodio Escalante declaró que mediante el lenguaje era posible «establecer una distancia con respecto a la demagogia y el triunfalismo estatal».¹⁴ Ocurre en la actualidad algo similar: «No debemos dejar que el discurso del poder nos despoje del pensamiento de la imaginación», señaló Carla Faesler recientemente.¹⁵

Hoy, muchos poetas empeñan sus días en mostrar qué tipo de poesía es legítima o no. Qué poeta, en consecuencia, es de veras poeta. Lo correcto es la denuncia. De todo. La malograda transición a la democracia que muchos vimos como una posibilidad; la explosión de autoediciones sin otro rigor que el de la complacencia; la falsa «horizontalidad» de las redes que prohíjan nuestros peores instintos nos convirtieron ya no en desencantados, sino en rabiosos con foro, y las eternas y muchas veces banales discusiones sobre poesía que antes tenían lugar en el café ahora crecen y se amplían como mala hiedra cibernética. En esta circunstancia, la poesía lírica o la «no comprometida» es considerada la poesía tradicional y canónica y los criterios de valoración estética están ahora supeditados a la valoración política por varios grupos de poetas jóvenes (y no tanto), muy visibles en las redes, los encuentros, festivales y ferias.

«Lo lingüístico es político», ha dicho Yásnaya Aguilar, una poeta y lingüista mixe que, no sin razón, ha hecho hincapié en la ausencia de poetas que escriben en lenguas indígenas en el canon mexicano de la poesía. Ese asunto, cuya discusión es necesaria, no evita mi siguiente comentario. Si eres «incluyente» (como persona pública y hoy, en las redes, todos somos públicos), eres un buen poeta, aunque tengas oído de artillero o un nulo interés por la imagen o el ritmo. No obstante, tu reinado puede ser efímero, pues muy probablemente seas acusado más pronto de lo que te imaginas de «falso incluyente». Como en los sesenta, en el presente muchos poetas se asumen radicales y cabría la pregunta de qué poeta no lo es. La suya se declara como poesía social, como si la poesía no fuera, toda y desde siempre, un reflejo de la sociedad.

En el prólogo a la *Asamblea*, Zaid nos cuenta que decidió hacer un mapa de la poesía reciente en ese tiempo, pero el «pro-

blema de fondo estaba en la abundancia de realidad, no en la escasez de mapas». ¹⁶ De acuerdo con sus cálculos, pensaba que en 2017 nacerían un millón de poetas. No he contado a los que ya nacieron y publicaron, por supuesto, pero la población poética de México es abrumadora. Del 1 de febrero, cuando empecé este ejercicio, al 15 de mayo encontré que diariamente, con mis dos mil quinientos «amigos» de Facebook y los poetas e instituciones que conocen mi correo electrónico, me invitan a un promedio de nueve presentaciones de libros de poesía nuevos; es decir, 3285 libros en un año y no soy, por cierto, la poeta más popular del país o la que tenga mayores contactos en las redes (Facebook admite, por ejemplo, cinco mil «amigos»). Ésos sí son los «demasiados libros». Quizá dentro de quince años veremos, gracias a las nuevas tecnologías que permiten la autoedición y a la precocidad de los poetas, al millón calculado por Zaid. La pregunta es: ¿quién los leerá, además de sus amigos y familiares?

Al menos ahora, pues no podemos ser videntes pese a que todo se repita, encontramos líneas reconocibles de nuestra tradición incluso entre quienes se empeñan en negarla. El mismo Fabre augura su (nuestro) destino: si bien en 2008 suponía que, gracias a la obra de Bolaño, era posible «la irrupción de una poesía feroz», reconoce en el final de su prólogo, y parafraseando a Pacheco, «que los modernos de hoy serán los cursis de mañana». Quizá quienes establecen su inconformidad con la tradición no han advertido que la tradición poética incluye, necesita y abriga la antipoesía, la poesía popular, la social, la lírica, la «emergente» (así llaman ahora a la poesía escrita por poetas menores de veinticinco años), la pop, la visual, la sonora, la expandida, la oral, la homosexual, la «pueril», la experimental o la transgresora e irreverente. Pertenecen a una misma tradición, si entendemos por tal la poesía hispanoamericana, pues las últimas promociones de nuestros poetas han vuelto sus ojos hacia el sur del continente, hartos de la «transparencia» de la literatura mexicana.

No obstante, así como en promociones anteriores, en estos últimos veinticinco años se ha mantenido aquel tipo de poesía que llevó de la rebeldía a la exaltación de las cosas menores que nos circundan. La poesía como revelación de una experiencia interior o un regreso a la infancia es otra de nuestras ramas visibles, tanto como la poesía que aún cree que el punto de partida del desarrollo poético nace de un respeto irrestricto por los maestros y las formas tradicionales, a las que honran: una especie de *fidelidad* al pasado literario en tanto preceptiva formal. Pero

también existe una arteria visible de nuestro entramado poético: la de quienes buscan la construcción de una obra que reflexiona sobre su propia tensión, sus mecanismos constitutivos y su función como productores de una verdad poética autosuficiente, autogeneradora, crítica. Irregularidades prosódicas, sintácticas y rítmicas son entonces el aliento de una poesía que descrea de la función referencial del lenguaje y que hoy se cruza con otras disciplinas.

A la poesía mexicana «le falta calle», han dicho los poetas más jóvenes y la han llevado a las azoteas, a las bardas, a los *rings* poéticos, *jams*, *performances*... o a los cientos de festivales mexicanos, latinoamericanos o europeos que existen. La han expandido en un intento por erradicar la solemnidad y devolver a la poesía un carácter lúdico, popular, que a veces se desmiente en sus creaciones.

Pero hay algo que, más allá del carácter performático o interdisciplinario cada vez más recurrente, distingue a la poesía de hoy de la que se escribía en los sesenta y setenta y que no puede soslayarse.

*Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas,
hermanito, sería que mañana me llamaran para
decirme que tu cuerpo apareció.*¹⁷

Estas líneas forman parte de *Antígona González* (2012), un libro de Sara Uribe en el que, mediante la transcripción e inserción de las noticias de la prensa sobre muertos hallados en distintos lugares del país, se narra la búsqueda de un hermano desaparecido. Con *Antígona*..., Uribe pone el dedo en la llaga de nuestra realidad. Una realidad cuyo extendido horror por todo el país no vivieron los poetas de los sesenta y cuya violencia se ha filtrado como un virus letal. De 2011 –cuando María Rivera (1971) escribió *Los muertos* emulando al Bolaño de 2006– a esta fecha, buena parte del país se ha convertido en una fosa, y no es metáfora.

Me sirve la cita de Sara Uribe para hacer otras consideraciones. En el paisaje de un país donde, en promedio, son asesinadas seis mujeres diariamente, la poesía mexicana más notable ha sido escrita, en los últimos años, justamente por mujeres. Mi apreciación no se trata de una concesión a las «cuotas de género» en boga. Desde distintos registros poéticos y edades, la refrenda la obra de poetas como Coral Bracho (Ciudad de México, 1951); Pura López Colomé (Ciudad de México, 1952); Tedi López Mills (Ciudad de México, 1959); María

Baranda (Ciudad de México, 1962); Carla Faesler (Ciudad de México, 1967); Natalia Toledo (Juchitán, Oaxaca, 1967); Mónica Nepote (Guadalajara, Jalisco, 1970); Rocío Cerón (Ciudad de México, 1972); Dolores Dorantes (Córdoba, Veracruz, 1973); Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977); Sara Uribe (Querétaro, 1978); Paula Abramo (Ciudad de México, 1980); Claudina Domingo (Ciudad de México, 1982); Xitlalitl Rodríguez Mendoza (Guadalajara, Jalisco, 1982); Diana Garza Islas (Santiago, Nuevo León, 1985) o Karen Villeda (Tlaxcala, 1985), por mencionar algunas de ellas.

Como podrá advertirse por el año y lugar de su nacimiento, el centralismo que durante tantas décadas fue elemento notorio del canon mexicano ha ido poco a poco desapareciendo. Las poetas mexicanas no pertenecen exclusivamente a la capital del país y su demarcación geográfica es variada. No ocurre lo mismo con los poetas varones más reconocibles, con poéticas muy distintas entre sí y que se agrupan, sobre todo, en dos estados del país, con sus salvedades. Pienso, por señalar algunos, en Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965); José Eugenio Sánchez (Guadalajara, Jalisco, 1965); Ernesto Lumbreras (Ahuatlulco de Mercado, Jalisco, 1966); Mario Bojórquez (Los Mochis, Sinaloa, 1968); León Plascencia Ñol (Ameca, Jalisco, 1968); Ángel Ortuño (Guadalajara, Jalisco, 1969); Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara, Jalisco, 1971); Julián Herbert (Acapulco, Guerrero, 1971); Jorge Ortega (Mexicali, Baja California, 1972); Luis Felipe Fabre (Ciudad de México, 1974); Luis Jorge Boone (Monclova, Coahuila, 1977); Rodrigo Flores Sánchez (Ciudad de México, 1977); Hugo García Manríquez (Camargo, Chihuahua, 1978); Hernán Bravo Varela (Ciudad de México, 1979); Óscar de Pablo (Cuernavaca, Morelos, 1979); Alí Calderón (Ciudad de México, 1982); Inti García Santamaría (Ciudad de México, 1983); Óscar David López (Monterrey, Nuevo León, 1982); Christian Peña (Ciudad de México, 1985).

Me llama la atención, sin embargo, que la mayor parte de los poetas entre treinta y treinta y cinco años de edad (sean hombres o mujeres) hayan abandonado una de las líneas de nuestra tradición. En la poesía de estos jóvenes, el color local ha desaparecido. Antes era posible rastrear el origen de los poetas por la fauna o flora que aparecía en sus libros. Hoy parece que el horno no está para bollos líricos sobre el terruño, aunque sean «orgánicos», y la materia de la poesía está en los libros, en las noticias, en las pantallas. De pronto siento que todo el país se ha convertido en una

ciudad arrasada de la cual sólo sabemos lo que nuestros dispositivos electrónicos nos muestran o que no vemos más el mundo natural que nos rodea, aunque lo defendamos.

Aclaro el asunto de la edad porque en México un escritor deja de ser «joven» a los treinta y cinco años. Es decir, cuando ya no puede aspirar a la Beca de Jóvenes Creadores del FONCA, pues ésa es la edad máxima permitida. Otro asunto interesante y que, imagino, tiene que ver también con el sistema de apoyos estatal y nacional, para jóvenes o para mayores de treinta y cinco años (Sistema Nacional de Creadores de Arte, al que pertenezco) es la aparición de libros de poemas con una unidad temática un tanto distinta de la que estábamos acostumbrados. Las reuniones de poemas «que la vida nos dicte» ha dado paso a libros unitarios, generalmente narrativos, planeados como un proyecto que más se acerca, por sus requisitos institucionales, a un protocolo de investigación académico, pues el candidato está obligado a presentar, entre otros puntos antes impensables, justificación, descripción detallada del proyecto, documentos probatorios del currículum, metas, etcétera.

En México, la tradición del poema extenso se remonta a la poesía novohispana y su mejor ejemplo es *Primero sueño* de sor Juana. Notables poemas largos son parte de nuestra tradición: *La suave patria*, de Ramón López Velarde; *Muerte sin fin*, de José Gorostiza; *Sinbad el Varado*, de Gilberto Owen; *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta; *Piedra de sol*, *Blanco*, *Nocturno de san Ildefonso* y *Pasado en claro*, de Paz; *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* y *Tarumba*, de Jaime Sabines; *Lamentación de Dido*, de Rosario Castellanos; *Anagnórisis*, de Tomás Segovia, y un largo etcétera, hasta llegar a poemas de generaciones más recientes, como *El ser que va a morir* (1982) o *Ese espacio, ese jardín* (2003), de Coral Bracho; *Recuerdos de Coyoacán* (1997), de Castañón; *Tierra nativa* (1982), de José Luis Rivas; *Incurable* (1987), de David Huerta; *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988) o *Habla Scardanelli* (1992), de Francisco Hernández.

Si pensamos en los primeros, son poemas que nacen de una concepción poética que reclama la reunión de sentido, sonido, metros y tropos clásicos de forma indisoluble. Ya los poemas extensos de generaciones posteriores, teniendo como horizonte a los últimos grandes poetas de la modernidad vigesémica (Eliot y Pound, por ejemplo), fraccionaron el poema extenso. Por lo general, ya no son una tirada larga de versos de arte mayor. El diálogo,

el monólogo, la aparición de personajes y voces muchas veces coloquiales, la inclusión de diarios o recortes de la prensa hacen su aparición en un mismo poema y tenemos libros ejemplares de este cambio: pienso en *Muerte en la rúa Augusta* (2009), de López Mills, para traer a cuento a la generación posterior a los desencantados de los sesenta.

23

Y así empieza el libro:

*«Desde épocas remotas
el hombre o los seres humanos
siempre han trabajado.*

¡El trabajo es lo más saludable que hay!

En la Biblia todos trabajan y por eso progresan...».

[¡Qué mentira! Adán no hacía nada,

dice Gordon,

andaba paseándose todo el día en el paraíso,

se ríe Gordon,

cogiendo con Eva,

que fue antes su costilla. Asqueroso].

«¿Qué es el trabajo? Difícil responder a esa pregunta...».

[¿Por qué es difícil? Tonto libro de Ralph.

Sigue leyendo, Gordon].¹⁸

«Cantar y contar», decía Paz, que dedicó un largo ensayo a ese asunto. Hoy muchos libros de poetas menores de treinta y cinco años son unitarios, cuentan una historia fragmentada, pero el asunto de «cantar» se elude (o cambió el canto). El yo lírico necesario para la construcción del poema extenso que Paz solicitaba como forzoso en este tipo de poemas se escinde o desaparece y, en su lugar, escribe un *voyeur*. Más cuentos que poemas. Más fábulas que mundo. Retratos extendidos. Esto no es extraño si se piensa en la considerable cauda de poetas retratistas mexicanos, empezando, en el siglo pasado, con José Emilio Pacheco y llegando a Hernández, por ejemplo. Pero ahora ha dado un giro: si antes el retrato de otro servía para saber del poeta mismo y, en consecuencia, saber algo de nosotros, lo que ahora observo es un tipo de poesía más intelectual o sarcástica que motivo de introspección o comunión.

¿Debe la poesía provocar una comunión? Ya no lo sé. El problema, como siempre, es lo real. ¿Cómo asirlo? Julián Herbert, el poeta más significativo de su generación, propone lo siguiente en el poema «1991»:

*Desde ese día bebo el agua de lo real sin agacharme, alzándola en el cuenco de la mano: como enseñan los Libros de Sabiduría. Pero siempre desde la orilla, nunca hundido en su lecho de combas escamas: como enseña el manual de urbanismo.*¹⁹

Fuera del manual de urbanismo o dentro de él; con diagonales en vez de comas o con una puntuación tradicional; que busca la trascendencia del instante o de carácter político; corta o larga, lírica o narrativa; intimista o exhibicionista, la poesía mexicana se despliega como un amplio abanico, imposible de abarcar en este ensayo. Quiero creer (y perdónenme la referencia) que es como aquel «alto surtidor» que el viento arqueaba:

*Un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre.*

NOTAS

¹ Aurelio Asiain, «Polemizar», *Vuelta*, 182 (enero de 1992), p. 22.

² Octavio Paz, «Cuantía y valía», *Vuelta*, 188 (julio de 1992), p. 12.

³ *Poetas parricidas. Generación entre siglos*, México D. F., Cuadrivio, 2014 (ebook).

⁴ Octavio Paz, «Carta de renuncia al FONCA», *La Jornada* (9 de febrero de 1992), p. 37.

⁵ José Luis Martínez, «Los caciques culturales», *Letras Libres*, 7 (julio de 1999), p. 29.

⁶ Luis Felipe Fabre, «Divino tesoro», en *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana. (Autores nacidos entre 1976 y 1999)*, México D. F., Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, p. 11.

⁷ Octavio Paz, «Poesía mexicana contemporánea», *México en la Cultura*, 271 (30 de mayo de 1954), p. 1.

⁸ Inti García Santamaría, «Parque de los venados acariciables (estribillo)», *Tierra Adentro*. Recuperado de <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/parque-de-los-venados-acariciables-estribillo/>>

⁹ Apenas hace una semana, por ejemplo, se presentó una plaqueta de Agustín Vizcayno (Querétaro, 1986) con largos poemas dedicados a Batman y a Superman: *Cuando Dios usa mallones*, México D. F., Ediciones El Humo, 2017.

¹⁰ José Carlos Becerra, «Batman», en *Breve antología*, selección y carta de Hugo Gutiérrez Vega, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 (Material de Lectura), p. 24.

¹¹ Eduardo de Gortari, «Spider-Man», en *Código Konami*, México D. F., Proyecto Literal, 2015 (colección Limón Partido), p. 27.

¹² Gabriel Zaid, «Poemas fallidos», *Letras Libres*, 120 (diciembre de 2008), p. 45.

¹³ Adolfo Castañón, «El único recurso contra el conformismo es el resentimiento», *La Cultura en México*, 710 (17 de septiembre de 1975), p. viii.

¹⁴ Evodio Escalante, «Un minuto de silencio, dijo el presidium», *La Cultura en México*, 712 (1 de octubre de 1975), p. x.

¹⁵ Álvaro Ruiz Rodilla, «*Sombra roja*: antología novedosa de poetas mexicanas», *Nexos* (12 de enero de 2017). Recuperado de <<http://cultura.nexos.com.mx/?p=11844>>

¹⁶ Gabriel Zaid, «Explicación», en *Asamblea de poetas jóvenes de México*. México D. F., Siglo XXI, 1980, p. 12.

¹⁷ Sara Uribe, *Antígona González*, México D. F., Surplus Ediciones, 2012, p. 47.

¹⁸ Tedi López Mills, *Muerte en la rúa Augusta*, México D. F., Almadía, 2010, p. 88.

¹⁹ Julián Herbert, *Pastilla camaleón*, Toluca, Bonobos, 2009, p. 14.

Por Christopher Domínguez Michael

CRONOLOGÍA SELECTA Y COMENTADA DE LA NOVELA MEXICANA, 1992-2017

1992

Durante ese año, que fue el de los polémicos festejos del V Centenario del descubrimiento de América, apareció *En la alcoba de un mundo*, de Pedro Ángel Palou (1966), anunciando dos fenómenos distintos. Por tratarse de una novela dedicada al poeta nocturno Xavier Villaurrutia, combinaba con la de su amigo Jorge Volpi (1968), quien intentaba lo mismo con el crítico Jorge Cuesta, ambos destacados artífices de la revista *Contemporáneos* (1929-1931), en *A pesar del oscuro silencio*. Con ese par de novelas, Volpi y Palou empezaban lo que entonces entendí como una toma de conciencia: nacía la literatura de la literatura mexicana. Pero Volpi, sobre todo, eligió otro camino, el de una forma semicomercial de narrativa destinada a glosar temas históricos, en general relacionados con la tragedia del siglo xx (bomba nuclear, nazismo, holocausto, gulag) o tan sólo con la historia mexicana, dejándolos en condiciones de ser digeridos por una clase media universitaria lectora pero escasamente refinada, ajena a la lectura de historiografía contemporánea y perezosa a la hora de afrontar novelas complejas, que atrajo a otros escritores mexicanos de esa generación, quienes conformaron el *crack*. La operación tuvo éxito hasta que la crisis española de 2008 anuló a la Península como destino comercial de los novelistas latinoamericanos (quienes triangulan: sin pasar por Madrid o Barcelona esas franquicias impiden que los novelistas latinoamericanos, desidiosos, se lean entre sí). Estalló esa otra burbuja, la de la industria editorial peninsular, arropada por dinero trasnacional, premios literarios

a granel y destinada a un público, el español, menos cultivado que el de los vecinos países europeos y capaz, por ello, de tragarse la monserga difundida por el *crack* de que eran los primeros mexicanos atreviéndose a escribir de otra cosa que no fuera el mole de guajolote, el águila y la serpiente. El «realismo nazi» del *crack*, como fue llamado humorísticamente, pues venía a sustituir al anticuado «realismo mágico». Este exotismo invertido no sólo resultó mentiroso –no fui el único crítico en reunir una larga tradición mexicana de prosistas con tema cosmopolita–, sino de escaso valor estético. Y en el frente interno había, pese a todo, que defender a estos novelistas de las acusaciones pendencieras de nacionalistas y patrioterros. Cumplidos los veinte años del *crack*, el saludo resulta deprimente. Salvo alguna otra novela de Volpi (*El fin de la locura*, 2003) sobre las aventuras (en su mejor cuerda, la irónica) de un intelectual mexicano en el mayo francés de 1968 y algunos cuentos del precozmente fallecido Ignacio Padilla (1968-2016), de lo demás se puede prescindir.

1993

Ese año aparece *La mano derecha*, de Pablo Soler Frost (1966), quien, alérgico a la publicidad, se anticipó más de una década, con mayor libertad de imaginación al *crack*, escribiendo sobre las batallas submarinas de la Gran Guerra, arremedando las antiguas novelas etiópicas, u otra sobre la expulsión de los jesuitas en 1767, convirtiéndose en uno de los más interesantes y menos atendidos de los narradores mexicanos. También en ese mismo año, Ana García Bergua (1960), talento cómico y esmerada en la reconstrucción histórica (cine mexicano de la llamada «edad de oro», la isla Clipperton, el espiritismo finisecular, los años sesenta y su liberación sexual), pues viene de la escenografía, debutó con *El umbral. Travels and Adventures*, del género fantástico-romántico, un homenaje a su hermano suicida, Jordi García Bergua (1957-1979), autor a su vez de *Karpus Minthej* (1981), una de las más delicadas novelas decadentistas mexicanas que pudo publicarse en el otro fin de siglo. Pero mis esfuerzos por abrirle un lugar en el gusto público, tanto a Soler Frost como a los García Bergua, no han tenido el resultado que hubiese yo deseado tras tantas campañas. Mayor suerte tuvo un gran poeta (Álvaro Mutis, 1923-2013), quien culminó su carrera escribiendo novelas y relatos como *Tríptico de mar y tierra*, aparecido ese año. Este bogotano afincado en México (y por nombrarlo a él, a Gabriel García Márquez, a Fernando Vallejo y a Roberto Bolaño como escritores

a su manera mexicanos he sido acusado de pretender suplantar a la autoridad migratoria) escribió la maravillosa, a la vez pútrida y adolescente, saga de Maqroll el Gaviero, que, aunque no exenta de pifias de autor primerizo, ejerció una arrebatada influencia poética y sobre la narrativa. 1993 fue el año, finalmente, del rescate de *Jardín secreto*, obra póstuma del novelista fantástico Francisco Tario (1911-1977), «príncipe de los raros» mexicanos, como lo ha llamado Luigi Amara.

1994

Pese a ser un *annus horribilis* para la historia contemporánea de México, a la novela, como suele suceder, ello le tuvo sin cuidado, siempre presta a soltar el testigo que le exige testimonio y compromiso. Por ello, de 1994, recuerdo, sobre todo, *Salón de belleza*, de Mario Bellatin (1960). Nacido por casualidad en la Ciudad de México, Bellatin creció en el Perú desde donde regresó a integrarse a plenitud a las letras mexicanas. Impactante narración desarrollada en el equivalente actual de un leproso, *Salón de belleza* alude inevitablemente al sida y por ello no han faltado los profesores que la estudien desde la perspectiva transgenérica, pues es una honda meditación sobre la enfermedad terminal, la putrefacción del cuerpo y la muerte. Desde entonces, Bellatin no ha parado de publicar toda clase de relatos, colocados adrede en la frontera entre la escritura y el arte contemporáneo, pues el peruano-mexicano, víctima de la talidomida, luce una malformación que le permite llevar un sofisticado garfio en la mano izquierda, lo cual lo convierte, según él mismo, en una instalación ambulante. No pocos de sus libros son tomaduras de pelo donde un autor de talento, sin duda, no se cansa de alardear que con la literatura no le basta. Una narración como *Flores* (2001), empero, donde Bellatin reincide en la enfermedad, en este caso, investigando sobre la propia talidomida, prueban que, cuando abandona su talante frívolo, sigue siendo un narrador imprescindible. El año 1994 también demostró la obcecación de Carlos Fuentes (1928-2012) en seguir publicando novelas sin criterio, talento ni gramática, ante el horror no sólo de quienes lo admiraban, sino de aquellos que lamentábamos una vejez tan triste para quien tanto hizo por la profesión de la novela (en varios sentidos de la palabra) en México. *Diana o La cazadora solitaria*, sobre la actriz Jean Seberg, presunta amante del protagonista, es un libro malo, vil y narcisista. Para colmo, fue acusado de plagio. Si la obra de Fuentes hubiera terminado con *Cristóbal Nonato*

(1987), nos hubiéramos ahorrado quince años donde cada nuevo libro suyo se convertía en la certeza de un nuevo fracaso.

1995

La moda de la novela dizque histórica, donde la facilidad de los hechos consumados le permite al novelista abstenerse de imaginar y hasta de investigar, acabó de instalarse en México con *La corte de los ilusos*, de Rosa Beltrán (1960), sobre el efímero imperio de Agustín de Iturbide. En su día, la novela me gustó, pese al aire delpasiano inevitable (*Noticias del imperio*, sobre Maximiliano y Carlota, y de Fernando del Paso, aparecida en 1987, ha sido votado como la mejor novela de los últimos veinticinco años cumplidos en 2012), hasta que mi propia investigación biográfica sobre la época (*Vida de fray Servando*, 2004) me reveló lo poco que había hurgado Beltrán en ese periodo. Biografías noveladas o novelas históricas, la gran mayoría malísimas, proliferan en todos los países y México no es la excepción. En 1995 también Enrique Serna (1959) publicó una de sus primeras novelas (*El miedo a los animales*), una sátira fallida sobre el medio literario de la Ciudad de México, del cual el autor forma parte notoria, erigiéndose en juez de la moralidad de los pares. Importa mencionarlo porque las siguientes novelas de Serna, *El seductor de la patria* (1999), sobre el general Antonio López de Santa Ana, a pesar de sostener los tópicos sobre el villano favorito del siglo XIX mexicano, y *Ángeles del abismo* (2004) no sólo son diestras reconstrucciones (la segunda, retoma la novelización de un proceso inquisitorial, como lo hicieron en el siglo antepasado Justo Sierra O'Reilly y Vicente Riva Palacio), sino obra de uno de nuestros novelistas más hábiles, en cuestiones de forma y economía. Separadas por quince años aparecieron otras dos novelas históricas mexicanas: *Siglo de un día* (1993), del poeta Eduardo Lizalde, sobre el año 1914 de la Revolución mexicana, y *Juárez, el rostro de piedra* (2008), del cuentista Eduardo Antonio Parra (1965), uno de los más enjundiosos realistas en la tónica de la antigua ley. Obra mayor fue, asimismo, la dieciochesca *Rasero* (1993), de Francisco Rebollo (1950), el libro que tenía que escribir porque después ya no hubo más de interés.

1996

La única novela de Guillermo Sheridan (1950), uno de los pro-sistas esenciales del México contemporáneo y el más dotado ta-

lento satírico desde Jorge Ibarguengoitia, apareció ese año. Es *El dedo de oro*, una hilarante fabulación rabelesiana sobre Fidel Velázquez, el eterno cacique del sindicalismo mexicano, entonces todavía vivo. La novela nunca se reeditó. Es lástima: el humor y la novela mexicana no se llevan y el humorismo no es tomado en serio. Aquel año fue el de la muerte de Juan Vicente Melo (1932-1996), quien, autor de *La obediencia nocturna* (1969), legendaria, dejó un manuscrito inédito, *La rueca de Onfalia* (1996), última pieza del solitario melómano entre nuestros novelistas. A su fallecimiento siguió el del otro par de novelistas esenciales de la generación de la Casa de Lago, Salvador Elizondo (1932-2006) y Juan García Ponce (1932-2003): del primero se han publicado varios inéditos sobresalientes, sobre todo sus *Diarios* (1945-1985), primorosamente editados por su viuda Paulina Lavista, aunque, como tal, no dejara ninguna novela póstuma, como sí fue el caso de García Ponce, quien alcanzó a publicar *Pasado presente* (1993), relato memorioso donde el propio Elizondo –su hermano enemigo– es un personaje central. De aquella notable generación, en 1996, Sergio Pitol (1933), habiendo terminado su novelesco *Tríptico del carnaval* con «La vida conyugal» (1991), comenzó otra serie, crítico-memorialista, con *El arte de la fuga* mientras Fernando del Paso (1935) se dio el lujo de publicar una novela policiaca: *Linda 67. Historia de un crimen* (1995).

1998

Es el año de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño (1953-2003), quien de su residencia juvenil en el país supo nutrirse durante su breve y brillante carrera literaria. Por lo que dice de la Ciudad de México a principios de los años setenta, por la manera en que conserva aquel español mexicano (el de mi infancia), por el viaje adánico al norte de México (de donde saldrán simultáneamente varios de los principales narradores mexicanos, como Daniel Sada, Julián Herbert, Carlos Velásquez y Yuri Herrera, precedidos por Jesús Gardea) que los poetas visceralistas emprenden en la búsqueda de un avatar de la Diosa Blanca, *Los detectives salvajes* es, acaso, con *Bajo el volcán* (1947), de Malcolm Lowry; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, una de las grandes novelas universales escritas en México. Mexicano por convicción y hombre de mil patrias como lo es todo gran escritor, a Bolaño México le alcanzó como epicentro de *2666* (2004), donde los feminicidios de Ciudad Juárez no sólo se convierten en herida san-

grante del planeta, sino en premonición de los horrores sufridos por el país durante las aún inconclusas guerras narcas iniciadas en 2006.

1999

Porque parece mentira la verdad nunca se sabe, de Daniel Sada (1953-2011), la última gran novela mexicana del siglo xx, apareció ese año. Invención lingüística colosal y recreación métrica (en prosa) del habla del norte del país, esta novela enorme y extravagante espera lectores, dedicada como está al microcosmos del fraude electoral, la herida política nacional por excelencia, en un pequeño pueblo.

2001

Otro extranjero, en este caso de larga residencia en México, Fernando Vallejo (1942), publica una obra de carácter celineano sobre la violencia colombiana, *El desbarrancadero*, pero no la histórica «violencia colombiana», exactamente. Se sirve el narrador, también de origen colombiano como Mutis y García Márquez, de una variante de Castor y Pólux para el retrato desfalleciente de una pareja de hermanos homosexuales. Un libro desgarrador que ganó la última versión del Premio Rómulo Gallegos antes de que el chavismo se decidiese a secuestrar uno de los últimos espacios de libertad intelectual en Venezuela. Vallejo donó el monto del premio a los perros de Caracas, a través de una sociedad protectora de animales.

2002

Extraño personaje proveniente de la contracultura y de sus moralismos y a la vez un hombre de una honda formación filosófica, además de sabio en cuanto a las drogas, Guillermo Fadanelli (1960) publicó ese año *Lodo*, una de sus mejores novelas. A la vez nietzscheano y crítico del nietzscheanismo, dibuja Fadanelli en el profesor Benito Torrentera un personaje superfluo a la rusa que no deja de acompañarme y atormentarme, lo cual es poco común en la literatura local. También en 2002 se publicó *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza (1964), una de las voces más combativas en cuanto a la causa posmoderna, por llamarla de alguna manera. Libros buenos y libros malos transidos de ansiedad profesoral a la californiana corroboran que, a diferencia de muchos de sus camaradas adictos a la teoría literaria y sus nuevos avatares, Rivera Garza –poesía, novela, ensayo, tex-

tos misceláneos– predica con el ejemplo. *La cresta de Ilión*, más tradicional, «inventa» una escritora realmente existente –Ámparo Dávila (1928), cuentista en la órbita de Juan José Arreola y Julio Cortázar– y le propone, a sus lectores, otra vida, a quien (Dávila) la idea, por cierto, no le hizo mucha gracia, según me dijo. Pero a Marcel Schwob le hubiera encantado el libro. En tanto, el erudito Jorge Aguilar Mora (1946) dio a la luz *Los secretos de la aurora*, resultado de su pasión decimonónica y apenas su tercera novela en una carrera literaria que incluye poesía y ensayo, caracterizada por la contestación permanente, a veces equívoca, a veces no, de los valores consagrados en nuestra república de las letras.

2003

La pluma de Álvaro Uribe (1953), educada en Borges y a veces, por ello, adocenada, publicó ese año su mejor novela y uno de los retratos más convincentes sobre el drama vulgar y universal de la clase media que he leído: *El taller del tiempo*. Un libro sobre la falla moral de la cual todos provenimos, obra de un novelista de los de antes, los lectores de Roger Martin du Gard. No ha cesado Uribe de publicar, como lo muestran novelas como *Expediente del atentado* (2007), sobre el Porfiriato, y *Morir más de una vez* (2011), donde la juventud del héroe en París se cruza con la experiencia del cáncer.

2004

Año notabilísimo en cuanto a narrativa. Héctor Manjarrez (1945), maestro de la novela corta injustamente opacado por el torrente del argentino César Aira, publica *La maldita pintura*, acaso su mejor libro, una «farsa formidable», en opinión de un crítico a quien le soy del todo antipático. Crítica de la crueldad y la banalidad del arte contemporáneo, retrato del Londres contracultural y uno más de los ejemplos de buena prosa, a la vez sabrosa y magisterial, de Manjarrez, *La maldita pintura* es la obra que más me emociona de uno de los autores mexicanos más prolíficos y bien encaminados del siglo XXI. La más convincente de las novelas de Ana García Bergua (1960) también se publicó en 2004, *Rosas negras*, su reconstrucción, regocijante, del espiritismo en México a fines del siglo XIX. Hugo Hiriart (1942), uno de los talentos más originales de la lengua y otro escritor a quien hacer viajar fuera de México ha sido imposible, publicó una certera novela, corta también, *El actor se prepara*, un tratadillo de teología moral donde uno de los principales dramaturgos mexicanos logra unir su devoción por las tablas

con la novela policiaca, empeño polimorfo ya intentado, también brillantemente, con *El agua grande* (2002), un cuento filosófico sobre las maneras de narrar a la vez la historia de un cantor ciego a través de las cantinas de la Ciudad de México. Finalmente, Juan Villoro (1956), uno de los intelectuales más leídos de México, publicó *El testigo*, que es varias cosas buenas al mismo tiempo: tomarse el riesgo de apostar por la gran novela mexicana, dejarse llevar por la nostalgia de la provincia a través de Ramón López Velarde y de los saldos de sangre de la guerra cristera, testificar un regreso al México ya amenazante del año 2000 y presentar un héroe que, en su día, consideré un verdadero *narodnik*.

2006

El filósofo y ensayista Alejandro Rossi (1932-2009), autor legendario del *Manual del distraído* (1978), publicó ese año su única novela, obra de vejez sobre la infancia: *Edén. Vida imaginada*. Autor de un puñado de cuentos perfectos, a la criolla, si en Rossi se reunían a charlar los espíritus de Borges y Paz, en la novela del mexicano nacido en Florencia de madre venezolana se alían Edmundo de Amicis y Henry James.

2008

Entre las virtudes de las que presume la narrativa mexicana está la manera en que Álvaro Enrigue (1969) juega con la novela histórica, como en *Vidas perpendiculares*. Entre *Orlando*, de Virginia Woolf, y la filosofía de la historia de Vico, Enrigue hace de la historia una cinta de Moebius y saca provecho de cualquier debilidad de carácter para encarnar la verdad novelesca. La suya, única e intransferible. Antes de su muerte precoz, Daniel Sada entregó en esos meses otra novela notable, *Casi nunca* (2008), una verdadera novela erótica, de las pocas sobresalientes que he leído en español. Y la gran novedad del año, dándole un giro quevedesco al legado norteño, lingüístico y territorial de Sada, que aún no era legado sino obra en movimiento, la protagonizó Carlos Velázquez (1978) con *La Biblia Vaquera*.

2009

De la vasta obra de Carmen Boullosa (1954), no sólo prefiero sus novelas de iniciación (en los dos sentidos de la palabra), *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989), sino una obra de madurez, *El complot de los románticos*, donde su desenvuelta fantasía se sirve de Michael Ende y logra darle vida, nada menos, que a los cas-

posos románticos españoles, en una reposición, ¿por qué no?, de aquella película primeriza de Polanski que en México se llamó *La danza de los vampiros*. Y en 2009, al fin, la «narcoliteratura» mexicana abandonó la indignación periodística y la prosa patibularia para poetizar sin culpa y con orgullo moral, con *Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera (1970), precedida, con una destilación del lenguaje de imposible eco rúflico, por *Trabajos del reino* (2004), que pasó inadvertida hasta que México volvió a ser, otra vez, como en tiempos de Joaquín Murrieta o Chucho el Roto, simplemente, la tierra de los bandidos.

2010

Bárbara Jacobs (1947) cuenta en *Lunas* una historia onírica abundante en *marginalia* literaria donde un profesor de literatura hace lo contrario que el propuesto por Fadanelli en *Lodo*: no es la tentación del crimen, a lo Dostoyevski, sino la rutina del psicoanálisis, el potro del moderno.

2011

Elena Poniatowska (1932), consentida del público de izquierdas, insistió en las biografías noveladas, con *Leonora*, sobre su amiga la pintora surrealista y extraña (y extraordinaria) cuentista Leonora Carrington, fallecida ese mismo año a los noventa y cuatro años.

2012

Año de buenos libros. Valeria Luiselli (1983) continuó la saga iniciada veinte años antes por Palou y Volpi dedicando parcialmente a otro poeta de los Contemporáneos, Gilberto Owen, su primera novela *Los ingravidos*. Julián Herbert (1971), poeta de formación y muy notable como tal, sorprendió con una descarada narración autobiográfica, *Canción de tumba*, y de Antonio Alatorre (1922-2010), el gran filólogo mexicano, se rescató *La migraña*, una deliciosa evocación de juventud.

2014

Con *El cuerpo en que nací*, Guadalupe Nettel (1973) también recurre a la escucha psicoanalítica sin acudir a ningún heroísmo de la mente. Novela íntima, hospitalaria, ajena a toda estridencia, reclama que vivamos, posmodernos o no, en la religión natural añorada por Goethe. En un proceso de autoconocimiento que desdramatiza, Nettel, al contrario que Bellatin, hace de un ojo liado no una instalación, a fin de cuentas, inmóvil, sino un viaje

alrededor de una habitación. Dos años después, con *Después del invierno*, trasladó ese intimismo suyo tan peculiar a los desastres del amor y a la soledad de seres cuya ideación sólo es posible tras haber leído a Murakami. En ese año, Héctor Manjarrez publicó una nueva novela, *París desaparece*, otra evocación de juventud, tan notable, en su exaltada y fantasiosa manera, como la de Alatorre el año anterior.

2015

Autodefinida como «artista visual que escribe», Verónica Gerber (1981) publicó *Conjunto vacío*, apuesta experimental fascinante por su belleza y legibilidad. Otra forma de contar la historia de una mujer como ella, hija del exilio latinoamericano en México llegado en los años setenta. Años atrás, aplaudida por tirios y troyanos, tradicionalistas y conceptuales, había mostrado su talento, por primera vez, con *Mudanza* (2010). Dada la polémica sobre el revivido escritor experimental y precursor del conceptualismo Ulises Carrión (1941-1989), obras como las de Gerber, por fortuna, atizan el fuego.

2016

Cristina Rivera Garza volvió a dar de qué hablar con *Había mucha neblina o humo o no se qué*, su novela-ensayo sobre Juan Rulfo, en cuyo centenario (2017) se convirtió en materia de polémica, dada la conducta de la Fundación Juan Rulfo, celosa Inquisición sobre qué debe decirse del autor de *Pedro Páramo* y presta a ejercer la censura al grado de haber dado de alta el nombre del novelista jalisciense y de sus obras como marcas registradas.

2017

Las notas del año en curso las han dado Jorge Comensal (1987) con *Las mutaciones* y Fernanda Melchor (1982) con *Temporada de huracanes*. Mientras Comensal escribió una divertida meditación sobre la enfermedad y la muerte, amén de erudita, auténtico trasunto de *La muerte de Iván Ilich* a la sombra del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, Melchor aborda la violencia mexicana –particularmente en el estado de Veracruz– desde el alguna vez llamado realismo sucio, pues no otra cosa puede generar nuestra realidad. Desesperada la autora, como la mayoría de los mexicanos, Melchor recurrió al curioso recurso frazeriano de la antropología cultural y puso en manos de una bruja, culpable o culposa, la causa del horroroso tiempo mexicano.

Por David Miklos

LA BREVE RESISTENCIA

Veinticinco años de cuento en México

Regina Swain (1967-2016), in memoriam

0. UNA ACLARACIÓN ENTRE CORCHETES, ANTES DEL ARRANQUE

Si bien este ensayo busca explorar el *quid* de la producción de cuento en México en los últimos veinticinco años y ofrecer un recuento en mayor o menor medida crítico, es preciso anotar que, como en muchos otros países latinoamericanos, el cuento suele ir de la mano de la novela. Y, aunque la mayoría de los novelistas han publicado cuentos, hay también cuentistas puros, las *rarae aves* de dicha cuestión (en Estados Unidos, por ejemplo, y en oposición a lo ocurrido en nuestro gran terruño continental, el género llamado *short story* ha tenido voces exclusivas y ha logrado insertarse con bastante sanidad en el mercado editorial).

Además del cuento, se hablará, de manera inevitable, como ya se dijo, de su nodriza, la novela, pero también se abundará en otro tipo de narraciones, luego híbridas u originarias que, al no encontrar etiqueta, suelen caer del amplio lado de la cancha de la novela (en un sentido metafórico, pensemos en la novela como la cancha y en el cuento como la red que, vista desde arriba, aparece como una mera línea que divide un par de áreas idénticas: la misma área).

De igual modo, y dentro de lo posible, se hablará del contexto histórico que aparece como pantalla de fondo de la producción cuentística en particular y narrativa en general, porque hay, siempre, un puente entre esa historia que ocurre y lo que «la

mano que escribe» traza dentro de su acontecimiento y a lo largo de su línea temporal (hablaré de esta idea, ya sin entrecomillarla, más adelante).

Este no es un texto que busca tener un hábito canónico, sino, por así decirlo, *abarcativo* a través de ciertas puntualizaciones, es decir, obras pergeñadas por la mano que escribe y la voz que la dota de vida, allende el cuerpo que la exhala.

Hasta aquí la aclaración.

Comienza el texto.

1. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: HISTORIA, MERCADO Y CUENTO

El 3 de enero de 1992, hace veinticinco años, ese número poco redondo, joven, que representa un cuarto de siglo, Estados Unidos y Rusia, convertida en federación tras la disolución de la URSS, establecieron relaciones diplomáticas y terminaron de ponerle el punto final a la Guerra Fría, iniciada en 1947, a un lustro de alcanzar la media centuria de duración.

En México, Carlos Salinas de Gortari se encontraba en el inicio de su cuarto año de Gobierno y a dos de firmar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), legado de su mandato neoliberal que convirtió, de la noche a la mañana –sin olvidar la tierra silenciosamente arada por Miguel de la Madrid, quien renovó tanto el concepto de inflación como de peso mexicano–, a un país tercermundista en uno en vías de casi alcanzado desarrollo.

Tanto el mundo como México parecían haber superado un estado de crisis, prolongada en el primer caso, intermitente en el último, y entrado en el aparente bienestar, aunque si esta historia se contara desde la aún entonces existente Yugoslavia, en donde se gestaba una de las más crudas guerras civiles del orbe, otro sería el cuento, por así decirlo.

Sirvan mi ínfimo recuento histórico y mi no tan socarrón juego de palabras en su cierre para hablar de los últimos veinticinco años del cuento en México, ese género luego en apariencia polizón o beneficiario de la novela, expresión de la narrativa ensalzada por el mercado, no muy afín a la reunión de tramos de texto de mayor o menor brevedad –salvo en el valor prolongado de sus clásicos, esos raros *long sellers*–, sino a la continuidad del relato de largo o muy largo aliento y su tendencia a las grandes ventas.

Y es que la historia literaria no es otra cosa sino ese entramado de historia en sí –mundial y local–, el rol del mercado en la

labor editorial –y no viceversa, necesariamente– y las formas en la que los escritores encaran sus voces, talentos y, desde luego, ambiciones.

¿Por qué ser cuentista en México en 1992 si el *boom* latinoamericano, comandado por la agente literaria Carmen Balcells y el colombiano Gabriel García Márquez –periodista devenido narrador y que cumplía diez años de haber recibido el Premio Nobel–, demostraban que la novela era el mejor contenedor para la literatura exitosa, a la cual, si y sólo si la novela funcionaba, el cuento se adhería como lapa?

Creo que, antes de responder dicha pregunta, es obligado hacer un pequeño viaje en el tiempo, a treinta y nueve años de 1992 y sesenta y cuatro de 2017, es decir, a 1953, año en el que el cuento mexicano vio nacer su primer parteaguas contemporáneo o moderno o nada más, en ese entonces, actual.

2. JUAN RULFO Y LA TOMA POR ASALTO CONTENIDO DE 1953

Pese a que en 1952 Juan José Arreola (1918-2001) ya se había erigido como el timonel de la narrativa breve con su colección de cuentos *Confabulario*, en donde mostraba, por un lado y con evidencia explícita, sus influencias y, por el otro, la gracia y el alcance literario de su voz, la publicación de *El llano en llamas* al año siguiente encontró en Juan Rulfo (1917-1986) al portador de una estafeta que había que encender o avivar de nuevo, aunque ya en 1931 Nellie Campobello (1900-1986) había esbozado o esculpido una nueva manera de narrar, a través de la brevedad y el fragmento –llámese cuento, minificción, relato o episodio aislado–, en *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, mezcla de testimonio, tradición oral y literatura en sí.

El llano en llamas es, qué duda cabe, una obra que, más que buscar el retrato regionalista y el eco aún sonoro de la revolución –que en la época en la que Campobello escribió su *Cartucho* era de una estridencia ensordecedora–, buscaba dialogar, ensimismada, con el propio lenguaje que la había hecho nacer, a través de *la mano que escribe* (que escribía) de Juan Rulfo.

Digo la mano que escribe y no el escritor para pensar el texto en sí mismo, más allá de la circunstancia en la que fue escrito y más acá de la manera en la que fue pergeñado y, de algún modo, tomado por asalto, es decir, apropiado por el autor, allende el cuerpo.

Si bien *El llano en llamas* –que sufrió la pérdida y la suma de algunos cuentos hasta alcanzar su edición definitiva y la transformación de minúsculo en mayúsculo Llano, que es, acaso, otra manera de decir Comala (o lugar o zona de escritura)– es una colección que renueva la hechura del cuento, luego parece más un objeto transicional que hizo posible, sí, una novela, domesticada la voz y encontrado el derrotero de la mano que escribe: *Pedro Páramo*, publicada dos años después y construida a partir de fragmentos en apariencia deshilachados, como exhalaciones –o murmullos originarios, pues– a destiempo.

Es decir, y en resumen: aunque Rulfo nació o devino escritor a través del cuento, se consolidó como voz y mano que escribe con su novela debut –y despedida–, *Pedro Páramo*, así como hiciera Albert Camus con *El extranjero* en 1942, y que a Barthes le dio por llamar «el grado cero de la escritura», que es la voluntad o el designio del escritor *verdadero* de desprenderse, metafóricamente, de la mano que escribe y dejarla allí, sobre el papel, libre del contexto y la historia –personal y nacional– del autor (Camus, sí, escribió cuentos, pero sólo después de consolidarse como novelista y, más importante aún, pensador).

Pese a lo anterior, *El llano en llamas* es la obra originaria que, de la mano de Rulfo, abre la puerta a una nueva hechura del cuento en México, y por la cual ya se había asomado, veintidós años antes nada más, y como ya dije, Nellie Campobello en *Cartucho*, obra que, lejos de tener la visibilidad –¿el éxito?– que merecía, en su momento, fue sepultada por el peso de la llamada oficial de la «novela de la Revolución mexicana» (y de la cual Rulfo supo escabullirse muy hábilmente, sobra decirlo).

Menos evidente, dentro del breve periodo de publicación rulfiano, pero no menos importante, es Guadalupe Dueñas (1920-2002), cuya ópera prima *Las ratas y otros cuentos* vio la luz en 1954: un libro innovador y del que abrevaría la mejor literatura, por así decirlo, fantástica –acaso, mejor, literatura de la imaginación, como quiere uno de sus mejores representantes en México, Alberto Chimal (1970)–, o bien de una suerte de realidad aparte, aun del canon mismo.

Este fenómeno, el de las obras escritas por mujeres puestas al margen de aquellas escritas por hombres –como si la mano que escribe tuviera algo que ver con el género del cuerpo que la posee–, se verá replicado una y otra vez a lo largo de los años venideros, aun hoy en día.

3. DESPUÉS DEL LLANO PÁRAMO: 1953-1992

¿Qué ocurre después de Rulfo, que renuncia a la escritura tanto de cuentos, en 1953, como de novelas, en 1955?

En América Latina –o Hispanoamérica–, ya lo sabemos, estalla el *boom*, nacido de manera comercial a principios de los años sesenta con *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa, y *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, novelista total el primero y cuentista absoluto el último, aunque su obra más circulada y visible sea un conjunto de fragmentos textuales metido en la conveniente botarga de la novela, hecha a la medida del renacido mercado literario mundial.

En México, por su parte, la narrativa encuentra su primera expresión realmente posmoderna en *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens (un nuevo punto de partida después de *Pedro Páramo*, otro «grado cero», mucho más contundente pero mucho menos celebrado, acaso por lo mismo y por las aún hoy insondables y recién mencionadas cuestiones de género y heteronormatividad, hay que decirlo: insistir en ello), obra que no es una novela en sí sino la ausencia de una novela, un texto sobre el no texto, una voz liberada incluso de la mano que escribe.

(Paréntesis obligado: en 1963, a una década de la aparición de *El llano en llamas* del retirado de las letras Rulfo, Arreola publica su obra más lograda, *La feria*: una suerte de novela en fragmentos, que bien pueden ser cuentos o minificciones).

En términos formales y metidos en el corsé de los géneros literarios, el cuento se expande y encuentra momentos altos en *La señal* (1965), de Inés Arredondo (1928-1989), y en *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1964), de Amparo Dávila (1928), ambas cuentistas de cepa, aunque jamás tan promovidas como sus pares masculinos, así como en el mejor Carlos Fuentes (1928-2012) y el inmejorable José Emilio Pacheco (1939-2014; también consiguió su «grado cero» en 1967 con *Morirás lejos*, otro texto de textos protagonista de sí mismo, etiquetas aparte), quienes vivieron el fenómeno de ver dos cuentos suyos convertidos en esa rareza llamada novela corta: las canónicas *Aura* (1962), del primero, y, dos décadas después, *Las batallas en el desierto* (1981), del último, si bien creo que sus mejores cuentos se encuentran en *Cantar de ciegos* (1964), en el caso de Fuentes, y *El principio del placer* (1972), en el caso de Pacheco.

Lejos de proseguir con una lista de nombres portadores de la mano que escribe y de sus obras, después de Rulfo el cuento en México avanza de la mano de la novela y entra en el turbulento

y prolongado, aunque intermitente, periodo de crisis, iniciado en 1968 con la represión al movimiento estudiantil y la matanza de Tlatelolco y en apariencia acabado en el sexenio del ya mentado Miguel de la Madrid (1982-1988), con inflación, devaluación y sismo de 1985 incluidos, no sin obviar sus hipos y regurgitaciones en los sexenios de Luis Echeverría y José López Portillo (los doce años, entre 1970 y 1982, en los que se forjó el carácter nacional y la abundancia alcanzada sólo por las élites, desarrollo –esa nueva fase del progreso– nunca del todo domesticado).

Las décadas de los años setenta y ochenta están dictadas, editorialmente, por el acicate del *boom*, que hace más visibles a los novelistas que a los cuentistas, o a los novelistas que, gracias a sus novelas, pueden publicar luego colecciones de cuentos (o de crónicas, ese raro híbrido). Como quiere Mario González Suárez, nacido en 1964, más allá del mundo literario visible o evidente o presente en la geografía variante –aunque estancada– de las mesas de novedades, encontramos los «paisajes del limbo» (así titula una antología de voces narrativas mexicanas hasta cierto punto secretas, de culto o meramente olvidadas, luego recuperadas), allí donde escriben las reales manos que escriben, comercio aparte.

(Un nuevo paréntesis obligado, que es nota y referencia: en 1991, hace veintiséis años, justo antes del periodo que es el corazón de este texto, Christopher Domínguez Michael publicó el segundo volumen de su enciclopédica *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx* en el Fondo de Cultura Económica –el primer volumen se publicó en 1989–. Con más presencias –ciento sesenta y dos plumas– que ausencias –ponga aquí el lector las que desee–, la antología de Domínguez Michael es un referente obligado para trazar cualquier mapamundi narrativo del México reciente, como es el caso de estas líneas).

Si pienso en un autor señero de la época, éste no puede ser otro sino el poeta, ensayista y narrador Fabio Morábito, nacido en Alejandría, Egipto, en 1955, pero habitante de México y del español desde hace muchas décadas, y que en 1989 publicó dos libros: *La lenta furia*, su primera colección de cuentos, y *Caja de herramientas*, un afortunado híbrido. Ya entrado en los años que aquí nos ocupan, Morábito siguió y sigue publicando cuentos en estado puro, así como prosa de varia invención, por lo cual es indispensable para este recuento.

Ocurre lo mismo, en otra ubicación narrativa, con Alejandro Rossi (1932-2009) y su *Manual del distraído* (1978), obra única,

híbrida y alérgica a las clasificaciones y, dos décadas después y ya dentro del cuarto de siglo que nos ocupa formalmente, *La fábula de las regiones* (1998).

En otro tenor, se ubica la obra de Juan Villoro (1956), que no sólo se limita a los cuentos, como puede leerse en su ópera prima, *La noche navegable* (1980) –así como en su prolongación, *Albercas* (1985)–, sino a la crónica variopinta. En el caso de Villoro, las novelas vinieron después, en oposición a lo que ocurrió con el que llamaría su antecesor natural, José Agustín (1944), que sólo publicó su primera colección de cuentos, *Inventando que sueño* (1968), después de dos novelas fundamentales para la narrativa mexicana previa a la crisis de 1968.

Finalmente, Salvador Elizondo (1932-2006) es uno de los mejores ejemplos de la obra trans o sin género: ¿es *Fara-beuf* (1965) realmente una novela o, como reza el añadido a su título, «la crónica de un instante», una obra de prosa ensimismada, encerrada en sí misma y, a la vez, infinita en sus posibilidades de lectura? Elizondo tiene una amplia producción previa a 1992, cuyos pilares son aquellos de la brevedad y en los que la mano que escribe parece tener otra mano que la escribe a sí misma, como leemos en la pieza que da su título a *El grafógrafo* (1972), colección de textos inclasificables, lo mismo que ocurre en *Cuaderno de escritura* (1969). Qué duda cabe: el protagonista de Elizondo, su gran legado a las generaciones posteriores, fue la escritura misma, mano que la escribe aparte.

4. 1992-2017: EL CUENTO MEXICANO RECIENTE, Y NO TANTO (PARTE 1)

De nuevo en 1992, nos encontramos, siguiendo con la idea con la que cierra el apartado anterior, más allá del limbo: mientras que, acabada la Guerra Fría y asentado el neoliberalismo, México parece haber resuelto su crisis, la crisis parece haberse desplazado a Europa central con epicentro en Sarajevo.

Este momento de calma aparente les sirve a los escritores más jóvenes, nacidos durante las décadas que comprenden las primeras grandes crisis del México posrevolucionario, para imaginar un mundo (literario) nuevo y, con el ánimo de matar a Papá Boom, crear un nuevo territorio de creación y posibilidades para las manos que escriben.

Los años noventa sirven para limpiar y aplanar el terreno literario mexicano: mientras que las voces narrativas nacidas en las

décadas de los años cuarenta y cincuenta comienzan a –o terminan de– publicar sus obras cumbres –novelas casi todas–, aquellas voces nacidas en las décadas de los años sesenta y setenta se hacen escuchar y leer, tanto en suplementos como en revistas, lo mismo que en sus obras primeras.

No es, la década de los años noventa, una de las mejores del cuento mexicano, aunque sí una muy fértil para la novela y para los novelistas que también, luego, escriben cuentos.

No de espaldas, pero sí con la mirada por encima del hombro puesta en el *boom*, durante los años noventa los autores del autonombrado *crack*, y cuyo manifiesto es presentado en 1996, buscan crear una ruptura y una renovación del medio literario, sobre todo desde su aspecto comercial, con la novela como punta de lanza, aunque entre ellos se desmarque un cuentista (que escribió novelas para que sus cuentos tuvieran mejor luz): Ignacio Padilla (1968-2016), autor de una genial *Micropedia* narrativa vertida en tres volúmenes, publicada entre 2001 y 2012.

Aunque no es Padilla sino Daniel Sada (1953-2011) quien, en 1997, publica una obra híbrida que representa lo mejor del texto breve aparecido en la década: *El límite*. Su título es premonitorio: un año antes de que terminen siglo, década y milenio, en 1999, la narrativa mexicana es testigo de la aparición de un par de obras entre las que se tiende una frontera iluminada o un sólido muro: *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, novela que busca darle nuevos bríos al Premio Biblioteca Breve, antiguo vehículo editorial del aún dominante *boom*, y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, obra maestra de Sada y del siglo xx no sólo mexicano, sino hispanoamericano. Pero, claro, nada de cuentos así de contundentes o aupados por el mercado y/o la crítica.

Nacido en 1954, Francisco Hinojosa aparece como un autor desmarcado en 1995 con *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros*, publicada por Ediciones Heliópolis, sello que también imprimió tres libros fundamentales para la narrativa breve del último cuarto de siglo en México: *Confesión de Benito Souza, vendedor de muñecas y otros relatos* (1994), de Javier García-Galiano (1963); *El sitio de Bagdad y otras aventuras del doctor Greene* (1994), de Pablo Soler Frost (1965), y *Evocación de Matthias Stimmberg* (1995), de Alain-Paul Mallard (1970).

Entre el marasmo de novelistas que buscan encontrar su sitio en el tren comercial y además de los cuatro recién citados, una voz parece erigirse como solitaria en el desierto del puro cuento. El portador de la mano que escribe se llama Eduardo Antonio

Parra, nacido en 1965, habitante del norte y heredero en apariencia directa de Rulfo, aunque escritor de avanzada de la violencia mayúscula que no tardaría en asomarse del todo en el territorio mexicano. Sus primeros dos volúmenes de cuentos publicados por Era son, a mi gusto, las mejores colecciones de textos breves aparecidas en la década: *Los límites de la noche*, en 1996, y *Tierra de nadie*, en 1999.

A este par de libros añado la ópera prima de Cristina Rivera Garza, nacida en 1964 y habitante de otro norte, una colección de cuentos ganadora del Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en 1987 y publicado en 1991 por Joaquín Mortiz: *La guerra no importa*. Si bien Rivera Garza se consolidaría por primera vez –hay manos que escriben que saben consolidarse continuamente: la de Rivera Garza es una de las pocas que conozco que saben cómo hacerlo–, de nuevo en 1999, con la novela *Nadie me verá llorar* (acreedora del Premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1997), su voz textual, que recurre más bien al cuerpo textual, se decantaría hasta encontrar su lugar preciso en el texto que se dice a sí mismo, en ese híbrido literario que da cabida a cualquier género, siempre a partir de cierta *idea* como protagonista, como puede leerse en su obra más reciente: *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), diálogo y apropiación franca, original y provocadora de Juan Rulfo, vida, imagen y obra, en donde el cuento figura como una de sus muchas partes.

Autor a caballo entre una y otra generación, Álvaro Enrigue (1969) –que me parece que es el último autor de un conjunto que comienza con el ya mencionado Villoro– escribió uno de los mejores libros de narrativa breve de la primera década del 2000: *Hipotermia* (2006), obra de pronto biográfica y revestida de ficción en la que un mexicano se mira a sí mismo como habitante de un país ajeno, Estados Unidos (en el que, finalmente, terminó viviendo), una suerte de salida del laberinto solitario paceano.

Mientras que los creadores del *crack* se asentaban en el medio y sus predecesores asimilaban su tenaz y nunca súbita aparición tanto en el medio como en el mercado, los autores nacidos en las décadas de los años setenta y ochenta parecieron entender que había que poner la mano que escribe, además de sobre el papel, en otra parte.

¿Quién quería matar al no padre que estaba matando a su propio padre, nuestro no abuelito (lo digo en diminutivo y en primera persona porque formo parte de dicha generación, y desde aquí se dice mi mano que escribe)?

Es pertinente, por tanto, dar inicio a un nuevo apartado, que no deja de ser la continuación y, al mismo tiempo, parte no del todo escindida del anterior.

5. 1992-2017: EL CUENTO MEXICANO RECIENTE, Y NO TANTO (PARTE 2)

Hace seis años, en el número de diciembre de la revista *Nexos*, escribí lo siguiente: «Allí donde la novela muere y resucita sin tregua como un Lázaro promovido por el avaricioso demiurgo editorial, el cuento y otras manifestaciones breves [o no tanto, me corrijo ahora] de la narrativa resisten los embates del mercado como un noble Job fiel a los lectores».

Dichas líneas sirven de apertura a una reseña sobre *Cosmonauta* (2011), libro de cuentos del escritor chihuahuense Daniel Espartaco Sánchez (1977), que consideré como el mejor que había leído en su año de aparición. Hoy, a más de un lustro de distancia, sigo pensando que esa obra, publicada por el Fondo Editorial Tierra Adentro, cuando Mónica Nepote era su afortunada editora, es no sólo una de las mejores que se publicaron en 2011, sino que representa una real bisagra generacional (o, quizás, de toma independiente de estafeta, en un acto de desprendimiento de la generación anterior).

Vuelvo a citarme, porque en el párrafo siguiente resumo mucho de lo hasta ahora vertido, bien o mal, en estas páginas que buscan hacerle justicia a un género que, sin duda, podría emanciparse de la nodriza que lo acarrea más por necesidad que por voluntad, además de que allí menciono a otro par de cuentistas, junto a sendas obras fundamentales para este recuento:

Encuentro en Cosmonauta la consumación de un proyecto literario: no estamos ante un libro de cuentos ensamblado con la torpeza de los que no comprenden el concepto de unidad, sino ante una serie de relatos en los que sucede la rara alquimia de la permutación narrativa. No se trata, sin embargo, de una de esas hipócritas novelas en relatos, en las que el mismo texto se adereza con distintas especias: lo creado por Sánchez nos remite, por decir algo, a libros de fina manufactura como Los viernes de Lautaro (Siglo XXI, 1979), de Jesús Gardea (Delicias, 1939-2000), discreta obra maestra refundida en la sección de saldos y ofertas de ocasión, o bien No todos los hombres son románticos (Era, 1983), de Héctor Manjarrez (Ciudad de México, 1945), moroso long seller que ya ha visto algunas reediciones.

Permiso para una nueva digresión histórica, antes de volver sobre *Cosmonauta* y Sánchez.

Hoy, en 2017, mientras que Juan Rulfo cumple cien años de nacimiento y en la discusión sobre su figura y obra nos olvidamos de la mano que escribe para concentrarnos en polémicas bizantinas, luego efímeras, el mundo parece muy distinto a como era en 1992; y no.

En México, luego de un *impasse* de dos sexenios, el PRI está de nuevo en el poder, y la Federación Rusa, bajo el mandato de Vladimir Putin, demuestra no haberse quitado ni la capa imperial zarista ni el traje soviético gris de la Guerra Fría.

En cierto modo, los rusos siguen siendo los «malos», aunque los estadounidenses tienen a su cabeza a uno más que «malo»: Donald Trump, un presidente republicano renegado, empresario de origen, que no es ni por asomo la calca o el sucedáneo de George Bush padre, a quien le tocara apagar, junto con Mijaíl Gorbachov y Borís Yeltsin, la luz de la URSS, si bien el botón de encendido siguiera y siga allí.

Ahora sí, *Cosmonauta*, escrita durante el tramo final del violento sexenio de Felipe Calderón, es el eco de una época que nunca se fue y que en México echó raíces de diversos modos, desde la relación diplomática con Cuba, aupada por el PRI desde la revolución de la isla, hasta la creación del Partido Comunista Mexicano, roja semilla de la hoy deslavada y gris izquierda mexicana.

Pero no sólo eso.

Veo en Sánchez el arquetipo del escritor mexicano que supo desembarazarse del yugo de la tradición, hoy aún en boga, sin la necesidad de matar al padre ni al abuelo, como ya dije previamente cuando hablaba del *crack*.

Y es esta independencia la que le permitió a su mano que escribe –así como a muchas más– hacerlo en franca libertad y, sí, a través del cuento y no de la novela, miembro de una generación que vio la posibilidad de no adherirse obligadamente a las reglas del mercado editorial literario.

Tras la lectura de *Cosmonauta*, me di a la tarea de revisar a detalle, como lo hiciera poco más de diez años antes, la narrativa que escribían los nacidos en México –o que residieran en México– a partir de 1975, año arbitrario en el que encontraba las primeras huellas de algo distinto de lo anterior (y que dejaba en cierto limbo a los nacidos entre 1970 y 1974, aunque me quedaba claro que los nacidos en 1969 pertenecían a esa amplia cama-

da literaria anterior, originada quizás en 1956: no diez sino trece años).

[Permiso para ingresar a un amplio corchete, en el que debo contar una breve historia –y acaso hazaña– editorial, de la que fui y soy protagonista.

En 1997, por un raro azar o designio laboral, realicé la obra negra de una antología creada por Leonardo da Jandra y Roberto Max: *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa en el fin de milenio*, publicada por Joaquín Mortiz (Planeta) en diciembre de ese mismo año.

Si bien Roberto Max se dio a la empresa de hacer una criba y seleccionar lo mejor de los contenidos encontrados, al final la editorial y Da Jandra decidieron incluir a todos los escritores hallados y/o convocados. Mi labor consistió en buscarlos a todos, a todas, y pedirles una ficha biobibliográfica.

Y aproveché, de paso, para invitarlos a un proyecto que, de origen, se llamaba «Ciudades ajenas»: ¿serían tan amables, ellos, ellas, de mandarme un texto inédito, una narración ocurrida en una urbe en la que nunca hubieran estado? La gran mayoría dijo que sí.

Pero no convoqué a todos los incluidos en *Dispersión multitudinaria*, así como a algunos que no estaban en la amplia lista, sino sólo a aquellas voces nacidas entre 1960 y 1970: la antología de Da Jandra y Max incluía, por ejemplo, a Enrique Serna, un muy logrado cuentista y novelista consolidado, nacido en 1959, que estaba lejos de pertenecer a una nueva generación narrativa (Domínguez Michael cierra con él su *Antología*, mencionada previamente; hay, incluso, autores nacidos en 1958 en el libro), así como a Guadalupe Nettel, la más joven del conjunto, también cuentista notable (y novelista), nacida en 1973.

Es inexplicable, y debe señalarse, la ausencia de Ana García Bergua (1960) en *Dispersión multitudinaria*, ya que se trata de una de las narradoras y cuentistas mexicanas más solventes, y que debiera estar en cualquier antología respetable: sus cuentos reunidos a la fecha fueron publicados por Textofilia bajo el título de *El limbo bajo la lluvia* (2013).

Mientras que *Dispersión multitudinaria* sirvió como una suerte de amplio catálogo acrítico (cincuenta y cuatro plumas seleccionadas), según dice el propio Da Jandra en su prólogo, *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, el título oficial de «Ciudades ajenas», publicada en enero de 1999 por Tusquets México (la filial mexicana de la que en ese entonces

todavía era una editorial catalana independiente, hoy absorbida por Planeta), fue un trabajo crítico por donde se lo mire, una selección de trece hecha con cuentagotas y en la que, ay, hubo que decirle a muchos que, finalmente, sus textos no habían llegado a la lista final (*id est*, de todo el *crack* me quedé con Jorge Volpi y con Vicente Herrasti, que aún no se sumaba a sus filas; en *Dispersión multitudinaria* está el pleno del *crack*, hay que anotarlo).

Hoy veo *Una ciudad mejor que ésta* como un mero *work in progress*, una antología hecha en un momento prematuro, cuando la generación o el conjunto de voces narrativas nacidas entre 1960 y 1970 aún no estaba consolidada, y sometido al rigor de un editor de primer orden, Aurelio Major, a quien, allende mi propia antología, le debemos un ojo visionario: fue él quien hiciera mucho más visible a Daniel Sada con *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), a Mario González Suárez con *De la infancia* (1998) y a Mario Bellatin con *Salón de belleza* (1999, con una primera edición «definitiva» de 1994, otra de 1995 y una más de 1997; en realidad, Bellatin tardó más de veinte años en acabar ese libro –no del todo una novela, sino un relato amplio–, cuya versión realmente definitiva vio la luz en 2017 bajo el sello de Alfaguara).

Sin embargo, muchas de las voces presentes en *Una ciudad mejor que ésta* no son la de manos que escriben cuentos, sino novelas, como suele ocurrir en esta clase de trabajos. En palabras de Mario Muñoz, autor de su propia y «breve» antología de quinientas setenta páginas dedicada a dos décadas de narrativa mexicana (treinta y ocho plumas seleccionadas) y publicada en 1994 por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Conaculta y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA): «Toda antología está condenada irremisiblemente a ser destruida por el simple hecho de existir como tal».

Como quiere Muñoz, lo contenido por este corchete se inmola y me salgo de aquí, sin mirar atrás].

Decía, pues, que el resultado de la investigación emprendida luego de leer *Cosmonauta*, guiada buenamente por el catálogo reciente del Fondo Editorial Tierra Adentro –insisto en la gran labor realizada por Nepote mientras estuvo a la cabeza de la colección–, por el interés del editor madrileño Juan Casamayor y Páginas de Espuma, editorial dedicada exclusivamente al cuento, así como a sitios literarios y culturales en internet y lo que queda en México de suplementos y revistas culturales, además de la

oferta literaria habitual, dejó en mi criba a, por lo menos, cuatro decenas de voces.

Nacido en 1972, Bernardo Esquinca quedó en el limbo de los que nacimos entre 1970 y 1974, pero me parece pertinente incluirlo en este recuento, ya que es uno de los pocos narradores que han sabido hacer literatura pura a partir de los subgéneros fantásticos o de horror, como puede leerse en su primera reunión de cuentos *Los hijos de paja* (2008). Ocurre lo mismo con el ya mencionado Alberto Chimal, nacido en 1970 y autor de varios libros de cuentos y minificción, entre los que sobresalen *Grey* (2006) y *La ciudad imaginada y otras historias* (2009).

Luego de una selección crítica y de eliminar, no sin pena, a las voces del limbo temporal 1970-1974, me quedé con poco más de dos decenas, que fueron vertidas, casi todas, en los dos volúmenes de *22 voces. Narrativa mexicana joven*, publicados en conjunto y en 2017 por la editorial electrónica Mala letra (en 2015 se publicó el primer volumen, con once voces, y la descarga es gratuita en su sitio).

A diferencia de lo ocurrido en *Una ciudad mejor que ésta*, casi la totalidad de las plumas incluidas en *22 voces*, nacidas entre 1975 y 1992, se dedican de manera seria al cuento, así como a formas alternativas o híbridas de narración, y me parecen, en realidad y haciendo caso al quid de este ensayo, las que debemos atender, además de las ya mencionadas, si queremos conocer el estado del cuento en México, al cabo de este último cuarto de siglo.

En el prólogo de *22 voces*, escribí: «Encuentro en las escritoras y escritores mexicanos nacidos a partir de 1975 un ánimo liberado –es decir: «desgeneracionalizado»–, así como una no pertenencia a grupos y tendencias: se trata, por así decirlo, de islas bañadas por el mismo mar y con corrientes comunicantes».

Fuera de la antología, aunque bien podría estar adentro, se encuentra Carlos Velázquez, autor de *La Biblia Vaquera* (2009), conjunto –o pequeño atlas– de nueve relatos que ocurren en una zona llamada PopSTock!, representación originaria o Rosetta de una de las semillas de lo que ha sido llamado lo «posnorteño», es decir, los acontecimientos culturales recientes, y alejada del falso epicentro que es la Ciudad de México.

Lo mismo sucede, en la antípoda de Velázquez, con Valeria Luiselli (1983), cuya ópera prima, *Papeles falsos* (2010), demuestra de nueva cuenta (como ya habíamos aprendido con Rossi) que el mejor ensayo es el narrativo, al borde de la crónica y luego

de la autobiografía o la llamada autoficción, así como de la propia crítica.

Entre los reunidos en *22 voces* se cuentan el propio Sánchez, así como Nicolás Cabral (Córdoba, Argentina, 1975; vive en México desde 1976, tras el exilio) y Antonio Ortuño (1976), autores de tres libros indispensables para conocer el estado del cuento y el relato en México: *Catálogo de formas* (2014) y *Las moradas* (2017), del primero (ambos publicados por Periférica, editorial independiente de Cáceres; en un origen, ambos libros eran uno mismo), y *La señora Rojo* (2010), del último (quien recientemente fue acreedor del Premio Ribera del Duero de narrativa breve con *La vaga ambición*, su tercera colección de cuentos, publicados todos por Páginas de Espuma).

Antitéticas en estilo y temáticas, las manos que escriben de Cabral y Ortuño son los linderos del conjunto de *22 voces*, es decir, de la narrativa mexicana breve más reciente: mientras que el primero recurre a la atmósfera –mejor aún: el espacio que nos rodea, a través de una prosa que podría llamarse matemática y/o arquitectónica– como protagonista, el último es un realista de lo absurdo y el encono –un falso costumbrista, pues–, a través del humor negro, recurso que encuentra una de sus raíces, acaso, en *La ley de Herodes* (1967), único libro de cuentos de Jorge Ibarguengoitia (1928-1983).

En territorios igualmente opuestos se encuentran César Albarrán (1978) y Emiliano Monge (1978): el primero, poseedor de una prosa fina y orgánica, vuelta de tuerca del barroco, es un autor casi inédito –salvo por algunos cuentos en antologías y revistas–, mientras que el último es evidente, cada vez más visible: su ópera prima, *Arrastrar esa sombra* (2008), es una suerte de canto de guerra anti *establishment* editorial, publicado por Sexto Piso (mientras que sus novelas, sin embargo, han sido muy premiadas, pese a su sabia densidad específica, por así ponerlo).

Habitante de un islote aparte, el académico, periodista y narrador Oswaldo Zavala (1975) es autor de *Siembra de nubes* (2011), una falsa novela escrita a través de relatos, todos sitos en Ciudad Juárez, su terruño, en los que hace una lúdica e irreverente historia del *boom*, con escala en Rulfo, para así realizar un ejercicio crítico disfrazado de narrativa pura. Esta obra es, sin duda, uno de los secretos (aún) mejor guardados de la literatura mexicana reciente, junto con la del ya mencionado Albarrán.

Luis Panini (1978), por su parte, se inició en la narrativa breve con *Terrible anatómica* (2009) y *Mala fe sensacional* (2010),

el primero publicado por Conarte en Monterrey, Nuevo León, su cuna, y el segundo por el Fondo Editorial Tierra Adentro, libros que pervierten las narrativas tradicionales y las fabulan a través de un lenguaje a la vez parco y crudo, alejado de la rimbombancia del centro del país, acaso el ave más rara del grupo, en el mejor sentido del término.

En un terreno temático similar al de Panini, aunque a través del cuento más tradicional, en un sentido de forma, se encuentra Luis Carlos Fuentes (1978), autor de *Mi corazón es la piedra donde aflas tu cuchillo* (2014), uno de los libros más notables que se hayan publicado recientemente en México, y que habla de la vigencia que Era aún tiene como sello independiente que le da cabida a la narrativa joven.

Más cercanas a las artes visuales que a la literatura o, mejor aún, en el encuentro o la fusión de sus fronteras, Daniela Bojórquez (1980) y Verónica Gerber (1981) son la avanzada de la generación, artistas más que autoras, cuyas manos que escriben tienden más al vacío que al relleno de la página en blanco, aunque su derrotero sea muy distinto –o tal vez no– de aquel de Vicens o de Elizondo.

Bojórquez encontró su punto creativo más alto en *Óptica sanguínea* (2014), una pieza narrativa a un paso del objeto o de la palabra liberada de su plataforma habitual, y no ha escrito un libro, propiamente hablando, desde entonces. Gerber, por su parte, publicó *Conjunto vacío* (2015), narración y gráfica que se opone de manera brillante a la literatura genealógica o familiar.

Como autores del más fino registro, poseedores de una prosa consciente de sí misma y, a la vez, libre de cualquier yugo –autores de evidente «grado cero»–, se encuentran Gabriel Wolfson (1976), uno de los mejores narradores de Puebla, estado fértil para la narrativa breve –pienso en el caso de Yussel Dardón (1982) con *Motel Bates* (2013) y de Alejandro Badillo (1977) con *La mujer de los macacos* (2013), que bien cabrían en un volumen llamado «33 voces»–, Franco Félix (1981), de Hermosillo, y Alfonso Valencia (1984), de Hidalgo, terruño de otro narrador portentoso y afecto a la brevedad contundente: Yuri Herrera (1970).

Finalmente, tenemos los casos de Paulette Jonguitud (1978), Mariel Iribe Zenil (1983), Lola Ancira (1987) y Aniela Rodríguez (1992), poseedoras las cuatro de manos que escriben el devenir cotidiano sometido, en cierto modo, a sus fantasmas y sombras, lo cual no quiere decir, ni por asomo, que sean auto-

ras que haya que encasillar en el subgénero de lo fantástico, sino todo lo contrario.

El realismo que habita *El último intento* (2013), de Zenil; *Son necios, los fantasmas* (2016), de Jonguitud; *El problema de los tres cuerpos* (2016) y *El vals de los monstruos* (2017; aún inédito, aunque será publicado por el Fondo Editorial Tierra Adentro, tal vez con otro título), de Lola Ancira, habla de una condición humana que no repele su género ni busca replicar a su opuesto, pero que sí reclama su espacio en el cosmos de las manos masculinas que escriben y todo parecen firmarlo. Dentro de este conjunto, aunque no aparece en *22 voces*, incluiría a Úrsula Fuentesberain (1982) con la formidable colección de cuentos *Esa membrana finísima* (2014).

En este sentido, y pensando en las generaciones previas y en los casos mostrados en este recuento, desde Campobello hasta las seis autoras aquí citadas –más la novelista y cronista Fernanda Melchor (1982), que ha hecho del periodismo narrativo una bella y terrible arte en *Aquí no es Miami* (2013)–, luego pienso que el futuro inmediato del cuento mexicano (así como de sus hibridaciones) será femenino o no será.

Y creo que no hay mucho más que decir.

Por ahora.

Hasta aquí esta historia.

Por David Medina Portillo

VEINTICINCO AÑOS DEL ENSAYO EN MÉXICO

La idea de ensayo expuesta en estas páginas está lejos de toda intención conceptual. En este sentido, no pretendo entrar en una definición sobre qué es o no es un ensayo, intentando definir la forma o el género desde una perspectiva teórica o ideológica y, menos, desde la perniciosa interacción de ambas. Algo raro sucede cuando hasta la discusión sobre los géneros literarios se convierte en una oportunidad para la militancia. Me interesa más bien la práctica del ensayo a partir de quienes la realizan en sus diferentes formas y circunstancias y, sobre todo, la destinada a una lectura también heterogénea y múltiple, más allá del gremio o posible filiación de quien escribe. Imposible ocuparse de todos y cada uno de los ensayistas mexicanos que han publicado en las pasadas dos décadas y media. El tema, en realidad, da para un libro, pues el periodo coincide con una de las épocas más significativas en nuestro país y no sólo en él. Tras más de setenta años de un partido de Estado ejerciendo el poder, el cambio de siglo trajo la alternancia política a México. Hay quien puede pensar que ahora la alternancia derivó en una práctica democrática limitada sólo a su carácter procesual, pero que todo siguió igual en términos de desarrollo e igualdad, incluso peor, dados los altísimos índices de violencia e inseguridad producto de la guerra contra y entre el mismo narco. Antes de esto, la década de los noventa fue una de las más convulsas vividas en la historia del México moderno, con los asesinatos políticos, consecuencia de las disputas internas del partido en el Gobierno; el levantamiento armado en 1994 del neozapatismo, encabezado por el subcomandante Marcos; las crisis severas de una economía entre las primeras en

experimentar los estragos de la quiebra en un mercado sin restricciones, etcétera. El radicalismo *millennial* quiere ver en esa década un periodo de distracción cómplice, cuyo consumismo globalizado, en combinación con un escenario cultural anodino, cumpliendo apenas como simple telón de fondo de la hegemonía priísta, olvida o sencillamente desconoce los altos costos para alcanzar la alternancia democrática en nuestro país. No, aquí no se experimentó ninguna etapa próspera equivalente a la vivida por un orbe dictado desde la derecha reaganiana y thatcheriana ni desde la posterior, y aún más próspera, marcada por una izquierda globalizada a lo Tony Blair, Bill Clinton o Felipe González. Juzgar esa década en México desde la óptica de quien despierta de aquel sueño próspero es una impostura, acorde con un progresismo biempensante pero extraviado.

Me ocupo apenas de la semblanza rápida de los ensayistas cuya presencia y obra han determinado la práctica del ensayo en este cambio de siglo. Insistiré varias veces en que, al hablar de determinados autores, aludo a ellos como encarnación del ensayo orientado al público. Ahora bien, con frecuencia el ensayo se identifica natural aunque no necesariamente con el ejercicio de la crítica literaria, política, cultural y de historia ideas; por lo mismo, algunos textos o autores que menciono no son del terreno literario en sentido estricto –con intereses limitados a la narrativa, la poesía y la glosa de éstas, por ejemplo–, sino críticos de lo público en este país y con un público. No veo razones para no reconocer que Villoro es uno de nuestros mejores ensayistas en la actualidad, pero tampoco tengo dificultades para leer con el mismo placer las páginas médicas de González Crussí, los ensayos biográficos e intelectuales de Jesús Silva-Herzog Márquez o la *Biografía del poder*, de Enrique Krauze. A su vez, no puedo con páginas criptohermenéuticas cuyos recursos se asumen y presumen como la única y legítima alternativa crítica del comentario ensayístico. Incluso en una era de evidente crisis y paulatina desaparición de la prensa y demás medios impresos, esa exégesis parece condenada al aula o, en su caso, al portal especializado cuya sola exposición en la red crea la ilusión de una lectura, aunque nunca equivalente –salvo contadísimos ejemplos– a la del escritor no especializado cuya tradición (si se quiere antes que él) ha generado un público. Curiosamente, cuando uno de esos criptohermeneutas quiere opinar, acude al terreno de la opinión pública, impresa, teleauditiva o de la web. En México, el ejercicio ensayístico que me interesa es aquel que interpela a un lector lo

más diverso posible y, en esa medida, recibe un número de lectores también amplio. Eso explica por qué la mejor crítica literaria de nuestros días ha sido practicada como una escritura también viva, es decir, como un ejercicio enlazado al ritmo de la realidad inmediata en lugar del confinamiento característico de la cátedra o las privilegiadas reservas de los profesores, siempre armados de teorías y conceptos e inclinados a legitimar sus ideas sobre la base de cualquier sistema en lugar de la simple impresión del crítico y el literato.

Hace veinticinco años se publicó *El centauro en el paisaje*, libro con el que Sergio González Rodríguez (1950-2017) fue finalista del Premio Anagrama de Ensayo 1992. Con excepción de Octavio Paz –sin duda el autor más importante en la historia del género en nuestro país y quien por esas fechas publicó también *La otra voz* y *Convergencias*– o Carlos Fuentes, los ensayistas más conocidos de aquel entonces pertenecían a la generación de los cincuenta: Gabriel Zaid, Alejandro Rossi, Salvador Elizondo, José de la Colina, José María Pérez Gay, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol y Margo Glantz, entre otros. Los de generaciones más jóvenes se repartían escribiendo en alguna de las dos revistas más importantes de la década, *Vuelta* y *Nexos*. En la primera colaboraban Enrique Krauze (1947), Guillermo Sheridan (1950), Eduardo Milán (1952), Adolfo Castañón (1952), Fabienne Bradu (1954), Juan Villoro (1956), Christopher Domínguez Michael (1962), etcétera; por su parte, en la segunda escribían Héctor Aguilar Camín (1946), José Joaquín Blanco (1951), Rafael Pérez Gay (1957), Luis Miguel Aguilar (1956) y el mismo Sergio González Rodríguez, por destacar algunos.

No lo sabíamos entonces, pero en los noventa vivimos la última gran época de la cultura impresa, con una intensa actividad cultural y literaria animada aún por la experimentada labor de las editoriales, suplementos y revistas culturales de una república de las letras. En efecto, para muchos de mi generación las editoriales mexicanas e hispanoamericanas fueron nuestra verdadera universidad. En este sentido, leer un título del Fondo de Cultura Económica (FCE) era acceder no sólo a una fuente bibliográfica más, sino entrar en contacto con una realidad viva del pensamiento y la literatura contemporáneos. Era leer un título de Béguin y saber, por ejemplo, que la traducción había sido cotejada por Antonio Alatorre. Más todavía: enterarnos de que en ese viaje de Béguin a nuestro idioma algo tuvo que ver Reyes y, asimismo, que el cuidado editorial pudo estar a cargo de alguien como Juan José Arreo-

la, Alí Chumacero o Tomás Segovia, insólitos «correctores» de la casa a mediados del siglo pasado. Claro, no me tocó vivir aquella época cuando, por los pasillos del Fondo, uno se cruzaba con varios de los hoy clásicos de nuestras letras. Sin embargo, para alguien que como yo arribó a la mayoría de edad en los ochenta, la resonancia acumulada de varias generaciones (de Alfonso Reyes a Antonio Alatorre, Guillermo Sheridan y Christopher Domínguez, por ejemplo) colmaba el aura de esa galaxia de la creación y la reflexión llamada FCE. Sin duda, esta casa editorial es un caso destacado entre otros donde, tras las páginas de un libro, corrían las arterias de una tradición aún viva al inicio de aquella década de los noventa.

Si el FCE había sido un modelo del libro hispanoamericano más allá de toda coyuntura, a comienzos de los años noventa la comunidad de revistas y suplementos culturales aún era también una de las estaciones obligadas de toda vocación literaria y cultural. Junto con las voces universales de rigor, esta comunidad abría sus páginas a los jóvenes de nuestra geografía lo mismo que a las obras en curso de celebridades traídas de otras lenguas. Muchos leímos así no sólo el poema más reciente de Tedi López Mills, sino también un texto inédito de Álvaro Mutis o Salvador Elizondo, otro de Juarroz, más traducciones de Montale, George Steiner o Hugh Kenner. Los cubículos de las redacciones propiciaban una red de lectores y colaboradores naturalmente conectada entre diarios y revistas. De algún modo, la ronda de las generaciones de la que habló Luis González y González (1925-2003) cobraba vida y en la cadena de los relevos y las asociaciones había una línea que, digamos, pasaba por *Sur*, *Plural* y *La Gaceta del FCE* hasta llegar a *Vuelta*. Otra se entendería de *La Cultura en México* y la *Revista Mexicana de Literatura* a los suplementos *Diorama de la Cultura*, *Sábado*, de *Unomásuno*, y *La Jornada Semanal*. En mayor o menor medida, todas estas publicaciones configuraban una comunidad enlazada con otros países e idiomas por la sencilla razón de que la curiosidad de sus asiduos aún no se veía afectada por los demonios de la especialización.

La creciente influencia del cambio tecnológico de finales de siglo coincidió con el ascenso de una nueva concepción de la cultura que afectaría a todas las esferas del saber y el hacer y donde el arte y la literatura no estaría exentos. Es ilustrativo a este respecto contrastar a las dos publicaciones que sintetizaron el paisaje intelectual de la época. *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, era la representante destacada de una modernidad tardía, con base en

una tradición universalista esencialmente literaria. Por su lado, y como había anunciado desde el editorial de su primer número en enero de 1978, *Nexos* suscribió un ideario donde la literatura dejaba de ser el centro de la vida cultural en México en favor de una concepción más bien multidisciplinaria y, diríase hoy, horizontal:

Durante decenios, la organización de la cultura mexicana ha girado en torno a las preferencias de la vida literaria. La cultura literaria ha sido el eje de la vida artística y crítica del país. Los escritores han sido la voz consistente y prestigiada en casi todas las materias que una comunidad intelectual requiere como temas de reflexión: de la vida pública a las vanguardias estéticas. En sus mejores momentos, este estilo de organización cultural ha producido obras magistrales: libros, autores, ideas que con el tiempo ganaron amplia influencia en la educación, la memoria cultural y la realidad social del país. Sin embargo, la complejidad de la historia mexicana de las últimas décadas y la dura experiencia latinoamericana han desbordado con creces ese marco de intereses culturales.

Esta última década del siglo protagonizó los dramáticos cambios que siguieron al derrumbe de toda una época, con la desaparición del bloque soviético, la caída del muro de Berlín y el triunfante arribo de la democracia liberal clausurando un siglo de disputas ideológicas. El periodo coincide con la «tercera ola» de expansión democrática global, un concepto del siempre polémico Samuel Huntington muy debatido entonces. En este sentido, no sólo las ex repúblicas soviéticas de la Europa del Este, sino también algunos países de Oriente y de nuestro latinoamericano tercer mundo renunciaron, súbitamente, a sus respectivas historias no democráticas. Se iniciaba así la era Clinton tras la derrota electoral de George H. W. Bush padre en 1992. En México, el presidente Carlos Salinas de Gortari suscribía en diciembre de ese mismo año el Tratado de Libre Comercio para América del Norte, que entraría en vigor el 1 de enero de 1994.

Vista desde la distancia de otro siglo, la década de los noventa fue muy compleja. Vio el fin de un periodo de la historia caracterizado por la polarización de la Guerra Fría, el estatismo ortodoxo de la economía planificada *versus* la hegemonía creciente de un mercado global sin restricciones, las utopías del cambio revolucionario y definitivo en contraste con una izquierda occidental que, a partir de esa década, conviviría ya sin conflictos con la economía de mercado y los procesos democráticos. El relato positivo de tales hechos nos hace olvidar que se trató de una dé-

cada marcada por agudas crisis sociales, como los exterminios étnicos en algunas de las ex repúblicas soviéticas, la crisis humanitaria del Congo, la guerra del Golfo, sin contar las convulsiones en América Latina, con los intentos golpistas de Hugo Chávez, los grupos guerrilleros como las FARC en Colombia, Sendero Luminoso en Perú y la rebelión neozapatista del EZLN y el subcomandante Marcos en enero de 1994. Sin olvidar, por supuesto, la imposible transición de México a la democracia, con la «dictablanda» del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que llegó a su fin sólo en el 2000, después de más de setenta años en el poder.

En los noventa aparecieron también algunos títulos imprescindibles en la historia del ensayo mexicano: *La otra voz* e *Itinerario*, de Octavio Paz; *Geografía de la novela y Nuevo tiempo mexicano*, de Carlos Fuentes, y *Ensayos sobre crítica literaria*, de Antonio Alatorre.

En el caso de Paz, *La otra voz* (1991) es el último gran ensayo sobre poesía escrito hasta nuestros días, equivalente de otras célebres defensas de la poesía de la era moderna. Paz es una voz pública y sus palabras se dirigen no sólo, o no exclusivamente, a sus pares de oficio –y menos a los especialistas de una academia por la que nunca tuvo mucho aprecio–. A Paz le interesa la poesía en el amplio contexto de la sociedad y de su historia: habla para esa sociedad personificando (con la pasión a veces de una auténtica *misión*) el papel de la poesía y del poeta frente a los acontecimientos de su tiempo. Para Paz la poesía es un género, pero siempre es otra cosa. Por ejemplo, es *la otra voz* en un siglo xx marcado por los grandes proyectos ideológicos o, desde el final de ese mismo siglo, por la omnipresencia de la economía alentada por el credo de un crecimiento exponencial e infinito (el mito secular de un primer mundo accesible –al menos virtualmente– para todos y la vergonzante pesadilla del consumo masivo, de una sociedad de la abundancia que no ha hecho «más buenos, más sabios ni más felices» a quienes habitan en ella). Estas páginas de Paz son sorprendentemente actuales y, pese a que fueron publicadas en los noventa, en estos días de crisis económica global e intensificación de las pasiones identitarias en política, resultan clarividentes:

Reaparecen creencias y emociones que fueron sofocadas tanto por el racionalismo liberal como por los regímenes que ostentaron la máscara del «socialismo científico». Esas creencias y esas pasiones fueron mortíferas y volverán a serlo si no somos capaces de

absorberlas y sublimarlas. Más allá de la suerte que el porvenir reserve a los hombres, algo me parece evidente: la institución del mercado, ahora en su apogeo, está condenada a cambiar. No es eterna. Ninguna creación humana lo es. Ignoro si será modificada por la sabiduría de los hombres, substituida por otra más perfecta, o si será destruida por sus excesos y contradicciones.

Itinerario (1993) es el recuento de una vida y de un siglo. Nadie en las letras de México encarnó en su obra y biografía la complejidad del siglo xx. De la militancia de los años treinta en la izquierda internacional y en favor de la República española a la reconstrucción de la posguerra y las revueltas del 68, junto con su posterior batalla por la independencia intelectual y la democracia, Octavio Paz fue a la vez protagonista de las grandes corrientes del pensamiento y la creación de este siglo, del surrealismo al ocaso de las vanguardias y el advenimiento de una nueva sensibilidad que auguraba un relevo de nuevos tiempos. Antes que autobiografía en un sentido ortodoxo, *Itinerario* es uno de nuestros grandes ensayos autobiográficos. Y no es exagerado afirmar que con él Octavio Paz cierra, literalmente, el ciclo de la modernidad en México.

Geografía de la novela (1993) es la penúltima estación entre las obsesiones de Carlos Fuentes (la última sería *La gran novela latinoamericana*, publicada en 2011): la novela como un género siempre en mutación, inacabado y reinventándose como –según él– la geografía misma de la imaginación latinoamericana y, con ella, del hombre y la civilización. Para Fuentes el final del siglo volvió evidente el despropósito de hablar de escritores del centro y de la periferia. No es que el canon de «la gran novela» no exista, sólo que, en adelante, sus obras hablan cualquier lengua. Al igual que Paz, el autor de *Geografía de la novela* fue un intelectual público, aunque, a diferencia de aquél –y pese al Nobel–, Fuentes fue un *literary lion*, una auténtica celebridad de la izquierda internacional a quien llegó a atribuírsele la invención –nada menos– del *boom* latinoamericano. La variedad de sus temas de interés siempre fue más allá de lo novelístico, por lo que sus ensayos tienen algo de coyuntura periodística en convivencia con lo estrictamente literario. En la segunda mitad del siglo xx, Fuentes fue un auténtico escritor profesional que, antes que para un lector abstracto, escribía para el público, su público. Según se vea, ésa fue su fortaleza, pero también su debilidad terminal. La novela (y la literatura en general) son inconcebibles sin público.

¿No fue Cervantes uno de los primeros que, en la segunda parte del *Quijote*, interpeló al público que leía su novela? Ahora bien, en Fuentes hay una suerte de sobrepeso concedido a ese público, debilidad que lo acompañó siempre y que con frecuencia lo llevó a confundirse a sí mismo con lo público.

Autor de dos libros, *Los 1001 años de la lengua española* (1979) y *Ensayos sobre crítica literaria* (1993), además de múltiples estudios que acompañan ediciones críticas de algunos clásicos o de lírica popular, Antonio Alatorre es una extraña mezcla de filólogo, erudito, crítico y polemista. El título que aquí me interesa, *Ensayos sobre crítica literaria*, es resultado de una labor que muestra al ensayista en diálogo obligado con la época que le tocó vivir; por lo mismo, se trata de textos aparecidos con anterioridad en publicaciones periódicas, originalmente escritos como conferencias o intervenciones al calor de una polémica. En este sentido, sus ensayos son una defensa de la «crítica práctica», definida por Alatorre como experiencia, es decir, como una exploración y exposición personales del placer de la lectura sobre la base de un compartido sentido común, enemigo tan frecuentemente menospreciado por la teoría. En gran medida, los textos reunidos en este volumen son una batalla en favor de la «crítica tradicional», en disputa con la neoacademia, cuya creciente hegemonía en las aulas de México data al menos de los años sesenta y setenta –con las obras de la escuela de Fráncfort o de Deleuze y Guattari y su traducción al español, por ejemplo–. Pese a la menor celebridad de estos ensayos comparados con títulos equivalentes de Paz o de Fuentes, Antonio Alatorre es un caso ejemplar que ilustra una querrela mayor librada, justo, en la década de los noventa. Me refiero a la crisis de las humanidades, acompañada por el cambio tecnológico y sus modelos científicos y económicos, seguidos –para algunos necesariamente– de las «teorías críticas» que han llegado a desplazar al modelo de la tradición y sus cánones. Para esta teoría crítica que integra las del poscolonialismo, el posestructuralismo, los estudios culturales, etcétera, además de la *political correctness* y las *identity politics* como elementos normativos del juicio cultural, estético y literario, la crítica tradicional –tal y como la entendía y practicaba Alatorre– ya es sólo un vejestorio que ha cumplido su ciclo, al igual que toda la tradición humanista. Esta disputa se acentuaría y alcanzaría fama internacional tras la publicación en 1994 de *El canon occidental*, de Harold Bloom.

En efecto, desde mediados de esa década la práctica del ensayo se ha visto afectada paulatinamente por esta disputa, polari-

zando a la crítica en un extremo u otro. Tal es el punto en que nos encontramos en este 2017. Y no es sólo que el pasado inmediato está en discusión; el rechazo se ha radicalizado e incluye al pasado en su conjunto y, con ello, la noción misma de tradición, aquella que se renovaba y preservaba en obras como las de Paz, Fuentes y Alatorre. Decía yo que la obra de este último era ilustrativa debido a que los *Ensayos sobre crítica literaria* abordan temas y autores concretos que, si en su momento eran casos aún aislados, hoy constituyen la norma del ensayo. De modo que, si en aquella década Alatorre polemizaba con una naciente neoacademia, personificada en los argumentos de Evodio Escalante (1946) –a quien están dirigidos algunos de los ensayos del volumen–, Octavio Paz había protagonizado ya su propia batalla recibiendo los ataques de acaso el primer adalid en México de las teorías críticas, Jorge Aguilar Mora (1946), cuyo *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* (1978) constituyó un verdadero parteaguas en los estudios sobre el poeta y también en la orientación del ensayo. A partir de Aguilar Mora y Escalante la crítica ensayística comenzó a volverse casi exclusivamente universitaria. Los practicantes de las teorías críticas hoy se concentran sobre todo en los núcleos académicos, aunque eso no quiere decir que todo ensayista que se encuentra en ellos personifique una modalidad de la neoacademia. Este fenómeno es verificable no sólo en México. Existen ensayistas que ejercen la crítica cultural, como los norteamericanos Tony Judt, Mark Lilla o el mismo Harold Bloom, que, perteneciendo al mundo universitario, escriben a salvo del radicalismo teórico e ideologizante. Del mismo modo, en México existen ensayistas integrados a la academia cuyos títulos están dirigidos a lectores a quienes no se les exige una empatía previa con las jergas de la neoacademia, como Guillermo Sheridan, Roger Bartra (1942), Jesús Silva-Herzog Márquez (1962) o el muy joven Luciano Concheiro (1992).

Tampoco es exclusivo de México otro de los fenómenos que afectan al ensayo y a todas las formas y géneros de lo escrito. Con la desaparición de literatura como centro de la vida cultural, parecería que «la cultura» ha dejado de ser pública para transformarse en una esfera regida por categorías y prácticas muy similares a las del mundo universitario. De hecho, con la mengua de la república de las letras y su órbita de publicaciones periódicas y editoriales independientes, sobrevino una «profesionalización» del escritor más bien equívoca. En tal profesionalización el escritor no vive de escribir, sino de una plaza en las instituciones educa-

tivas o gracias al mecenazgo estatal y su sistema de becas. En este contexto, quien vive del cotidiano ejercicio de la escritura es una rareza y –para la nueva torre de marfil de la academia– algo espurio en la medida que aquello que cae fuera del sistema universitario pertenece al Estado o al mercado, ambos condenables. Este hecho ha conducido a una apreciación muy discutible. En efecto, para nuestra *neoacademic era*, la crítica tradicional está liquidada, ya que entre sus colegas sólo se practica alguno de los múltiples derivados de la teoría. Sin embargo, el ensayo ajeno a las aulas es tan vigoroso hoy como ayer. Ahí están para demostrarlo la reunión de ensayos de Juan Villoro publicados bajo el título *De eso se trata* (2008) o *El secreto de la fama* (2009), de Gabriel Zaid. Sin duda, ambos ejemplos cuentan con un mayor número de lectores que cualquier otro título de entre los más conocidos de nuestros ensayistas de la neoacademia, como Jorge Aguilar Mora, Evodio Escalante o Ignacio Sánchez Prado (1979).

Decía yo que los años noventa fueron la última gran época de la cultura impresa en nuestro país y que sus ensayistas más notables pertenecían a la generación de los cincuenta. En este breve espacio no se puede hablar de cada uno de ellos y sus respectivos títulos. Por lo mismo, me limitaré a señalar algunos de los rasgos que han dejado huella sobre las generaciones posteriores. Reconocido como uno de nuestros ensayistas más originales, además de un lúcido polemista, Gabriel Zaid (1934) publicó en esas fechas tres libros fundamentales: *La nueva economía presidencial* (1994), *Adiós al PRI* (1995) y *Tres poetas católicos* (1998) y, más acá, *El secreto de la fama* (2009), *Dinero para la cultura* (2013) y *Cronología del progreso* (2016). ¿En qué radica la originalidad de Zaid? Las variables de una posible respuesta a esta pregunta han sido casi siempre incómodas para nuestra vida cultural desde los años sesenta, cuando comenzó a publicar en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* Zaid es un intelectual católico en un medio marcado por el jacobinismo anticlerical y oficial, al menos desde el triunfo del liberalismo de la Reforma. Ahora bien, se trata de un católico *sui generis*, distante del conservadurismo vernáculo y más cercano a la tradición práctica del utilitarismo anglosajón, enemigo de las explicaciones abstractas y ajeno a las ideologías omnicomprendivas y, por lo mismo, aliado del sentido común y las soluciones concretas para situaciones también concretas. En este sentido, desde sus primeros ensayos de crítica cultural se ha situado naturalmente en contra del vano intelectualismo, en particular, en contra de esa simbiosis muy

latinoamericana, pero, sobre todo, mexicana, entre los libros (el capital curricular de la clase universitaria) y el poder. Sus polémicas en los años setenta documentan esa relación, y ejerció desde entonces una crítica severa a la *intelligentsia* en una de sus variantes más nocivas, como legitimadora y cómplice del fallido desarrollismo que caracterizó a casi medio siglo de presidencialismo antidemocrático. No es extraño entonces que Zaid emerja como discípulo incisivo del filósofo de la desescolarización, Iván Illich, y desconfíe –católico como él– del saber legitimado institucionalmente y fuera del cual no existe salvación. Este mismo antiintelectualismo debe ser entendido en su raigambre socrática, peripatética y dispuesta a la charla antes que obsesionado con las conceptualizaciones, e identificado a la vez con cierto temperamento (no una doctrina) a la inglesa: la política entendida como soluciones locales para problemas también locales. Se trata de una posición por completo adversa a las ingenierías sociales omnicomprensivas, en busca de la solución definitiva a los males de la historia. Si Zaid ha sido un crítico de la clase universitaria, cabría esperar de él algunas respuestas al ascenso de lo que Alatorre definió como la neoacademia; sin embargo, las «teorías críticas» y su creciente presencia en la crítica cultural y literaria apenas si llama su atención. El dato resulta curioso tratándose de un poeta e intelectual que difícilmente compartiría la idea de que, por ejemplo, un comentario a las aliteraciones de López Velarde sólo encubre nuestras diferencias sociales con el propósito único de mantener el dominio de los privilegiados. Lo cierto es que la crítica de Zaid a nuestra clase universitaria proviene de alguien perteneciente a un ámbito del todo ajeno a las aulas. De profesión ingeniero industrial, Zaid es consultor y un escritor interesado en la vida pública que nunca aparece en público. Esa independencia le ha permitido interesarse y escribir en el contexto de lo que ha definido como la «cultura libre» de la prensa y el mundo editorial. En ella ha seguido un modelo de lectura que comparte con Alatorre, el de la crítica práctica entendida y ejercida como experiencia de lectura y juicio compartido con el lector, cualquiera que éste sea. En ambos casos son relevantes tanto la experiencia de lectura como el público a quien se dirigen, una pluralidad heterogénea por definición, pues el ensayista busca compartir esa experiencia, publicarla y –al hacerlo– volverla pública. De ninguna manera podríamos imaginar a Zaid involucrado en debates académicos sobre Foucault, Žižek, Derrida y Vattimo, el «campo cultural» o la «posverdad», menos compartiendo categorías e ideas sobre una

obra o una tradición desde los reclamos de legitimidad de cualquier identidad.

En Sergio Pitol (1933), Carlos Monsiváis (1938-2010) y José Emilio Pacheco (1939-2014) el género se distiende hasta resultar indistinguible de la crónica, el reportaje, la reseña, el juicio crítico, las memorias, el diario o la ficción narrativa. A esta generación le tocó vivir la irrupción de la cultura de masas en los años sesenta. La alta cultura pudo sobrevivir durante la posguerra sólo en compañía de esta cultura de masas. Es el tiempo de la nueva izquierda y de la creciente hegemonía de la escuela de Fráncfort instalada ya en Nueva York, la nueva capital del arte y la cultura desde la cual las nuevas corrientes del «pensamiento crítico» exportarán su mensaje de emancipación a los países periféricos. Por supuesto, ni en Monsiváis, Pacheco o Pitol existe tentación teorizante alguna. Las auténticas bacanales de la cultura popular y los espectáculos a las que se entregaba Monsiváis están a salvo de cualquier conciencia equívoca que las haga ver, por ejemplo, desde la perspectiva de las industrias culturales. Asimismo, los ensayos de Pitol o los textos de José Emilio Pacheco escritos a lo largo de los años y recientemente antologados en *Inventario* (2017) serían parientes un tanto forzados del temperamento de un Benjamín fragmentario y enamorado de los «pasajes» baudelaireanos. En todo caso, Pacheco es un erudito más cercano al polígrafo Alfonso Reyes. Del mismo modo, no es extraño que Sergio Pitol cuente entre sus textos un ensayo estupendo sobre Reyes, además de muchos otros en donde sobresale una ostentosa nostalgia por el «imperio perdido» de la alta cultura centroeuropea.

Sergio Pitol ocupa un lugar privilegiado e indiscutible como tutor de las nuevas generaciones de narradores y ensayistas de nuestra lengua al finalizar el siglo xx y en lo que va de éste. Es una deuda reconocida. Entre sus deudores confesos se encuentran Juan Villoro, uno de nuestros mejores ensayistas y críticos y, fuera de México, Roberto Bolaño (también notable ensayista, aunque apenas considerado) o Enrique Vila-Matas y César Aira. Entre los miembros de la generación de los cincuenta, Pitol ha sido tal vez el autor con mayor proyección, en parte debido a la relevancia de su obra, pero también por su estrecha experiencia al lado de algunas de las casas editoriales españolas determinantes para el desarrollo del nuevo panorama cultural y literario a partir de la segunda mitad de los años noventa en México, como Tusquets y Anagrama. En esa década aparecieron tres de sus re-

uniones de ensayos más importantes: *La casa de la tribu* (1990), *El arte de la fuga* (1996) y *Pasión por la trama* (1998).

José Emilio Pacheco comparte con Zaid esta misma identificación con la cultura pública; es decir, la literatura, y en particular el ensayo, en relación irrenunciable con la heterogeneidad de sus lectores. En el caso de Pacheco la simbiosis con esta cultura pública se manifiesta de diversas maneras, pero, sobre todo, por su colaboración cotidiana en el medio de las publicaciones periódicas y editoriales, esto es, desde su experiencia como joven redactor y, con posterioridad, como infatigable animador de la célebre columna «Inventario», sostenida a lo largo de casi cuarenta años y en la que su generación, lo mismo que aquellas que la sucedieron, contaron con uno de los más vastos y sensibles caleidoscopios de la cultura contemporánea. Este trabajo de periodismo cultural podría parecer una labor ordinaria, sin embargo, en su caso la columna periodística constituye un modelo que es a la vez una manera de concebir la cultura y la literatura, literalmente expuesta al tráfico de la vida de todos los días y abierta a todos –así sean todos nosotros, sus lectores–. Lo que importa incluso es esa pluralidad al grado que una de las constantes de Pacheco ha sido esa máxima alfonsina «Todo lo sabemos entre todos», pluralidad de un nosotros anónimo, en efecto, pero también heterogeneidad de una tradición compartida (palabra que con Pacheco aún no conoce las suspicacias anticanon) y por lo mismo común. En *Inventario*, y como dijera Monsiváis a propósito de la poesía de Pacheco, la crítica ensayística mantiene viva la lengua sólo en la medida en que la pone en circulación, es decir, sometiendo a prueba la vigencia cotidiana de su lectura.

Si cada escritor es en menor o mayor medida hijo de su época, nadie mejor que Carlos Monsiváis para caracterizarlo. Hablamos del 68 mexicano, y de la irrupción, asimismo, de la cultura de masas sobre los distintos estratos de una clase media urbana y su adopción de los estereotipos de la moda, el consumo y la cultura del entretenimiento. Tal es el horizonte desde el que discurren las múltiples y ubicuas apariciones de Monsiváis, tan numerosas como sus páginas escritas y publicadas sobre una gran variedad de temas, de lo popular a lo intelectual, de la cultura de masas vernácula a la alta cultura también local o aun universal. La omnipresencia inobjetable de Monsiváis en la cultura mexicana desde los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI sólo es explicable y concebible dada la avidez del medio en correspondencia con la disposición de un personaje también mediático. Si en au-

tores precedentes o de su misma generación la vocación literaria exigía el tortuoso y demorado aprendizaje de quien se esfuerza en alcanzar la elocuencia virtuosa de lo bien escrito, con Monsiváis esa escritura batalla aun contra sí misma y en favor de la oralidad instantánea de la ocurrencia, producto de una ironía aguda y casi siempre letal. Más que estilista, Monsiváis siempre se imaginó a sí mismo como un cronista de lo instantáneo y sus formas. Al cabo nunca se sabe si sus crónicas ensayísticas eran un fin o derivado, un pretexto para continuar hablando y, de ese modo, seguir escribiendo. Si para José Emilio Pacheco aún tenía sentido la frase de Alfonso Reyes «Todo lo sabemos entre todos», extendido a esa suerte de cultura ecuménica donde «todo lo escribimos entre todos», palpable en algunas columnas del *Inventario*, para Monsiváis no sólo el saber y la literatura es cultura, sino todo, y hay que hablar de ella y escribir sobre ella y sus personajes. Leyendo a Monsiváis siempre se tiene la impresión de participar en un torrente de palabras que ya había iniciado y que no concluye. La imagen que lo identifica no es la del paciente redactor de una prosodia directa o de significados múltiples pero sintéticos, sino la trama sobrepuesta e inacabada de hablas y textos. No es extraño, así, que Juan Villoro vea en él al profeta de la cultura de masas y aun del algoritmo (un hipertexto portátil) que nos puso a las puertas del fenómeno que hizo mutar a las venerables masas del siglo xx en las isoformas de las multitudes globales. Pese a todo, Monsiváis pertenece al siglo xx, a una época de transición a la que supo adelantarse sin llegar a encarnar los fetichismos de la tecnología ni sus correspondientes devaneos utópicos del nuevo siglo. Las nuevas generaciones comparten esa veneración que los medios le manifestaron en el último tercio de siglo, pero sólo porque ven en él a un precursor del activismo de las identidades y porque, además, y más que en su valoración por la alta cultura y la tradición, coinciden con él en el reconocimiento de la cultura popular aún en el filo entre el consumo y las representaciones de la idiosincrasia nacional, eso que Monsiváis definiría como los rituales del caos. En efecto, el autor jamás hizo suyas las premisas de la neoadademia ni cayó en la tentación teorizante en su intento por explicar la realidad. La urgencia de lo inmediato lo obligaba siempre a mantenerse muy cerca del habla viva. Ésa es la fascinación que ejerce sobre la neoadademia y, asimismo, el origen de las posibles reticencias que ésta siente por su vastísima obra, pues la izquierda académico-revolucionaria se transformaría en una izquierda académico-identitaria.

Tras la muerte de Octavio Paz, el ensayo en México se ha visto afectado por la creciente disputa entre la literatura y su crítica ejercida con base en los presupuestos comunes de una tradición y, por otra parte, la literatura como extrapolación, objeto y pretexto de las teorías críticas. Ahora bien, es necesario señalar que los episodios de esta disputa son para un consumo exclusivo y gremial que apenas afecta a la práctica pública de la lectura en nuestro país, la que podría medirse casi desde cualquier óptica, pero nunca por querellas de *litterati*. En este sentido, me parece que a cualquiera le resulta obvio que un libro de ensayos de Juan Villoro se encuentra entre lo más leído del género; de igual modo, parecería que el crítico literario más leído y discutido hoy sea Christopher Domínguez Michael. En un contexto como el mexicano, de probado laicismo y culto institucionalizado a la revolución, nada más denigrante que un insulto acompañado por el adjetivo «conservador». A últimas fechas, la polémica literaria está marcada por el recurso indiscriminado de este calificativo, sólo superado en resonancias ominosas por «fascista», más socorrido cada vez. El comentario viene a cuento porque entre de los argumentos de emergencia, cuando los sistemas conceptuales y demás arsenal teórico fallan, se encuentra el de rematar el balance de los juicios negativos sobre la tradición ensayística ajena a las teorías críticas con la definitiva denuncia sobre el carácter conservador de quienes aún suscriben la acumulada enseñanza de la tradición y citan a generaciones de escritores del pasado. Tras la generación de los cincuenta y entre los ensayistas más reconocidos se encuentran, por ejemplo, Roger Bartra, Hugo Hiriart (1942), Héctor Aguilar Camín, Enrique Krauze, Rafael Pérez Gay, Luis Miguel Aguilar, entre otros. Todos con una firme actividad en revistas, suplementos y editoriales independientes y ocasionalmente oficiales, con algunas excepciones como Jorge Aguilar Mora y Evodio Escalante, cuya trayectoria se ha desarrollado sobre todo en la academia. Se trata de una generación nacida en los años cuarenta que, junto con los nacidos en los cincuenta y algunos de los sesenta, han protagonizado las actividades y polémicas de aquello que Gabriel Zaid describe como la cultura libre, concebida y realizada en contacto vivo con una amplia comunidad de lectores más allá del gremio profesional o de los estudios especializados.

El ensayista literario más importante en el panorama de la crítica mexicana del presente siglo es hijo de esta concepción y práctica. Christopher Domínguez Michael, en efecto, ha escrito un conjunto de títulos insustituibles en la historia del ensayo en

nuestro país, ejemplos a la vez de una prosa, desde el punto de vista formal, rigurosa y nítida y de una inteligencia aguda y naturalmente polémica, capaz de poner en circulación el vasto acervo de la tradición en contra de las urgencias y fetichismos de la actualidad. Sin embargo, sus referentes no son los de un anticuario iconoclasta que dedica sus horas a obras, autores y épocas de un pasado que nada tiene ya que decirnos; al contrario, si hay alguien en México –y aun en el paisaje contemporáneo de la crítica en nuestra lengua– más enterado sobre lo que se escribe en narrativa, ensayo y poesía, es él. Infatigable desde sus primeros años como jovencísimo colaborador de *Vuelta*, Christopher Domínguez Michael lleva más de tres décadas reseñando las novedades de varias generaciones, labor que mantiene al día y hasta nuestros días en la revista *Letras Libres* y otros espacios de la prensa. En su trabajo coinciden el conocimiento de las tradiciones mexicana e hispanoamericana en igual medida que las literaturas norteamericana y europea. Asimismo, es un lector asiduo del accidentado continente de la historia contemporánea y, en particular, de la historia de las ideas y la fascinación que éstas han ejercido sobre la cultura, el arte y la literatura. Así pues, tanto sus ensayos de historia y crítica literaria como sus reseñas son un encuentro de exégesis formal, historia intelectual y crítica cultural desde la perspectiva de una experiencia de lectura personal. Su concepción del ensayo responde a esta lectura y, por lo mismo, es un firme defensor de la obligación del crítico de emitir un juicio sobre la tradición y sus obras, valoración que en época de estudios culturales resulta altamente polémica. Se trata de un ensayista de disposición liberal para quien la ausencia de un canon genera un vacío «donde todo valor se difumina», liquidando la posibilidad de un horizonte cultural común, frágil aspiración de toda tradición en la república de las letras. Christopher Domínguez Michael siempre ha sido un polemista implacable, sin duda porque cree en las virtudes cívicas del debate en un contexto común del cual la cultura y la literatura forman parte. En este sentido, apenas resulta extraño que haya dedicado uno de sus más extensos volúmenes a una biografía de fray Servando Teresa de Mier, clérigo liberal precursor de nuestra independencia y encarnizado enemigo de los conservadores. Al subrayar esta disposición para la polémica pretendo destacar la capacidad del ensayista para traer al plano de la actualidad el pasado como algo vivo, no porque explique nuestro presente –o no sólo por eso–, sino porque al contrastarlo lo enriquece abriendo otras posibilidades para ese mismo pre-

sente. Por supuesto, pocas inclinaciones más ajenas a Domínguez Michael que la ruptura radical dictada por una abstracción, por una idea o sistema de ideas sin un vínculo vivo con esa interacción entre pasado y presente. Algunos de las descalificaciones que ha recibido van en ese camino. Igual que a Paz, uno de los referentes indiscutibles de su árbol genealógico, se le exigen ideas «nuevas», aunque, en realidad, lo que se espera es un «cambio de paradigmas» de alta escuela, a la manera de las líneas críticas y abstracciones ideológicas del radicalismo académico. La obra de Domínguez Michael ya es amplia, abarca desde ensayos histórico biográficos (como el ya citado *Vida de fray Servando* o su biografía intelectual *Octavio Paz en su siglo*), ensayos sobre literatura y pensamiento de los siglos XIX y XX (*La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX; La innovación retrógrada. Literatura mexicana, 1805-1863 y El XIX en el XXI*) o reuniones de ensayos y reseñas sobre sus contemporáneos (*Servidumbre y grandeza de la vida literaria* y el *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2005*). Todos estos títulos proceden, en mayor o menor medida, de una práctica viva y polémica del ensayo y de la crítica literaria, con textos publicados originalmente en diarios y revistas, algunos de amplia circulación, prueba contundente de que el ensayo y la crítica literaria heredadas del magisterio de Reyes y de Cuesta, pero también de Paz o Alatorre, continúan espoleando a la crítica aún más leída en nuestros días.

Nacidos en los años sesenta o poco antes y, por lo mismo, pertenecientes a la generación de Christopher Domínguez, entre los ensayistas con títulos relevantes se encuentran Enrique Serna (1959), Tedi López Mills (1959), Malva Flores (1961), Jesús Silva Herzog-Márquez (1962), Naief Yehya (1963), Armando González Torres (1964), Cristina Rivera Garza (1964), Jorge Volpi (1968) y Luis Ignacio Helguera (1962), muerto en 2003 prematuramente, y cuyo *De cómo no fui el hombre de la década y otras decepciones* (2010), publicado de manera póstuma, es una rareza de humor e ironía inquietantes, en la tradición de Julio Torri, Augusto Monterroso y Alejandro Rossi.

La generación que le sigue a esta rápida lista es, en sentido estricto, la de los autores del nuevo siglo, nacidos en los años setenta, ochenta e incluso en los noventa. Algunos a cuya obra les ha sucedido una presencia constante en el medio son Luigi Amara (1971), Vivian Abenshushan (1972), Heriberto Yépez (1974), Geney Beltrán (1976), Humberto Beck (1980), Valeria Luiselli (1983), Jazmina Barrera (1988) o Luciano Concheiro, este últi-

mo nacido en 1992 y a los veinticuatro años finalista, gracias a *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, del Premio Anagrama de Ensayo 2016.

En buena medida, la batalla en torno a la tradición se ha dado entre los nacidos en los sesenta y esta nueva generación de autores, a quienes les ha tocado experimentar el cambio de siglo y la revolución tecnológica que ha puesto en crisis a los medios impresos (el libro y las publicaciones periódicas) y, según algunos, a las puertas de su desaparición inminente. Fenómeno acompañado de innegables cambios en las prácticas de la lectura, la distribución de textos y la concepción misma de la escritura literaria. Muchos de los jóvenes que escriben en la actualidad poseen una formación y una cultura proveniente, en gran medida, de la web. En ésta crean nichos relacionados por comunidades de intereses y con un intercambio instantáneo y horizontal que parece autorizar la idea de una realidad regida por dicha lógica virtual. Si bien las utopías digitales han aminorado tras un auge en la primera década del siglo, la imaginación tecnológica continúa bombeando con vigor en las arterias de las formas más experimentales de la escritura, convocando una vez más el espíritu disruptivo de las vanguardias, ya no desde la perspectiva de las izquierdas utópicas o científicas de principios del siglo xx, sino más bien tentadas por un ánimo neosesentero que, similar a las revueltas juveniles, instruye su natural antisistémico en las enconadas variantes de la guerra cultural.

Un ejercicio a propósito de este contexto dio como resultado un volumen de ensayos con el tema, precisamente, del ensayo en el siglo xxi. Publicado en 2012, su título quiere ser provocador, aunque resulta también un tanto equívoco: *Contraensayo. Antología del ensayo mexicano actual*. En efecto, si el género invocado es indeterminado por definición, una suerte de género que no cabe en los géneros, ¿qué reúne este volumen? La respuesta que ofrece el prólogo, a cargo de Vivian Abenshushan, no dice otra cosa que no hayan expresado y suscrito anteriores practicantes del ensayo, de Reyes y su «centauro de los géneros» (el ensayo) a ese mismo género como un centauro en el horizonte de la posmodernidad, según Sergio González Rodríguez. La subrayada diferencia no es definitiva, sino de intención: la antologadora ha querido reunir ensayos, dice, «no conformistas». Esta rebelión del ensayo milita en contra de un medio ceñido por las demandas del mercado lo mismo que por ese otro mercado, el del saber escolarizado e institucionalizado; y se opone, asimismo, al mermado mundo de las

publicaciones periódicas, esa máquina productora y devoradora, a su juicio, de textos a destajo y *deadlines* enemigos del *ensayo creativo*. La alternativa, en cualquier caso, está por verse y el ensayo debe reinventar, en esa incertidumbre, sus nuevas formas de creación y de circulación. Desde luego, la salida más obvia a esta situación se encuentra aliada a las posibilidades que ofrece la web, entre las que se mencionan el blog, los *links*, así como las múltiples posibilidades de colaboración interdisciplinar, que anula la idea de autor en favor de la colaboración colectiva y, en el mismo sentido, las alternativas para un activismo en favor del *copyleft*, etcétera.

El volumen es interesante en la medida que reúne a un grupo de nuevos y no tan nuevos ensayistas cuyas preocupaciones y aspiraciones cuadriculan una parte importante del desarrollo de nuestra literatura en este siglo. En este sentido, si para el Monsiváis de los años sesenta la sociedad y la cultura mexicana habían visto nacer a la primera generación de norteamericanos en México; cincuenta y tantos años después a nadie extraña, y acaso tampoco importa, que las élites educadas a las que pertenecen los escritores de las nuevas generaciones formen parte de la multitud global siempre conectada en tiempo real. Una multitud que en nuestro caso está muy marcada por las políticas de la diversidad de los campus norteamericanos para quienes, acaso, la afirmación de Monsiváis hoy resultaría potencialmente ofensiva.

Por Julieta Lomelí

LEVEMOS LAS ANCLAS: LA ISLA DE LA FILOSOFÍA MEXICANA

Cuando uno explora la isla de la filosofía –a veces encerrada en sí misma por sólidos muros de prejuicios, prácticas anquilosadas en imperativos que no dejan contemplar la inmensidad del mar–, generalmente encuentra tres estilos de ejercerla. Tenemos la filosofía meramente expositiva, que está construida –con la salvedad del adjetivo que parece subestimar dicha labor– por meros comentaristas. También existe la filosofía de pretensiones críticas, un híbrido entre la exposición y los argumentos que refutan o amplían el horizonte de viejas teorías. Y, finalmente, la filosofía de los hombres y mujeres que han nacido para volverse demiurgos de su propia obra, una que tiene la osadía de salirse de esa isla encerrada en paradigmáticos marcos conceptuales.

El filósofo que le apuesta a esta tercera forma de ejercer su labor tiene un compromiso con la originalidad, el pensamiento creativo y el afán de divulgar a un amplio público la sonoridad de sus pensamientos. Librando la invisibilidad en su presente y superando el olvido de sus lectores futuros. Lo consigue cuando su escritura refleja algún tipo de sentir masivo: un modo de ser común con quienes lo leen y quizá también con otros que ni siquiera compartirán su siglo. Esta clase de filósofo se vuelve el espíritu que expresa las preocupaciones universales de una época que se reitera en el eterno ciclo del obrar humano.

Una filosofía así, que le apueste al «libertinaje» creativo, no es una filosofía frívola porque sabrá encontrar el equilibrio entre la belleza y lo elevado, entre lo críptico y la claridad; esta última, por cierto, es siempre un mérito para la mirada del lector común,

ese lector desperdigado por el mundo de la cultura que, sin habitar ninguna disciplina exclusiva, pueda llegar a la patria de la filosofía y se demore ahí por un largo tiempo.

Pensemos en el bucólico Zaratustra, quien después de diez años en las montañas regresa al pueblo a predicar la buena nueva, a divulgar, en intempestivos fragmentos, la originalidad y atemporalidad de su propuesta: el diagnóstico anticipado del nihilismo, tras la muerte de Dios y, en consecuencia, la decadencia de los valores tradicionales. ¿Qué le quedaría al hombre para contrarrestar «el desierto que avanza», esa falta de sentido frente a la vida? Nietzsche supo hacer filosofía desde el carácter heterodoxo de las palabras, leerlo es un deleite, pero la belleza de su discurso siempre nos arroja una pregunta originaria, el pronunciamiento último de todo ser humano: la pregunta por la autenticidad o falsificación de su propia existencia, la patología o la sanidad de nuestras creencias y si éstas habrían o no de ser renovadas por una moral nueva. Y, si salimos del recurrente eurocentrismo, en la filosofía mexicana, ¿qué autores han construido su obra en aras de la originalidad sin temor de volverse intempestivos? ¿Quiénes han navegado en altamar y han regresado a la isla a enseñarle a los demás otra manera de hacer filosofía?

Levemos anclas, zarpemos del Atlántico al Golfo, instálémonos en ese territorio, hagamos una expedición de las posibilidades o las imposibilidades de ejercer una filosofía auténtica. Con lo que esbozaré a continuación aspiro a lo que alguna vez el filósofo Carlos Pereda describió, en *Conversar es humano*,¹ como «un fervor vagabundo» de la ensayística, a desarrollar andamiajes reflexivos sin muletas sostenidas en el rigor, o dirigidas solamente a una comunidad «epistémicamente cerrada» a sus propias obsesiones. Al contrario, mi intención es hacer un ensayo dirigido a un público amplio, apelando con ello «a una intervención más inmediata», que cimbre en alguna medida la conciencia del lector común, y, aunque quizá no contribuya «al discurso del pensamiento», espero sí «al discurso de la opinión», y que no por ello pierda su importancia.

Trataré de explicar qué está sucediendo actualmente en los distintos ámbitos de la filosofía en México. Con esta serie de observaciones quisiera resignificar al mismo tiempo la importancia de una filosofía que tendría que proyectarse hacia fuera de la isla en la cual se encuentra encerrada desde las últimas décadas. Me propongo, además, defender la postura sobre la importancia de la divulgación y la amplitud de otras formas de pensamiento filo-

sófico más allá del común ensayo académico. Aclaro entonces, de antemano, la condición subjetiva de este panorama: ¿acaso no es también la filosofía eso que alguna vez José Gaos describió como una «confesión personal»?

TAXONOMÍA DE UNA FILOSOFÍA MEXICANA ACTUAL

Considero que la filosofía en México, en su sentido actual, puede explicarse esencialmente desde cuatro áreas, de las cuales, es seguro, se desprenderá una variedad de subespecialidades en las que no podría profundizar debido a las limitaciones del espacio que puedo dedicar a este texto. Quisiera, entonces –y ofrezco de antemano disculpas por las omisiones que habré de hacer muy a mi pesar–, esbozar, en primer lugar, una taxonomía breve de las formas más generales, y a mi juicio más importantes, del quehacer filosófico en México, acompañada sólo de algunos de los protagonistas de las últimas tres décadas. Para, por último, dejando anunciada la isla, proceder a la exploración de las raíces, a la contemplación de los viejos árboles de la filosofía que se preguntaron explícitamente por sí misma: la filosofía de lo mexicano y lo latinoamericano, así como a la mirada crítica de su fauna actual, advirtiendo en momentos sobre la toxicidad de algunas prácticas que crecen sigilosamente a expensas de los árboles caídos.

*

Dentro de una primera clasificación de la filosofía, encontramos la que interpreta las estructuras fundamentales de la existencia. Más allá de cualquiera adherencia política o social, indaga por la naturaleza más originaria de todo hombre: la comprensión de su propio ser, la forma en que los fenómenos les son dados a su consciencia o los modos de apertura que muestra frente al mundo, como, por ejemplo, el mecanismo con el cual funciona su afectividad, la forma en que puede asumir su tiempo de vida y las reacciones con respecto a su propia finitud. Este ámbito, al que quiero referir como ontología y hermenéutica, dependiendo del autor, cobra un matiz distinto, aunque finalmente es una teoría de la interpretación, la cual indaga en la estructura de la conciencia humana o los preceptos más universales mediante los cuales el individuo comprende su existir, su propio ser.

En este rubro hay que destacar la labor del filósofo Antonio Zirión Quijano (1950), adscrito al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México

(IIFL-UNAM) y quien no sólo ha dedicado sus esfuerzos al análisis estricto y riguroso de la obra de Edmund Husserl y a la divulgación de su recepción en América Latina, sino que desde 1997 coordina la edición de las *Obras completas* de José Gaos, publicada por la UNAM y que antes fue coordinada por el filósofo Fernando Salmerón hasta su muerte.

También, desde hace algunos años, el doctor Zirión ha trabajado en una propuesta propia, una filosofía que, sin temor a equivocarme, seguramente se convertirá en un eslabón original dentro de la fenomenología mexicana. A esta nueva propuesta es a lo que Zirión ha llamado una fenomenología «Sobre el colorido de la vida», que desde un planteamiento muy general se pregunta por esos detalles minuciosos y casi imperceptibles que le confieren una dimensión afectiva profunda y propia a la existencia de cada uno de nosotros.

Expuesto en un estilo de escritura que no renuncia a su belleza, este «colorido de la vida» no es un estado de ánimo particular, sino una suma incalculable de los momentos más significativos de nuestro existir, de las evocaciones más agudas de nuestro pasado, que parecen reunirse en un solo instante, rompiendo el sentido de una temporalidad condenada a la linealidad y generando una atmósfera inexpresable e inhabitable para el prójimo, pero de significativa amplitud e intensidad para uno mismo.

Me gusta pensar este colorido de la vida como ese excedente de sentido que se esconde hasta en la circunstancia más cotidiana, que va acumulando un aroma propio, que vuelve nuestra existencia intransferible. Estos instantes que estallan e inundan de sentido la cotidianidad son de profundidades inabarcables, por lo que sería imposible detallarlo desde una conceptualización lógica y rigurosa. Como escribiría Zirión, «padece de inexpresabilidad secreta y de claustro solitario, es innegable, pertenece al ámbito de lo inefable. Su cualidad, su sentido peculiar, es inconceptualizable».² El colorido de la vida es, entonces, una vivencia que les da exclusividad a nuestros propios estados afectivos, que nos vuelve transparentes a nosotros mismos. El colorido de la vida me arroja a sentirme así:

[...] [En] un «lugar» único en mi vida, en mi mundo; «resuena» en mí de una manera peculiar, única, singular, como sólo ella puede hacerlo, por encontrarse en el «momento» y el «sitio» en que se encuentra, aquí y ahora, dentro de mi «biografía», dentro de mi «geografía afectiva», o dentro del campo de mis «significatividades», de mis «valores propios» e «individuales», gracias a mi

«concernimiento anímico» con ella. Entra aquí toda la gama de lo que en la vida diaria se llama «valor sentimental».³

Sólo el tiempo dirá qué amplitud abrirá esta fenomenología del instante del colorido de la vida.

Otro de los académicos que ha forjado un trabajo sobresaliente dentro de la ontología mexicana es Ángel Xolocotzi (1969), adscrito a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y ahora también director de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha institución. El trabajo de Xolocotzi ha girado alrededor del análisis crítico, la traducción y la divulgación de la obra del filósofo alemán Martin Heidegger. En los últimos años, Xolocotzi está concentrado en escribir una crónica documentada sobre la vida y obra del filósofo alemán, la cual se ha propuesto en cuatro tomos. Han salido hasta ahora el primer y el segundo volumen;⁴ en el primero, Xolocotzi escribe sobre los años de juventud del filósofo de la Selva Negra hasta la publicación de *Ser y tiempo*, en 1927; mientras que, en su segunda crónica, se concentra en el periodo que va de 1926 a 1936, poniendo énfasis en el polémico momento en que Heidegger se enlista en el partido nazi, en 1933, narrando también los acontecimientos sucedidos al tomar protesta como rector de la Universidad de Friburgo y hasta la redacción de uno de sus textos más problemáticos, los *Aportes a la filosofía*, iniciados en 1936.

*

Un segundo campo de la filosofía en México está definido por la metafísica y la filosofía de la religión, un ámbito que, a pesar de la creciente secularización del pensamiento en la época contemporánea, sigue mostrando su pertinencia, especialmente, en lo que respecta a la pregunta acerca de la naturaleza del mal, la historia y diversificación de las doctrinas tanto occidentales como orientales y la reflexión sobre la religión en un sentido más originario: como ese sentimiento de unión con algo trascendente, que puede o no implicar, en sentido estricto, el Dios cristiano. En el rubro de la metafísica actual, que quizá será mejor entenderla como historia de la filosofía antigua y moderna, hay un importante rescate crítico por parte de algunos investigadores mexicanos de la filosofía clásica griega y de las obras europeas de la modernidad.

En esta área es de reconocer la labor de Ricardo Salles (1965), adscrito al IIFL-UNAM, coordinador desde su fundación

en 1997 del Seminario de Análisis de Textos Filosóficos Griegos. El doctor Salles ha estudiado a profundidad la metafísica y la ontología en el pensamiento grecolatino, centrandó su interés sobre todo en Aristóteles y la ética de los filósofos estoicos. A Ricardo Salles, en conjunto con Marcelo D. Boeri, debemos una de las pocas antologías bilingües que hay comentadas al español sobre los filósofos estoicos. Un volumen de casi novecientas páginas en el cual se extraen los principales fragmentos para analizar en detalle el estoicismo desde distintas vertientes, su ontología, su lógica, física y ética.⁵ Ricardo Salles también escribió sobre el problema de la libertad para los filósofos estoicos, un libro donde se explora el concepto de sabio estoico y cómo éste habrá de alinear sus deseos al orden providencial del mundo,⁶ por tanto, el libro es también una obra donde se explora con profundidad la cosmogonía del estoicismo.

Otro de los filósofos que ha dedicado su labor a escribir sobre la historia de la metafísica moderna es Crescenciano Grave (1961), adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, uno de los pocos académicos que tiene una sólida trayectoria en el análisis del idealismo alemán. Su autor predilecto ha sido Schelling, pero también ha dedicado parte de su labor a estudiar la filosofía de Nietzsche, la estética de Kant, Schopenhauer y Hegel y la comprensión del arte dentro del romanticismo.

Dentro de la filosofía de la religión cabe destacar la figura de la filósofa y poeta Elsa Cross. Su labor ha sido más bien pedagógica y creativa, si bien se ha desenvuelto en el análisis de la mística y su relación con la filosofía en el estudio de religiones orientales, esto le ha servido para desarrollar una obra de tonalidad poética y densidad filosófica. La mayoría de lo escrito por Cross lo podemos encontrar en sus poemarios, y, aunque esto pudiera salirse del acostumbrado método de la filosofía, con el paradigma del ensayo académico, ¿no podríamos fundar también dentro de la poesía un pensamiento de una innegable hondura filosófica?

Considero que una de las principales tareas de la filosofía actual, además del desarrollo de una ensayística clara y concisa, es también tener apertura hacia nuevos modelos de escritura, a otras formas de hacer filosofía más allá de la ortodoxia académica, más allá de la creciente y avasallante profesionalización de la filosofía que condiciona a sus investigadores a pensar a partir de un sólo recurso de escritura, el artículo académico o *paper*.

En una columna de opinión publicada en el diario *La Razón*, el filósofo Guillermo Hurtado, adscrito también al IIFL-UNAM,

muestra cierta nostalgia por modos de escritura filosófica que se han mantenido al margen de los códigos habituales del discurso académico y sugiere desarrollar nuevamente una mayor apertura a otros estilos de expresar la creatividad del pensamiento filosófico mexicano, aunque no son nada novedosos, sino que se han ido perdiendo a lo largo de los años. Por ejemplo, el diálogo filosófico, el ensayo de largo aliento, rebelde ante las citas, y la literatura fragmentaria y poética que filósofos como Pascal, Nietzsche y Kierkegaard osaron emplear en su momento, textos sin los que no podríamos comprender la filosofía occidental.

Como escribe Hurtado, «Pienso que es falso que para imprimirle un carácter científico a la disciplina estemos obligados a escribir artículos [...]. Desde que se impuso el sistema de profesionalización, la filosofía ha perdido creatividad, riqueza expresiva y donaire».⁷ Aprovecho la cita de Hurtado para hacer énfasis en esa otra manera de hacer filosofía que los amantes de la ortodoxia a veces tienden a nombrar como «divulgación de la filosofía», en un sentido ciertamente peyorativo. En la actualidad, filósofos mexicanos como Guillermo Hurtado, Julio Hubbard, Héctor Zagal y Paulina Rivero Weber han desarrollado una labor importante de pensamiento filosófico publicado en prensa, los tres son colaboradores habituales en medios nacionales y se han dedicado tenazmente a recuperar temas de actualidad, como reflexiones políticas y avistamientos culturales, generalmente, desde una óptica filosófica.

*

La filosofía analítica empezó a desarrollarse en México de manera mucho más tardía que el resto de las áreas antes mencionadas. Nació a inicios del siglo xx en la academia anglosajona y fue introducida a nuestro país en los años sesenta de la centuria pasada por figuras como Luis Villoro (1922-2014), Fernando Salmerón (1925-1997) o Alejandro Rossi (1932-2009), entre otros. Los textos filosóficos de tendencia analítica comparten una metodología común: se concentran en el análisis lógico y riguroso del discurso, combatiendo postulados sin claridad o formalidad científica y que, en cierto sentido, no muestren certezas empíricas. La analítica es finalmente una filosofía del lenguaje, una metodología antes que una tradición filosófica construida a lo largo de los siglos, y que puede convertirse en el metarrelato crítico de una serie de conflictos subyacentes en aquellas tradiciones filo-

sóficas. Por ejemplo, puede ser el verdugo «cortargumentos» de eso que ella considera «pseudoproblemas», como la metafísica y algunos tipos de ontologías clásicas. Y, al mismo tiempo, está habilitada para construir su discurso como una filosofía crítica del derecho y las ciencias actuales, una que juzgue qué tan convenientes o inconvenientes son los métodos aplicados por dichas disciplinas.

Una de las figuras contemporáneas más importantes dentro de esta área es, sin duda, la del filósofo Luis Villoro, de los pioneros de la filosofía analítica no sólo en el IIFL, del cual llegó a convertirse en profesor emérito, sino en el resto de Latinoamérica. Villoro estuvo preocupado por definir y distinguir a profundidad el significado entre sabiduría y conocimiento científico, sin embargo, su perspectiva, a diferencia de la de muchos analíticos dogmáticos, no es echar por la borda la sabiduría ni escindir tajantemente un ámbito del otro, porque ambos siempre terminan enredándose en la realidad. Los dos cumplen una función bien definida: la ciencia como esa suma de saberes compartidos por una comunidad de investigadores, con teorías que aspiran a una objetividad que pueda legitimarse al contrastar sus observaciones personales con «razones comprobables por cualquiera».⁸ Mientras que la sabiduría está sostenida en «conocimientos personales, y en creencias más o menos razonables y fundadas; creencias compartidas sobre el mundo y la vida, que integran una cultura»,⁹ en la cotidianidad, no podemos decir que ciencia y sabiduría se ejercen siempre, cada una independiente de la otra, con pureza. Por lo tanto, «la ciencia no puede reemplazar a la sabiduría, ni ésta a aquélla. Ciencia y sabiduría son imprescindibles porque ambas cumplen una necesidad: orientar la vida de modo que nuestra acción sea acertada, por acorde con la realidad, y tenga sentido, por valiosa».¹⁰ Me gustaría extenderme más en Luis Villoro, porque no solamente es un icono de la filosofía analítica, sino que su propuesta es un llamado al pensamiento universal, a la tolerancia y a salirse de los dogmas que muchas veces encierran a la filosofía en una apartada isla sin dejarla levantar los ojos al mar. La propuesta de Villoro es, pues, un llamamiento a la pluralidad, una convicción con repercusiones prácticas, como bien habría de expresar alguna vez el filósofo Pedro Stepanenko:

Su pensamiento podía nutrirse de las más diversas fuentes, como el historicismo de Ortega y Gasset, el personalismo de Gaos, la fenomenología o el positivismo lógico, sin, por ello, abandonar sus convicciones políticas. Estamos hablando de un filósofo que no

*necesitaba refugiarse en ninguna capilla, que no reconocía más que la solidez de las ideas y de los argumentos. Un pensador crítico que no se amedrentaba ante ningún prejuicio, cualesquiera fueran sus colores.*¹¹

A continuación, me gustaría resaltar la labor de Pedro Stepanenko (1960), quien hoy encabeza la dirección del IIFL-UNAM. Stepanenko es un ejemplo de este perfil de investigador que no está cerrado a una sola área y, aunque ha desarrollado principalmente su trabajo dentro del campo de la epistemología y la filosofía de la mente, a partir de su interés en la obra de Kant y del rescate del escepticismo clásico –sobre todo el escepticismo pirrónico–, al mismo tiempo, no ha dejado de lado el diálogo con otras perspectivas de la filosofía, como la historia de la filosofía moderna, el pesimismo alemán y la metafísica en su sentido clásico. Entre sus obras destacan *Categorías y autoconciencia en Kant. Antecedentes y objetivos de la deducción trascendental de las categorías* (2000) y *Unidad de la conciencia y objetividad. Ensayos sobre autoconciencia, subjetividad y escepticismo en Kant* (2008). El doctor Stepanenko también se ha interesado por el pensamiento de Arthur Schopenhauer, estudiándolo de manera rigurosa, lo cual dio como resultado una selección y un comentario de los fragmentos que él consideró más representativos de su obra principal, *El mundo como voluntad y representación*. La antología *Schopenhauer en sus páginas* fue publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1991.

Otro de los investigadores sobresalientes en el área de la filosofía analítica es Carlos Pereda (1944), investigador emérito del IIFL-UNAM, quien ha desarrollado su labor en torno al análisis de la herramienta central, no sólo de la filosofía, sino de cualquier disciplina: la argumentación. De ahí que la obra del doctor Pereda sea extensa y tenga de correlato el acercamiento a más ámbitos de la filosofía, analizando la argumentación dentro del derecho, la ética, la epistemología y la retórica, tratando de encontrar la naturaleza y el modo legítimo para construir un pensamiento certero. Pereda, al igual que Guillermo Hurtado, ha desarrollado una labor significativa en el rescate de la historia de la filosofía en México, clasificando sus épocas y ponderando su pertinencia. Ante tan detallados y amplios análisis de las tradiciones filosóficas mexicanas hechas por ambos, a mí sólo me quedaría mantener un silencio derivado de la admiración, sin embargo, me arriesgaré a continuar este recorrido.

¿UNA FILOSOFÍA MEXICANA?

Resulta interesante ahora plantearse si hay o no una filosofía mexicana. Considero que esa pregunta se puede hacer en cualquier latitud del mundo: ¿existirá la filosofía japonesa, por ejemplo? Sin embargo, es más fácil responder cuando uno se pregunta por la existencia de una filosofía griega o teutona. ¿En qué radica la afirmación inmediata de una filosofía alemana? Pienso que en la aparente originalidad de sus problemas y en la continuación renovada de los temas tratados por la tradición griega, a la par de la cantidad de textos que exhiben una sólida tradición que traza conflictos a partir de una terminología propia, de un discurso creado por conceptos característicos de un autor o conjunto de autores que con el paso del tiempo van renovándose.

Contrariamente a lo que algunos acostumbra, me parece inválido menospreciar la filosofía que se ha hecho en México, tildándola de no tener originalidad o de ser una mera repetición de lo aprendido del bagaje europeo. Si bien no podemos negar que somos herederos de un idioma, de valores y fórmulas de pensar europeas, romper dicho vínculo es absurdo e imposible, al igual que hacer depender la originalidad de dichas características. Sería como derrumbar los ladrillos y darse cuenta de que los cimientos siguen ahí trazados e imborrables.

Ante este legado de aprendizajes bilaterales mediados por la conquista, adquirimos también el hábito de hacer filosofía y, sin embargo, eso no negaría la capacidad de hacer una filosofía mexicana, por el solo hecho de que ejercemos un pensamiento desde nuestras propias posibilidades no sólo geográficas, sino de infraestructura académica e intelectual, que atiendan a una serie de problemas culturales y sociales característicos de nuestro propio contexto; necesidades y condiciones muy distintas a las de Europa. Reconocer esto ampliaría la discusión con respecto de nuestras oportunidades históricas, sin por ello volvernos repetidores de viejos paradigmas o renovadores absolutos de una filosofía que comenzara desde cero. Porque, como asertivamente escribe Guillermo Hurtado, en su libro *El búho y la serpiente*:

[...] La filosofía mexicana no tiene por qué tratar de inventar el hilo negro o de ocuparse exclusivamente de nuestras peculiaridades, sino que puede ser tan universal como cualquier otra y debe aspirar a ello, pero para llegar a la universalidad buscada debe comenzar por una reflexión honda y genuina que parta de su circunstancia cultural e histórica, y que además contribuya a la discusión filosófica y existente de una manera original y sólida.¹²

Sobre esta posibilidad de la existencia o ausencia de un pensamiento exclusivamente mexicano, derivada de la pregunta más general sobre la identidad nacional, liderada por Antonio Caso (1883-1969) y José Vasconcelos (1882-1959) –quienes después formaron el Ateneo de la Juventud–, se construyen las bases modernas de una filosofía que se preguntaba por la identidad del mexicano y la originalidad de su pensamiento. Pero el Ateneo no sólo heredó una pregunta y una metodología importantes para los latinoamericanistas y mexicanistas actuales, sino que sus ideas influyeron en un cambio de paradigma educativo y político. Recordemos que el Ateneo de la Juventud fue un movimiento contestatario contra el positivismo, y en buena medida sus ideas retroalimentarían la estructura de la UNAM, institución de la cual tanto Caso como Vasconcelos fueron rectores.

Del grupo Hiperión, Leopoldo Zea es una influencia importante para los latinoamericanistas o mexicanistas y sigue gozando de actualidad. Fallecido en 2004, legó una interpretación optimista sobre las posibilidades de una filosofía latinoamericana, mediante artículos que hablaban sobre la necesidad de superar el sentimiento de inferioridad frente a lo europeo, para asumarnos como pensadores de temas universales, que más allá de ese atroz sentimiento de conquista y de la imposibilidad de negar el pasado pudiéramos «convivir con los otros, nuestros semejantes, con sus diversas e ineludibles expresiones. Compartir lo que juntos han hecho en la larga historia de dominación imperial»¹³ y, por ello mismo, tener la capacidad de regresar a lo que nos es propio. El mero hecho de preguntarnos por la inexistencia de una filosofía latinoamericana abre la pauta para construir de facto una filosofía latinoamericana. Superar la dicotomía entre el conquistado y conquistador concede la oportunidad para volvernos capaces de ejercer una filosofía auténtica y universal, «porque cuanto más capaces seamos de reconocer y actuar sobre nuestra realidad como naturaleza y de relacionarnos con los otros sin manipularlos»¹⁴ más factible será no sólo la filosofía en el sentido libertador que Zea quisiera conseguir, sino también lo serán «las utopías».

En los noventa, Zea radicaliza su discurso ante el fin del socialismo real y el apogeo del capitalismo, este último como el origen de la barbarie y la marginación. Su filosofía deja de ser una consciencia solamente del ser «nuestroamericano» para convertirse en bandera e himno de la resistencia y la lucha contra la explotación y la opresión del sistema capitalista.

Carlos Pereda comenta que la filosofía de Leopoldo Zea generalmente se la puede estudiar desde dos perspectivas: en primer lugar, como ese pensamiento que construye una historia de las ideas, no sólo filosóficas sino también políticas, en México y Latinoamérica, por lo cual de él podría extraerse un análisis crítico del contexto social y cultural del continente; y, en segundo lugar, la postura de aquellos filósofos que lo estudian bajo el propósito de encontrar algo como «el *telos* de la filosofía de la historia latinoamericana»,¹⁵ de espíritu emancipador y descolonizador. Esto último es la inspiración de Enrique Dussel, filósofo nacido en Argentina, pero que ha desarrollado gran parte de su labor en México. Para el también profesor emérito de la Universidad Autónoma Metropolitana, la tarea fundamental de la filosofía consiste en «asumir el punto de vista del oprimido y, desde ahí, llevar a cabo una crítica de las injusticias vigentes»;¹⁶ sin embargo, mientras que en Zea no hay un marxismo o una teología declarada para Dussel esto resulta fundamental.

Dussel se ha dedicado a desarrollar una filosofía muy crítica del eurocentrismo y la dominación axiológica impuesta en Latinoamérica por los países conquistadores. La filosofía de Dussel es también una sugerencia, de naturaleza radical, a la descolonización y a recuperar eso que es lo más originario de nuestra América, una vocación que existe desde aquel Leopoldo Zea más mesurado.

Otro filósofo importante, también seguidor del marxismo y lector profundo de las ideas de Leopoldo Zea, es el nacionalizado mexicano Horacio Cerutti (1950), adscrito al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, quien comenzó en la filosofía de la liberación y que en su encuentro con Zea y su relectura de José Martí lo llevó a consolidar el pensamiento «nuestroamericano», emplazado en una revaloración del concepto de la utopía. Tanto Cerutti como Enrique Dussel le confieren una renovada importancia al marxismo, lo cual se entiende debido a la circunstancia histórica por la que los dos autores atravesaron en el pasado. Ambos argentinos experimentaron la dictadura militar en carne propia y cada uno, en diferentes años, arribó con la bandera de la filosofía de la liberación a México, utilizando como medio una hermenéutica del oprimido que deriva en última instancia de la renovación del marxismo: una de las pocas armas teóricas que existía hace unas décadas para combatir la visión de los regímenes totalitarios latinoamericanos y para enfrentar las dictaduras.

En lo personal, no estoy muy convencida de las llamadas filosofías de la liberación. Considero y enfatizo, como había subrayado al inicio de este apartado, que la filosofía mexicana no puede ser una filosofía conflictuada con gran parte de la herencia y la riqueza axiológica e intelectual traída por la conquista. Reducir la filosofía latinoamericana a ser la hija rebelde de los colonizadores me parece más bien limitarla a una comprensión dualista entre opresor y oprimido y a una serie de explicaciones generalizadoras que ya no logran abarcar la complejidad económica, cultural y política de nuestra sociedad. Si se le hubiera de conferir un propósito práctico al latinoamericanismo, preferiría que se fundara en una destrucción de la comprensión dualista de la vida, oscilante, por ejemplo, en la idea del dominado y el dominante, del conquistado y el conquistador.

¿Cómo comenzar a cambiar esta comprensión dualista en la que incurren algunas de las filosofías descolonizadoras? Primero, es necesario asentir que tenemos una tradición lingüística, axiológica y sociocultural heredada de Europa y que eso nos condiciona la tradición de hacer filosofía, pero que no significa que ésta deba estar envuelta en la tediosa reflexión sobre cómo dejar de ser los oprimidos del mundo, un pensamiento maniqueo que a estas alturas ha dado mucha tela que cortar a los intelectuales para generar una comprensión complotista y paranoide de la realidad.

No estaría de más que algunos filósofos dejaran el mesianismo que los arroja a derogar todo lo que huelga a europeo para conformar, desde un cierto patriotismo sin crítica, la nación del pensamiento latinoamericano. Lo que hay que hacer es configurar planteamientos resolutivos que derrumben el tan acostumbrado dualismo entre opresor y oprimido, donde todo se engloba en una hermenéutica del poder y que olvida el objetivo principal de la filosofía: proyectarse como un pensamiento capaz de ir más allá de cualquier pueblo, país o continente, pero que también encuentra su originalidad al preguntarse por su historia y sus circunstancias echando mano de las herramientas que le ha otorgado su pasado.

Citando una vez más a Guillermo Hurtado: «La originalidad de un pensamiento filosófico debe juzgarse en el contexto de diálogo específico, y es en ese contexto que tiene que ser ampliativo, no repetitivo».¹⁷ Un pensamiento que no dialoga con la tradición, que pretende anular gran parte de esa herencia cultural, intelectual y política traída por la «colonización», no parece ser una filo-

sofía que trate de ampliar o construir desde un modo realista una resolución a los problemas contemporáneos, sino que pareciera aspirar, desde una ambiciosa pero utópica destrucción, a empezar todo desde cero, incluso si eso implicara una refundación de la cultura.

DIATRIBA. POR UNA FILOSOFÍA DE ALTAMAR

En alguna charla que Pedro Stepanenko tuvo con el profesor japonés Hirotaka Nakano, comentaba que el sistema que evalúa a los investigadores mexicanos, y que les concede su lugar dentro de la Universidad, los obliga a publicar la mayor parte de su trabajo en inglés y en revistas de alcance internacional porque, como todos sabemos, de otra forma resulta imposible conseguir una posición universitaria. Pero para llegar a estas revistas, que sería la estrategia previa para conseguir vivir de la filosofía, «muchas veces los académicos tienen que estudiar los últimos debates en los mencionados países en que habrán de publicar, elegir temas y metodologías relevantes en éstos y expresar sus argumentos en un estilo aceptable»,¹⁸ por no decir riguroso. El problema es que, como bien sabe Stepanenko, gran parte de estos procedimientos muestran una incongruencia entre lo que se quisiera hacer «como filósofos sinceros» y lo que la mayoría se ve forzado a hacer para mantener el puesto universitario. Dichas prácticas, dice Stepanenko, podrían ser consideradas como una «heteronomía», una falta de voluntad de escribir como a uno se le pegue en gana y de investigar sobre lo que a uno le interesa más, en aras de conservar un puesto de investigador universitario.

Creo que sí se da esta heteronomía en nuestra academia filosófica mexicana actual, que contribuye a la falta de originalidad y creatividad de sus planteamientos, asociada al hecho de que el estilo polemista, expansivo y de alto impacto social que sí tuvieron algunos de nuestros filósofos del siglo pasado, tales como Antonio Caso, José Gaos, Luis Villoro, Fernando Salmerón o Ramón Xirau, vaya desapareciendo. Sin embargo, es evidente que gran culpa de ello se debe a los parámetros impuestos por lo que vendría a llamarse la profesionalización de la filosofía, que, a partir de una serie de formalidades institucionales, de una estadística fría basada en medidas cuantitativas antes que cualitativas, aspira a legitimar la producción filosófica. No quisiera adentrarme más en este asunto, ni tampoco pelearme con la profesionalización de la labor del filósofo, que al mismo tiempo le ha hecho tanto bien y le ha conferido rigor y seriedad a su ejercicio. Lo que sí quisiera

es dejar una sugerencia final, un esbozo utópico de lo que para mí habría de ser un filósofo cuando logre superar estas rencillas que la burocracia y la tecnocratización del pensamiento le han impuesto.

Me gustaría llamar a este tipo de filósofo «el filósofo de altamar». Ese pensador que le apuesta a una escritura más creativa y audaz, la que en algún sentido podría sostener cierta originalidad en sus palabras. Pero para ello es necesario salirse de esa isla encerrada por muchos tabúes y prejuicios epistémicos de la filosofía a veces mal llamada «de cubículo», una nomenclatura válida quizá para ejemplificar la labor del comentador y del crítico.

Este filósofo de altamar huye de la isla, emprendiendo un viaje hacia la inmensidad del océano, lo cual le posibilita navegar en cualquier latitud, publicando, debatiendo ideas y formulando preguntas sin mayor problema o discriminación tanto en una revista académica como en un periódico o revista literaria. Un filósofo que a veces tendrá que convertirse en buzo para explorar las profundidades de la criptología universitaria y, después, salir a la superficie airoso, con la capacidad de divulgar y expresar dichas ideas con claridad, incluso frente al individuo menos docto de su comunidad. En este sentido, considero que es urgente concederle más valor a la divulgación, que deje de ser juzgada como un mero divertimento de menor jerarquía o relevancia intelectual. Pienso en la divulgación como una apuesta por el pensamiento de alto impacto, una manera de contribuir a que la filosofía regrese al ágora y encuentre nuevamente su relevancia social y cultural.

El filósofo de altamar tiene la capacidad de edificar teorías transversales, que mantienen bien puestas sus raíces en la profundidad de la tierra –mostrando continuidad con la tradición filosófica que le precede, exhibiendo respeto y admiración del mentor que las alentó, aunque no por ello siendo acrílicos o repetitivos– y, por tanto, pueden ser comprendidas desde la mirada obsesiva del especialista, del comentador, del crítico; pero también florece hacia la superficie, germinando hojas nuevas, de colores filosóficos vistosos, que pueden ser apreciados y entendidos, asimismo, por el lector común, ajeno a la especialización erudita.

El hecho de que una tradición filosófica logre entrar en contacto con un público más amplio no significa que se ultrajará la seriedad de dicho pensamiento. Quizá ésta sea la bocanada de aire que nuestra filosofía mexicana necesita para seguir a flote.

- ¹ Carlos Pereda, *Conversar es humano*, México D. F., El Colegio Nacional, 1991, p. 7.
- ² Antonio Ziri6n Quijano, «Sobre el colorido de la vida. Ensayo de caracterizaci6n preliminar», en *Acta Fenomenol6gica Latinoamericana*, vol. I, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Cat6lica de Per6, 2003, p. 221.
- ³ *Ib6dem*, p. 214.
- ⁴ 6ngel Xolocotzi, *Una cr6nica de «Ser y tiempo» de Martin Heidegger*, México D. F., Itaca/BUAP, 2011 y *Heidegger y el nacional-socialismo. Una cr6nica*, Madrid, Plaza y Vald6s, 2013.
- ⁵ Ricardo Salles y Marcelo D. Boeri, *Los fil6sofos estoicos. Ontolog6a, l6gica, f6sica y 6tica*, Sankt Augustin (Alemania), Academia Verlag, 2014 (col. Studies in Ancient Philosophy, 12).
- ⁶ Ricardo Salles, *Los estoicos y el problema de la libertad*, México D. F., Instituto de Investigaciones Filos6ficas, 2006.
- ⁷ Guillermo Hurtado, «La dictadura del paper», *La Raz6n*, 2016. Recuperado de <<https://www.razon.com.mx/la-dictadura-del-paper/>>.
- ⁸ Luis Villoro, *Crear, saber, conocer*, México D. F., Siglo XXI, 2003, p. 223.
- ⁹ *Ib6dem*, p. 227.
- ¹⁰ *Ib6dem*, p. 233.
- ¹¹ Pedro Stepanenko, «Luis Villoro, ciencia y sabidur6a», *Revista de la Universidad de M6xico*, n6m. 125 (2014), p. 42.
- ¹² Guillermo Hurtado, *El b6ho y la serpiente. Ensayos sobre la filosof6a en M6xico en el siglo xx*, México D. F., UNAM, 2007, p. 45.
- ¹³ Leopoldo Zea, «Filosofar desde Latinoam6rica, filosofar de excelencia», *Signos Filos6ficos*, n6m. 9 (enero-junio 2003), p. 297.
- ¹⁴ *Idem*.
- ¹⁵ Carlos Pereda, *La filosof6a en M6xico en el siglo xx. Apuntes de un participante*, México D. F., Conaculta, 2013, p. 32.
- ¹⁶ *Ib6dem*, p. 33.
- ¹⁷ Guillermo Hurtado, cit., pp. 43 y 44.
- ¹⁸ Hirotaka Nakano, «Is there Japanese/Latin American philosophy? A reflection on philosophy in university», *International Journal of the Philosophical Association of Japan*, n6m. 1 (2017), p. 151.



Eloy Tizón:
«La poesía es esencial.
Es de donde parte todo»

Por Carmen de Eusebio



OFERTA
MARGARITAS
4€

Eloy Tizón (Madrid, 1964) es narrador y colaborador habitual en prensa (*El País*, *El Mundo*, *Revista de Libros...*). Imparte clases en los talleres de narrativa de diversos centros culturales (La Casa Encendida, Hotel Kafka, Festival Eñe). Ha publicado tres libros de relatos: *Parpadeos* (2006), *Técnicas de iluminación* (Páginas de Espuma, 2013) y *Velocidad de los jardines* (1992; Páginas de Espuma, 2017); y tres novelas: *Seda salvaje* (1995), *Labia* (2001) y *La voz cantante* (2004). Su obra ha sido traducida a diferentes idiomas y forma parte de numerosas antologías. Ha sido incluido entre los mejores narradores europeos en la antología *Best European Fiction 2013*, prologada por John Banville.

Velocidad de los jardines fue publicado por primera vez en 1992 por Anagrama y ha sido reeditado en febrero de 2017 por Páginas de Espuma con alguna revisión del autor. Es un libro que ha llegado hasta la fecha sin ningún apoyo promocional, de *marketing* o cualquier otro elemento publicitario, sólo el de boca en boca de muy buenos lectores ha hecho de él un libro de culto y referencia. Me parece que este hecho, poco frecuente, merece dedicarle un espacio donde los cuentos y relatos que componen el libro sean los protagonistas.

Antes de comenzar con los cuentos, ¿nos podría decir en qué ha consistido esa revisión?

Veinticinco años son muchos. Es imposible estar de acuerdo con tu propio libro ni con tu propia historia. He discutido con él y me he llevado la contraria. También me he reencontrado con un muchacho hambriento de literatura, y eso sí me ha gustado. Al final, me he limitado a darle una ligera capa de pintura. Muy poca cosa. No pensaba tocar nada, pero al releerlo no he podido resistirme a efectuar alguna mínima poda: he eliminado algún adverbio terminado en «-mente», evitado algún verbo repetido o inexacto, un par de adjetivos que a mi tímpano actual le han sonado poco precisos. Ese tipo de cosas. Apenas nada. He cambiado unas cuantas palabras. Ni siquiera creo que un lector de la primera edición sea ca-

paz de detectarlos. Es exactamente el mismo libro que era, con el añadido –esto sí es nuevo– del prólogo.

El prólogo tiene por título «Zoótrofo (biografía de un libro)». Su primera característica es que no es un prólogo, es un cuento. ¿Por qué?

Muchos lectores y críticos han coincidido en esa apreciación. No sé si estar de acuerdo, dado que los materiales del prólogo provienen por entero de la realidad, son totalmente autobiográficos, todo lo que se cuenta en él es verdad, yo lo viví, sucedió así, mientras que en los relatos se produce una mezcla impura de realidad e imaginación. Pero, cuando tantos lectores coinciden, supongo que será cierto, al menos en parte. Mi propósito al escribir «Zoótrofo», además de contextualizar la gestación de aquel libro con fechas,

datos y un poco de intrahistoria social y emocional, era armar una pieza literaria que tuviese valor en sí misma. Eso sí lo tuve claro desde el principio: no sería un prólogo académico, sino literario.

«Carta a Nabokov». *Ada o El ardor* y *Lolita* son los personajes de este cuento. Con ellos dialoga como le hubiera gustado a Nabokov. Para el gran público *Lolita* es la gran novela, sin embargo, para la crítica y la mayoría de los escritores *Ada* es la favorita. ¿Qué significan para usted ambas novelas?

Abrir tu primer libro con una «Carta a Nabokov» implica, sin duda alguna, una declaración de intenciones. Una forma de confesar: ésta es la literatura que amo, la que me ha traído hasta aquí. Para mí esas dos novelas que mencionas son arte, con mayúsculas, aunque yo también me decanto por *Ada o El ardor*. *Lolita* es un ejercicio morboso de construcción de una voz y un ejemplo magistral –junto con algunas piezas de Henry James y de otros– de lo que en mis clases denomino «narrador tendencioso»: una voz sibilina, reptante, que nos hace creer que es una historia de amor lo que en realidad es un caso clínico de pederastia. Esto nos coloca como lectores en un lugar de incomodidad moral, que es justo adonde Nabokov pretende conducirnos. *Ada o El ardor*, en cambio, es una catedral apabullante; contiene la más bella historia de amor adolescente que yo conozco. Si sólo fuese por eso, ya sería suficiente. Pero es que, además, están las reflexiones del narrador sobre la

textura del tiempo, la muerte de Lucette y mil cosas más, hasta llegar al descubrimiento de que «bajo los árboles de Ardis no habíamos aprendido que pudiese existir tanta desdicha». Una joya.

«Los viajes de Anatalia» y «Familia, desierto, teatro, casa». Uno estos dos cuentos en la misma pregunta porque de ambos me han atrapado los personajes que narran las historias. No es muy frecuente encontrarse, en los miles de libros que se publican, voces con esa presencia. ¿Qué encarnan los personajes en sus cuentos? ¿Qué ha sido de esos grandes personajes que forman parte de nuestro imaginario?

Buena pregunta. Agradezco tu lectura. Después de Brecht y su teoría del distanciamiento, parece que está mal visto mostrar empatía hacia los personajes, como si fuese una debilidad por parte del narrador. Sin embargo, los grandes personajes literarios siempre han sido aquellos capaces de despertar en los lectores, aunque sea de manera crítica, al menos cierto grado de empatía. Si el futuro de los personajes te da igual, entonces es difícil reprimir el bostezo. Esto no quiere decir que nos identifiquemos con ellos; podemos sentir la monstruosidad retorcida de Humbert, el narrador de *Lolita*, si bien, además, nos conmueve su destino equivocado, lo cual no nos impide ponernos a la vez en la piel de la víctima que lo sufre y temblar por ella, por la niña. Este baile de identidades forma parte de la lectura, de sus manjares y riesgos. En general, coincidí con Kundera cuando asegura que los personajes son potencialidades no desarrolladas del propio

autor: yoes posibles. Aunque esté mal el decirlo, tiendo a mirar con simpatía a mis criaturas, incluso en los casos en que me caen mal o desapruero su conducta. Los veo a todos muy perdidos y solos; muy vulnerables. Sus existencias me producen curiosidad y asisto, entre divertido y perplejo, a las maniobras que realizan para enderezar sus vidas, con frecuencia infructuosas. Siento que aprendo de ellos, por lo que evito juzgarlos o destruirlos en el último párrafo. Prefiero que sigan libres, con vida.

MÁS QUE ESCRIBIR, MI TRABAJO FUE TRANSCRIBIR. UNA VEZ QUE EMPIEZO, NUNCA SÉ QUÉ VENDRÁ A CONTINUACIÓN. ES UN MÉTODO DE ESCRITURA (O ANTIMÉTODO, MÁS BIEN) BASTANTE VERTIGINOSO

«Los puntos cardinales». De este cuento destaco la manera de comenzar: «Soy un viajante de comercio taciturno. En treinta años de profesión he visto: quemarse un río, dos guerras, un eclipse parcial de luna, una rosa azul, una mano sin uñas en el borde de un sendero, como suelo decir yo qué no habré visto». Es preciso, claro, detallista y nos introduce en el tono que arrastrará el relato. ¿Qué peso sostiene un comienzo en la estructura?

En este caso concreto, todo. Es un cuento que depende por completo de la voz, del ritmo, de la cadencia musi-

cal de cada párrafo y de su capacidad para implantar imágenes en la mente del lector. Todo el cuento brota de esa primera frase, que me llegó de repente en el momento de subir a un ascensor. A partir de ahí, de esa revelación, mi trabajo consistió en mantenerme fiel al espíritu del cuento, no traicionarlo, ensanchar el espacio del personaje que habla. Más que escribir, mi trabajo fue transcribir. Una vez que empiezo, nunca sé qué vendrá a continuación. Es un método de escritura (o antimétodo, más bien) bastante vertiginoso, tal vez poco recomendable, aunque a mí me hace sentir muy vivo. Casi siempre escribo en vilo.

«Villa Borghese». Comprender la maquinaria de este cuento es un gran esfuerzo, pero, si no lo hacemos, creo que perdería gran parte de su belleza. A mi modo de ver, es un cuento compuesto de relatos y microrrelatos y en su lectura no sólo Monterroso nos viene a la memoria. ¿Nos podría ayudar a desarmarlo para disfrutarlo más?

Lo has explicado muy bien. Yo estaba probando cosas. Intentando salirme del esquema tradicional del cuento. No quería imitar la misma fórmula ya repetida mil veces. En «Villa Borghese» van entrelazándose dos puntos de vista, de dos personajes distintos, Eva y Bruno, cada uno con sus recuerdos y su discurso interior, que discurren en paralelo, mezclados con el bullicio del parque romano del título, sin que en ningún momento lleguen a entrecruzarse, o sólo de manera fugaz a través de un vistazo fortuito. Esto da como resultado

un cuento bastante fragmentario, sin un centro claro, una reunión de añicos dispersos, que se atraen y se repelen. El cuento no está hecho, se hace y se deshace bajo la sensibilidad de cada lector, cada lectura es siempre provisional y tentativa, una de tantas posibles, igual que el propio jardín, que cambia y se renueva de un día para otro. En cuanto al aspecto técnico, tal vez sea la pieza más compleja del libro, la que exige más «relojería», aunque en su momento no fui consciente de ello. Hace poco anoté una frase de Godard en *Nouvelle Vague* (1990): «Un jardín nunca está acabado. Como la prosa». Me gustó.

La infancia y su final, la consciencia y presencia de la muerte, la memoria y la nostalgia son temas que aborda en varios cuentos desde puntos de vista distintos y con un denominador común, la búsqueda del lenguaje exacto que nombre. ¿De qué modo la poesía ha ayudado en esta búsqueda?

La poesía es esencial. Es de donde parte todo. El núcleo original. El *Big Bang*. No se trata de salpicar el texto de palabras bellas, sino de una aspiración al rigor. No entiendo por qué los narradores no leen más poesía. Me parece que en esas hibridaciones entre distintos géneros literarios puede haber mucha riqueza. Quizá estoy equivocado, pero mi impresión es que bastantes cuentistas actuales estamos en deuda con los poetas; que hemos aprendido mucho de ellos, no sólo en lo que se refiere a los fillos del lenguaje (que también), sino incluso en la planificación a la hora de estructurar nuestros libros. Tienes escritos doce

relatos; bien, ¿cómo los ordenas? Porque eso es importante. No es lo mismo empezar (ni terminar) por un cuento que por otro. La secuencia cambia. ¿Cómo dialogan entre ellos? Ahora se presta mucha más atención que antes al orden de los cuentos, se estudia su progresión desde un inicio a un final determinados. Nada es casual. Los libros de cuentos contemporáneos, por lo general, se conciben con una mirada unitaria; no como una mera yuxtaposición caprichosa de piezas sueltas, sino enhebradas en un hilo común, muchas veces identificado en el propio título, que funciona a modo de poética. Y todo esto, creo yo, los narradores lo hemos aprendido, o se lo hemos robado, a los poetas.

EL CUENTO NO ESTÁ HECHO,
SE HACE Y SE DESHACE BAJO
LA SENSIBILIDAD DE CADA
LECTOR, CADA LECTURA
ES SIEMPRE PROVISIONAL
Y TENTATIVA

En *Velocidad...* aparecen determinadas figuras, como las enumeraciones caóticas, que provienen directamente de la poesía, del lector de poesía que yo era (y que, en gran medida, continuo siendo). Y muchas cosas más. El libro surge en un momento único (para mi evolución como escritor), justo en una encrucijada entre la poesía y la prosa; quizá a ello se deba su sabor especial. En un verso memorable de un poeta memorable, Roberto Juarroz, éste afirma: «Los mensajes perdidos /



inventan siempre a quien debe encontrarlos». Tengo la sensación de que estas dos líneas resumen, al menos en parte, la historia de este libro. Comenzó siendo un mensaje perdido que al fin, poco a poco, fue inventando a sus interlocutores. Así ha sido. Tal vez no sea algo insólito. Es posible que la literatura opere siempre con esta misma estrategia.

«Velocidad de los jardines». Este cuento que da título al libro, como dicen los modernos, se ha hecho viral. Muchos lectores comentan el efecto que les ha producido al transportarlos en el tiempo-espacio en su memoria. Da igual la edad y el tiempo que haya transcurrido en cada uno de ellos. ¿Cuál es la magia?

Es un cuento difícil de analizar en términos racionales –al menos para mí–,

porque es ese tipo de cuento géiser que brota de un impulso respiratorio y se impone por voluntad propia. No nace de la premeditación y el sudor, sino de la entrega amorosa y la pura fe en las palabras. No se trata de forzar nada, sólo de abandonarse a la libre asociación de ideas y ceder el control. El autor, en estas situaciones, lo único que puede hacer es apartarse a un lado y estorbar lo menos posible, para permitir que el cuento «se escriba solo». Parece sencillo, pero cualquier escritor sabe que eso es lo más complicado de conseguir.

Normalmente, sufro y me peleo mucho con los textos; en este caso, no. Es un cuento escrito en trance, con un largo periodo de incubación y una resolución inmediata, orgánica. Se trata de capturar un centelleo de juventud –ese brillo de los días de instituto, con sus amores esquivos y sus tempranas cicatrices–, antes de que se evapore y desaparezca para siempre, barrido por la vida adulta. Está escrito con humor y cariño, respetando esa gracia ligera de la adolescencia, no exenta de sombras graves. Quizá eso haya dado a la leve anécdota personal en que se basa este cuento un alcance más universal –la «viralidad» a la que te refieres–, que toca alguna fibra en lectores de diferentes generaciones, a quienes continúa emocionando aún, pese al tiempo transcurrido (o gracias a él). Tiene algo de «memoria colectiva» que parece seguir funcionando. Eso, estoy de acuerdo, es un pequeño milagro.

Quizá sea el momento de abordar otros temas dentro del tema. Háblenos de los géneros literarios. Sé que

usted los respeta poco, sin embargo, el lector necesita saber qué lee y, a menudo, en esa mezclanza y a río revuelto..., la creación sufre de falta de ideas y queda camuflada entre falsas ilusiones con el fin de despistar al lector. Desde luego, poner límites a la creación no es el camino, pero ¿no sería necesario clarificar su uso?

Los géneros son una convención cultural y, como tales, están sujetos a tensiones y pruebas de estrés, igual que se hace con la banca. En eso se parecen un poco al canon, que también requiere recapitulaciones periódicas para que no se estanque y pudra. La literatura llamada «de género» –negro, rosa, histórico, erótico, social o lo que sea– suele ser la que menos me interesa, por previsible y acomodaticia. Por temperamento, siempre admiraré más a quienes expanden el territorio de lo posible que a quienes lo cercan o achatan. Si las artes evolucionan, lo hacen gracias a los herejes que se atreven a desafiar los preceptos antes que a los sacerdotes que vigilan desde dentro del templo su cumplimiento estricto. ¿Quién decide en qué compartimento debe ir cada libro? Algunos son fáciles de etiquetar, de acuerdo. Otros, en cambio... Los libros de Simone Weil o de María Zambrano suelen estar colocados en la sección de filosofía. Me parece bien, pueden ir ahí, siempre que no olvidemos que también podrían colocarse bajo el rótulo de «poesía» y no sería descabellado. ¿Dónde colocamos a Weil o a Zambrano, entonces? ¿O *El Danubio*, de Magris? ¿O las frágiles exploraciones espirituales de Christian Bobin?

O *Dirección única*, de Walter Benjamin. O *La casa de la vida*, de Mario Praz. O, más cercanos a nosotros, *Perreros en la playa*, de Jordi Doce, u *Orquesta de desaparecidos*, de Francisco Javier Irazoki, tan espléndidos ambos como inclasificables. Encuentro algo hermosamente tozudo en esos libros díscolos e intergenéricos (narración, pensamiento, viajes, poesía) que no se dejan domesticar con facilidad. Esos libros, y muchos otros, más que reafirmar los géneros, los desbordan y problematizan. Ése, me parece, puede ser un camino fértil.

SI LAS ARTES EVOLUCIONAN,
LO HACEN GRACIAS A LOS
HEREJES QUE SE ATREVEN
A DESAFIAR LOS PRECEPTOS
ANTES QUE A LOS
SACERDOTES QUE VIGILAN
DESDE DENTRO DEL TEMPLO
SU CUMPLIMIENTO Estricto

¿La amenaza del cine, de las series televisivas e internet no ha sido, de algún modo, el origen de la literatura sin género?

No estoy seguro. Sé muy poco de series de televisión (apenas he ojeado algunas y no me ha parecido que revolucionen nada) y navego por internet como un usuario cualquiera. Sin embargo, sí me llama la atención que te refieras al cine como «amenaza», porque mi percepción ahí es muy distinta. Soy un enamorado del cine desde que contraí el virus en la adolescencia, he pasado frente a la pantalla muchas horas de mi vida, hasta

el punto de que algunas de las mejores experiencias las he vivido en la noche artificial de las salas. El cine forma parte de mi memoria sentimental, sensorial, literaria e incluso política. Le debo mucho al cine, que alimenta mi narrativa. Pienso que desde que se inventó el cine soñamos de otra manera. Nuestros sueños responden a otra planificación visual diferente. El cine es todo físico, mientras que la literatura posee un componente mucho más introspectivo. Ojalá fuésemos capaces, yo el primero, de volcar algo de la carnalidad hipnótica de la narrativa cinematográfica a nuestras páginas. Escribir más para el ojo.

EL CINE FORMA PARTE DE
MI MEMORIA SENTIMENTAL,
SENSORIAL, LITERARIA
E INCLUSO POLÍTICA.
LE DEBO MUCHO AL CINE,
QUE ALIMENTA MI NARRATIVA

Uno de los temas más recurrentes en la literatura actual es el de la identidad. Mi pregunta se centra en la identidad del escritor. ¿Quién es? ¿Qué hace? ¿Para qué escribe? y ¿para quién escribe? Son preguntas que también se desprenden de la lectura de sus textos por las claras referencias que hace al acto de escribir y lo que representa.

Es una cuestión peliaguda. En este punto quisiera poner la escritura bajo el signo de la necesidad. Con tantos titulares mundanos y extraliterarios propios de la sociedad del espectáculo frívolo que a veces nos aturden (premios millonarios, anticipos, listas de

los más vendidos, etcétera), corremos el peligro de perder de vista lo esencial: uno escribe porque lo necesita. No hay vuelta atrás. Una vez contraído el virus, hay un apremio, una emergencia e incluso un vicio en la escritura, sin la cual viviríamos menos y peor. Es curioso que a la práctica literaria se le siga exigiendo alguna clase de justificación legitimadora que no se le suele demandar a ninguna otra práctica profesional. «¿Por qué pilota usted aviones?»: no, eso no se suele preguntar nunca. Se da por supuesto y basta. En cambio, el escritor suele ser visto bajo sospecha, como alguien de poco fiar. Un desclasado que va por libre y cuya rentabilidad es dudosa, por no decir nula. Ser escritor es estar bajo sospecha constante.

Se escribe para no morir, claro está. ¿Por qué otro motivo, si no? A veces olvidamos qué nos llevó a la escritura. Ante esto, sería sensato volver la vista atrás, hasta recuperar esa humildad cruda de nuestro origen, la llamada primera de la vocación, antes de que soñásemos con tener un solo lector, cuando emborronar cuartillas a solas en nuestro cuarto de estudiantes era tanto una pulsión visceral como una esperanza de cambio. De modo que, a la pregunta de «¿por qué escribes?», la única respuesta honrada sería tanto una disculpa como un acto de autoafirmación: «Lo siento, no lo puedo evitar».

Entre 1991 y 1993 se publican en España, entre otros libros, *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán; *Leyenda del César visionario*, de Francisco Umbral; *El jinete polaco*, de Antonio

Muñoz Molina; *Corazón tan blanco*, de Javier Marías; *Estatua con palomas*, de Luis Goytisolo. Lejos de lo que se escribía y publicaba aparece *Velocidad de los jardines*. ¿Qué corrientes literarias seguía por aquel entonces?

También se publicaron *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité, y *Las pirañas*, de Miguel Sánchez-Ostiz. No fue mala cosecha, desde luego. Tengo la impresión de que *Velocidad de los jardines* fue un libro raro nacido un tanto a contracorriente (o a destiempo), al margen de las marcas estéticas mayoritarias. Ni entonces ni ahora me he adherido a ninguna escuela teórica ni he militado en ningún grupo o colectivo. No tengo nada en contra de ellos, que conste, pero eso no va conmigo. No es un juicio de valor. Simplemente, sucedió así.

Si hacemos memoria, poco después de publicarse mi libro estalló el fenómeno Kronen, un *tsunami* que lo anegó todo. Empezó a hablarse de generación X y algunos editores pusieron de moda promocionar a autores cada vez más jóvenes. Incluso se llegó a publicar la novela de «sexo, drogas y *rock and roll*» escrita por una menor de catorce años, Violeta Hernando, de la que no ha vuelto a saberse nada. Fue un poco distorsionado todo aquello. Los medios centraron su interés más en lo sociológico que en lo literario. Hubo mucha pose. En medio de ese trasiego de bares, motos, papel de fumar, cuero negro y Bukowski, un librito como el mío, que apostaba por la discreción, el lirismo y la delicadeza, no encajaba en el molde y estaba condenado a quedar al margen, para qué engañarnos.

Cerremos con el prólogo: «Toda la literatura es epistolar: necesita del otro para existir». Es una cita difícil de eludir. ¿De qué y de quiénes depende la literatura?

La literatura no tiene dueño. Es de quien la desea. Si los lectores desean un libro, ese libro perdurará, al margen de todo lo demás: campañas a favor o en contra, honores, falta de honores, prohibiciones y censuras, buenas o malas críticas... Nada de eso importa en el fondo. Pese a todo, el libro se acabará imponiendo porque desprenderá ese aroma, ese halo, ese «previo fervor y misteriosa lealtad» de que hablaba Borges cuando se refería a los títulos supervivientes del olvido.

NI ENTONCES NI AHORA ME
HE ADHERIDO A NINGUNA
ESCUELA TEÓRICA NI HE
MILITADO EN NINGÚN GRUPO
O COLECTIVO. NO TENGO
NADA EN CONTRA DE ELLOS,
QUE CONSTE, PERO ESO
NO VA CONMIGO

En *Velocidad de los jardines* hice lo que no se debe hacer: publicar un libro de cuentos en lugar de una novela. Hice lo que no se debe hacer: abrir mi libro con un texto arriesgado, antinarrativo, que no pretende halagar a los lectores. Hice lo que no se debe hacer: apartarme de la estética realista carveriana, entonces imperante, y apostar por otro tipo de texturas que estaban mal vistas, con bastante más lirismo que trama argumental. Hice lo que no se debe

hacer: no promocionarlo. No fue algo premeditado; salió así. Este libro, pues, es el resultado de una suma de errores y decisiones equivocadas. Y la prueba también de que hacer lo contrario de lo que se debe hacer y cometer varios

errores concatenados en algunas ocasiones puede, a largo plazo, a pesar de todo, gracias al «previo fervor y misteriosa lealtad» de un puñado de lectores fieles, y esto es esperanzador, convertirse en tu salvación y tu fuerza.



GONZALO ROJAS, un aire que se gana

Por Juan Malpartida

Parece evidente que hay un paisaje natural y otro literario, chilenos, en la poesía de Gonzalo Rojas (1916-2011). Por otro lado, él mismo reiteró a lo largo de su vida su familia poética chilena: Huidobro, Neruda, Mistral, Rokha. Pero ninguna poesía es sólo de un lugar, sean los páramos de Rulfo, el Londres de Eliot o el cementerio de Lee Masters. Necesitada de un tiempo concreto, vivo, el verdadero tiempo de la poesía es un ahora en cualquier lugar. El ahora es el tiempo de las metamorfosis, que es el espacio de la poesía, sostenida, en el caso de Rojas, por un Eros a un tiempo solar y oscuro.

Su primer libro de poemas, *La miseria del hombre* (1948), es una suerte de matriz donde ya se encuentran casi todos los temas y procedimientos del resto de la poesía del poeta Gonzalo Rojas. No sé si se puede hablar con propiedad de influencias en su caso, porque es un poeta que nace ya desde su propio lenguaje, aunque no pueda ser del todo el suyo: en realidad, son afinidades y aprendizajes. Es fácil observar ciertos diálogos con Neruda, Huidobro, Vallejo, Rokha, Lorca, Apollinaire, Rimbaud... Esta obra inicial es un libro revulsivo, reactivo, en tensión con los orígenes y centrado en el caos, como, en el orden de la prosa, lo fue *Trópico de cáncer* para Henry Miller. Se trata de un momento de crisis, donde los sentidos atestiguan su impotencia e intuyen su fuerza en su fracaso. En alguna medida, *La miseria del hombre* es su *temporada en el infierno*, sólo que es una crisis de exploración lenta, donde el poeta penetra a oscuras, en una realidad en la que tantea, pero sale de ella con los ojos abiertos. Testimonio de una crisis espiritual y existencial, se hace eco en la rebeldía del visionario Rimbaud, que sienta la belleza sobre sus rodillas y la encuentra cruel, y es el poeta que dialoga con los bajos fondos de la ciudad y del alma:

*Lo vi todo, bajé las escaleras
del crimen. Liberé fiera cautiva
-la imagen misma de mi fría cólera-,
y la senté al festín de los sacrificados
y me encerré en la niebla
para verlo
todo.*

«Retrato de la niebla»

Pero, a diferencia del Rimbaud de *Une Saison...*, no proclama ilusorios los dones del poema, sino que quiere cantar y ver desde

la niebla, desde la confusión. *La miseria del hombre* es la larva en la oscuridad de la materia donde se ritualiza el sacrificio y la resurrección. Gonzalo Rojas penetra en esa oscuridad con una pequeña luz, el don de la poesía, que para él es, desde sus inicios literarios y hasta el final de su vida, sagrado. Supone la lucha cuerpo a cuerpo con los sentidos y sus apetitos, y con el mayor ellos, el de ver, en su significado de saber a través de la experiencia. Es una batalla que se extiende por el día y la noche, y cuyo campo es la vida misma del poeta, su nacimiento y muerte renovados una y otra vez. En su descenso halla el carbón, materia ciega, destituida de sus poderes germinativos, aunque se trata sólo de un momento de la materia, porque en realidad es savia petrificada, sol. Pero para realizar dicha alquimia se hace necesario abrazar los contrarios, es inexcusable desvelar el rostro, abolir las máscaras del tiempo para alcanzar la «convulsiva belleza». Gonzalo Rojas reivindica los poderes de la poesía no para extenderla sobre la realidad, nueva máscara estética, sino para pulsarla, hacerla suya. Muchos momentos de su obra, y sobre todo de este libro inicial, de maduración demorada, suponen una visión del cuerpo y de la vida del poeta como microcosmos, y en él se llevan a cabo una fusión conflictiva entre lo de arriba y lo de abajo, entre la materia y el alma, aunque siempre es la realidad espiritual la que insufla en lo animal o matérico un perfil trascendente.

Gonzalo Rojas es un poeta que habla casi siempre de su vida, de sus actos, y, de hecho, la totalidad de *Íntegra* puede leerse como la biografía del poeta, pero, aunque a veces pudiera rozar cierto narcisismo no ajeno al egotismo unamuniano, en realidad suele trascender la fascinación de los espejos. No es Narciso, figura tan cara a ciertos momentos, de significado distinto, de la poesía de Mallarmé y Valéry. En realidad, Rojas está tocado por la misma sensibilidad de Michel de Montaigne. Como en el gran ensayista francés, lo que han pensado Plutarco o Platón, lo que han imaginado Ovidio o Catulo, tiene importancia si pasa por su propia experiencia, de ahí que no dude en tutear a Horacio, William Blake o Paul Celan. No es soberbia. En realidad, Rojas se lo puede permitir porque está cantando desde la poesía y no desde el yo. Por otro lado, comparte con el pensador francés su amor por la realidad, aunque sea contradictoria, o tal vez porque lo es. Rojas es un poeta preguntón que no deja de responder nunca, porque su misión, si es que podemos usar este término, es tanto abrir el espacio como germinarlo. La palabra semilla es un término que, junto con su campo semántico, afecta a la obra

de Rojas. Es un esperma proliferante, vinculado al logos. Mucho antes de que un controvertido sociólogo convirtiera la imagen en un eslogan para profesores y periodistas, Rojas habló en su poesía de «pensamiento líquido», pero en un sentido más hondo: el pensamiento es semilla, semen, es *poiesis*, creación de nuestra propia vida, siempre a la zaga de sí misma.

Hay algo que rige la poesía de Gonzalo Rojas y que parece indisoluble de su vida: la fidelidad a la poesía. Es cierto que esto se puede decir, de manera un tanto ligera, de muchos otros poetas tocados por la poeticidad, por cierta inclinación sublime, que suele ser más bien estética y previa, relativa a algo vaporoso y nunca riguroso al fondo. Ha habido y hay poetas fieles a la poesía, como se dice de alguien que es fiel en su matrimonio, aunque el amor, el *amour fou*, el loco amor, la pasión que reúne los extremos de la vida nunca haya alimentado tan tibio abrazo. No, la fidelidad de Gonzalo Rojas, que fue tan contradictorio en su vida como, en otro orden, lo fue paradójico en su poesía, tiene que ver con una actitud que se puede denominar visionaria, de percepción intelectual, apoyada en todos los sentidos; un descendimiento cósmico, el ascenso de un abrazo donde vida y muerte, lo alto y lo bajo, la estrella y la sentina, pactan de manera endiablada, y valga el adjetivo en alguien que estuvo a punto de tomar hábitos mayores. Hay una corriente que va del Romanticismo alemán al surrealismo, que a su vez se entronca con la analogía y la tradición oculta y hermética, y que desde el mundo helénico aparece y desaparece a lo largo de la historia adoptando formas diversas, en ocasiones espurias. Pero en lo profundo lo que late es la exaltación de los poderes de la imaginación como revelación de la otredad constitutiva y dinamizada por Eros. En Gonzalo Rojas se da una cordialidad heredera del cristianismo y una percepción de la armonía apoyada en lo pitagórico: el ritmo y la proporción alimenta el sentido nunca desvelado del todo de la vida y del cosmos. Y, por otro lado, esa armonía esta roída por la conciencia de la muerte. Quien desea, quien escribe, quien ama y se desvive está signado por la conciencia de su propia mortalidad: todo es, como afirma una y otra vez, efímero. Aunque todo lo que importa es lo que continúa, es decir, lo que no es un caso sino un ejemplo, categoría y no anécdota, el río que una y otra vez en su momentaneidad persiste, resiste, es realidad resistente. Lo efímero es fragmento, pero no del todo en sentido existencialista, que colinda con lo absurdo. Ese fragmento forma parte de un universo hecho a pedazos, son fragmentos que brillan. Gonzalo

Rojas ha sido un enamorado de lo efímero, pero vislumbrando en su instantaneidad un vínculo con lo continuo. A diferencia de la lógica o de la ciencia, la poesía se da en un cuerpo y un alma que se saben mortales, y dicha percepción y pensamiento forman parte de la palabra misma. Por eso el conocimiento que se produce en la poesía puede ser contradictorio, porque opera no con abstracciones, sino con el lenguaje desde su materialidad, que en el caso concreto de Gonzalo Rojas podemos decir que es su respiración, una forma del ritmo.

Lo que importa vuelve. Los cambios, cuando gravitan sobre lo que de verdad corresponde, se realizan sobre lo mismo, de ahí ese título suyo, *Metamorfosis de lo mismo*: hay una unidad y el mundo es una pluralidad, un cambio constante de lo mismo. Rojas cree en lo Uno, en el Uno, pero es un poeta errante, que erra, que se equivoca, que se sale del camino, aunque a pesar de todo sabe, como un marinero adentrado en el mar por fatalidad de su propia búsqueda, que al fondo hay una luz, que en su sensibilidad hay un sonido que se resuelve en ritmo, en sílaba, la del fondo, indescifrable, pero que genera todas las cifras. Lo Uno, como en Plotino, es una noción mística, una visión y una idea que corresponde a lo bueno. Pero lo Uno es algo a lo que accedemos, mística o poéticamente, porque no vivimos en lo Uno, por el contrario: la realidad se nos da trizada, nuestro ser está conformado por fragmentos. «Se puede ser total, pero desde la pedacidad» («Fragmento»), afirmó Rojas, enamorado siempre de los neologismos, como si le faltara lenguaje, porque de hecho escribe en los bordes, bordeando, saltando con riesgo entre las líneas. La religiosidad de Gonzalo Rojas tiene que ver con este Uno que conceptúa como bueno, y cuyo acceso privilegiado es la poesía, hecha de sílabas, que son una realidad superior, nos dice, al ritmo. Es curioso, porque podría pensarse que, para un poeta, el ritmo es primordial; sin embargo, en varias ocasiones, en prosa y en verso, Rojas apela a la fuerza germinadora de la sílaba, como los cabalistas hebreos a los *sephirós*. Afirma Rojas: «El número es otra forma del ritmo, y de por sí la palabra ritmo, que es griega, era nombrada por los romanos como *números*. El número es una entidad portentosa que, al igual que el ritmo, resulta muy difícil de determinar porque proviene de la respiración». («Numinoso»). La respiración entendida como algo no continuo, sino con pausas, alteraciones, cesuras. La respiración es número porque es medida, y el número y el ritmo tienen que ver en su poética con lo numinoso, que es experiencia de lo sagrado; no es una visión de

lo puro, sino una experiencia revulsiva, en el sentido que tienen en Rudolf Otto y en George Bataille, dos autores que importaron para Rojas. Por otro lado, es fácil percibir en esas sílabas exaltadas por el poeta un puñado de semillas. Como tales, son germinadoras y tienen que ver con la respiración, que es alma. Se escribe como se respira, la voz en alto, buscando el aire, emitiendo semillas a través de las cuales vemos el mundo en su infernal paraíso.

Yo creo que el poeta de Chillán cuando habla de lo Uno no se refiere a la unidad que la ciencia a veces maneja como idea de unidad de lo cósmico (o de lo vivo). Sin negar este tipo de unidad, que nos relaciona a la manera de Demócrito, y que Rojas también abraza («La materia es mi madre»), el Uno al que apela a lo largo de su obra no puede ser sino un absoluto al que accede a través de una gnosis. Lo dice él mismo: «ese Único es mi Dios». Lo Único supone la negación de los accidentes, los casos y sus errantes fragmentos. Lo Único es causa de sí, por lo tanto, es el principio generatriz, el motor inmóvil de Aristóteles.

No es extraño que su primer libro se titule *La miseria del hombre*, de incardinación cristiana pero despojada de catolicismo, y caracterizada en lo poético, como he dicho antes, por los muchos cruces de voces de diversas tradiciones poéticas. Es un libro que tiene que ver con la poesía de César Vallejo: nuestra condición es pobre, infeliz, carente... «Veo correr al hombre desde la madre al polvo, / como asqueroso río de comida caliente» («El condenado», 1948), afirma con un eco que va de Quevedo al cholo peruano. Estamos alejados de lo Uno, desvividos por el hambre, que compartimos con el resto de lo vivo, esa arcana necesidad de deglutir el mundo. El hombre es miserable porque se sabe tiempo y percibe el infinito (Pascal), porque es un fragmento y se intuye entero. Hambre de eternidad que no está fuera, sino aquí mismo, y que, en su caso, asistido por la pasión, es una eternidad encarnada en la mujer. Lo Uno religioso, una aspiración a lo único, y el erotismo, vinculado a la mujer, que supone la fijación del relámpago, o el vértigo de la fijeza. Para Antonio Machado, también lo Uno es capital a la hora de entender su poética, una de las más profundamente formuladas de nuestra lengua. También en su caso, se da un origen cristiano, creyente, y una elaboración a partir no tanto de un agnosticismo como de una creencia en un Dios que no es el hacedor, salvo de la nada. Para Gonzalo Rojas, accedemos al Uno desde la pedacidad, desde el fragmento, es un acto de mística, de fusión operado por la poesía y el erotismo que se realiza en el entresijo entre silencio y

palabra. En alguna medida, Rojas es un gnóstico, cree en la posibilidad de acceder a una realidad absoluta. Para Machado, el Uno está constituido por su otredad, es decir, por una realidad que lo hace extraño en su propio ser y al mismo tiempo lo dinamiza ante esa extrañeza entrañable. No coincide consigo mismo, porque, cada vez que se piensa, se percibe como otro; es lo que denomina la «esencial heterogeneidad del ser», que no puede expresar el pensamiento lógico sino la poesía, porque ésta se cumple en lo cualitativo, es decir, desde categorías concretas, únicas, habitadas por el tiempo. El movimiento de lo uno a lo otro, en el caso de Machado, está regido por el erotismo, ese padecimiento por lo esencialmente otro. Tanto para Gonzalo Rojas como para Antonio Machado, tal como podemos leerlos en sus obras amatorias, amar es perderse, única forma del encuentro, más allá o más acá de los nombres, como diría quien podría ser el otro gran invitado de nuestra lengua al espacio de Rojas, Octavio Paz, con quien tanto dialogó, en la afinidad y la diferencia.

En la obra de Gonzalo Rojas encontramos muchos momentos de gran carnalidad, de sexualidad, oscilante entre la expresión feliz, sin culpa, del Arcipreste de Hita y el erotismo transgresor aliado a lo tánático de Bataille, pero en ambos casos no se trata de una animalización del acto sino de espiritualización. Ya dijo el propio poeta que en su actitud libertina había un «místico concupiscente». Todo erotismo supone un comercio con los límites. Eros es señor de fronteras y testigo del vacío. Lo escribió con lucidez otra poeta, la canadiense Anne Carson, con palabras que podríamos aplicar al poeta chileno: «Todo amante cazador, hambriento, es la mitad de un hueso, cortejador de un significado inseparable de su ausencia» (*Eros*). Atraído por la identidad, la disuelve en fragmentos que quieren perdurar en su propia intensidad desvivida. El erotismo en la obra de Rojas no sólo afirma su objeto, sino que se propone como semilla perdurable. La mística de la sexualidad en Rojas se hace eco del estoico logos espermático que todo lo impregna y genera y que es origen de la simpatía o correspondencia cósmica («Del cerebro cae la esperma, cerebro líquido, / y entra en la valva viva: *et Verbum caro / factum est.* / Leopardo / duerme en sus amapolas el pensamiento. / ¿Quién / me llama en la niebla?»). Aquí late una tradición poética que tiene nombres como Juan de la Cruz y que alcanza a su coetáneo y gran poeta José Ángel Valente, cuyos universos se cruzan en muchas ocasiones. De nuevo aparece el logos espermático de los estoicos, el pensamiento germinador, pero desde la sexualidad erotizada.

El pensamiento es un animal poderoso, solar, sobre la bella fragilidad de la amapola. Alguien o tal vez algo llama al poeta desde la niebla, porque no puede ser una llamada desde la claridad, sino hacia la claridad. Estas líneas de «Fragmentos» son de una belleza extraordinaria que no incitan a la explicación sino a la lectura, a la repetición del poema, y al silencio.

Eros afirma el mundo, y el amor lo dota de significados siempre subversivos. ¿No fue Gonzalo Rojas quien afirmó que el amor era la única utopía necesaria de nuestro tiempo? El sueño del lugar, espacio donde se reúne lo trizado, pero también donde se escenifica la tortura del deseo:

*¿Siempre será un espíritu carnicero mi cuerpo
montado en el ciclón de mi ánimo partido,
consumido en un lecho de llamas por mi orgullo?*

«El abismo llama al abismo»

El poeta en Rojas no es sólo el producto del poema, no es una categoría que el acto de la escritura inventara. Está muy alejado de Auden, no digamos de Jaime Gil de Biedma, y en cierto sentido quizás también lo está de Octavio Paz. Rojas es el vate, como si el poeta fuera previo al poema, y en esta actitud, realmente peligrosa, radican algunos de los logros de su poesía y, por otro lado, algún extravío, que nunca lo fue del todo, porque Gonzalo Rojas fue un poeta creativo, de una fuerza sólo comparable a los grandes poetas de su siglo, a lo largo de toda su vida, que fue larga. Porque el poeta es una unidad, o deba serlo, se deriva que sea radicalmente importante la acción. El poeta actúa, su vida es poética, y él ve no a través de sus visiones (que sería el caso de Rimbaud), sino de sus actos, por eso la ceguera «es parte de la total videncia»:

*Mi obscuridad se sale de madre para ver
toda la relación entre el ser y la nada,
no para hacer saltar el horizonte,
ni para armar los restos de lo que fue unidad,
ni para nada rígido y mortuario,
sino para ver el método de la iluminación
que es obra de mi llama.*

«Descenso a los infiernos», 1948

Como su vida cotidiana coincide con el poeta, en el sentido de identidad previa, de sentirse imbuido de los poderes del bardo,

no es la visión («J'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir», Rimbaud) sino el acto, en concordancia con Goethe, la realidad radical. Actuar es decir el poema, proferirlo, pero también vivir el poema. Por ello desdeña a quienes no son «hijos de sus obras», porque ellos encarnan la mentira. Por otro lado, no es una poesía de la nostalgia, no hay respuesta melancólica ante la unidad perdida, divisada en fragmentos a la deriva, sino exaltación de la pasión («de los apasionados es mi reino»), energía que dota a la iluminación de unos valores específicos. Rojas lo dice claro, aunque sé que en su obra «claro» quiere decir también su contrario, porque no se trata de lógica sino de realidad expresada o conformada por sus contrarios. Lo que dice claro es que hay método, camino. Pero ese método no fue a lo largo de su vida y su obra sino un saber poético, es decir, que no fue un instrumento sino una sutil y difícil alianza entre vida y poesía, entre pasión y proporción, entre sílabas y ritmo, entre vida y muerte. La iluminación se produce en Rojas a través de los actos, pero recordemos que *poesía* significa, etimológicamente, «hacer, crear».

Sabido es que Gonzalo Rojas, para quien Vicente Huidobro supuso tanto deslumbramiento como el Neruda de *Residencia en la tierra*, se situó frente a la poética creacionista a medio camino: la palabra crea, pero no inventa la realidad, no crea como la naturaleza crea un árbol. El árbol existe. El mundo existe, y las palabras, incluso cuando son imágenes compuestas, metafóricas, apelan a una realidad previa o que desemboca en ella. La higuera no está en lugar de nada, jamás es un símbolo, salvo en el lenguaje, pero toda palabra es significativa, y en ello radica su grandeza y su miseria. Aunque es verdad que Huidobro al fin y al cabo también fue consciente del fracaso, espléndido por otro lado, de los extremos de la poética creacionista, y *Altazor* es buena prueba de ello tanto por su tentativa como por ser el testimonio de su fracaso. No hay lenguaje totalmente autotélico. También se podría decir que Rojas fue fiel a la poética de Neruda, la que está implícita en las dos primeras *Residencia*, y de la que el propio autor renegó para abrazar una objetividad social vinculada al llamado socialismo real, de productos tan penosos, y no sólo literariamente. Con Huidobro, Rojas se interna, desde su propia lengua y desde la cercanía vital, a la gran herencia de la poesía crítica simbolista, especialmente, al legado de Mallarmé y el estatuto de la palabra poética, algo que explorarían con resultados memorables José Gorostiza en *Muerte sin fin* y Octavio Paz en gran parte de su

obra. Con Neruda, de quien también fue amigo, Rojas descubre la trama inextricable de la expresión poética, que él llevaría a su poesía con un grado de lucidez mayor. Rojas intuyó tempranamente el meollo de su poética, cuya madurez creativa se da con lentitud frente a lo público, y fue fiel a ella durante toda su vida, entre otras cosas porque esa poética le permitía un grado de libertad admirable. Por eso se denominaba a él mismo de «libérrimo».

A pesar de su admiración por el comunismo y la idea de revolución hasta avanzados los setenta (con las reservas más o menos ambiguas y confusas que un análisis riguroso de su biografía quiera reconocerle), su poesía no se puso al servicio, ni desde la poética ni desde los contenidos, de ningún dictamen ideológico. El mejor Neruda no conduce sus palabras, se conduce en ellas; y lo mismo se puede decir de Rojas, sólo que, en su caso, la fidelidad a los murmullos del lenguaje, a sus abismos y aperturas hacia espacios inéditos, fue constante. De ahí, creo, su apartamiento del poeta con un tema, tan exaltado por la forma soneto, cuya estructura silogística parece exigir esa coherencia lógica. En la poesía de Gonzalo Rojas asistimos en muchas ocasiones a la experiencia formativa de lo poético en la lectura misma del poema. Rojas escucha lo que le dicen las palabras, no trata de decirle a las palabras lo que tienen que decir. Se entregó a su *daimón*, como vate incardinado en lo más lúcido del surrealismo. Los poemas de Rojas suponen una concepción del poema que se abre hacia dentro, o más exactamente: significa una tarea de escritura en la que ir hacia adentro es la manera de hacer el afuera. Podría ser que en esto se inspirara en los tiempos en que estuvo cerca de las minas. El poema es una obra, en el sentido de realidad hecha y cerrada, pero toda la poesía de Gonzalo Rojas habla de lo inacabado. No me refiero a que esté deshilachada o que esté carente de trabajo, ni siquiera la producción de sus años últimos, donde a veces observamos una mayor espontaneidad tal vez apresurada. Inacabado aquí significa que se da en el poema mismo la conciencia de que no hay poema sino poemas, de ahí su apelación a la metamorfosis de una unicidad implícita a la que sólo se accede por la expresión de todos sus contrarios. No hay una poética esencialista en él, de ahí que accedamos al amor en ocasiones a través de la prostitución, de que el cuerpo aparezca en su compleja animalidad, no idealizado, de que el deseo sea fundamentalmente hambre

(«Hambre es la fosa, hasta / la respiración es hambre, hasta / el amor es hambre» [«Conjuro»]).

El poeta que se desprende de la obra de Rojas, de ese río que es un árbol, mina y astro a un tiempo, denominada *Íntegra*, es un visionario. No trata de inventar una realidad autónoma, sino que al escribir actúa sobre una realidad que a su vez es un acto. Ser de deseo y por el deseo, también es una criatura «cortada y arrojada», uniendo aquí cristianismo (caída) y la filosofía de Heidegger que conceptúa al hombre como un ser arrojado a la existencia. Se podría decir, por su tendencia hacia lo originario y primitivo, y al tiempo por estar lanzado hacia el futuro, fiel hasta el delirio al mundo del presente, que es un poeta retroprogresivo, por utilizar la acertada expresión de Salvador Pániker. Somos hombres en la medida en que no terminamos de nacer, quizás por esto afirma que «el tiempo es todavía; / la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas / de todos los veranos, el hombre es todavía». Ese adverbio de tiempo también fascinó, y creo que por las mismas razones, a Antonio Machado. De formación clásica y por lo tanto filológica, Rojas está, sin embargo, muy lejos de los eruditos y de los letrados en la formación del espíritu histórico, porque la historia, nos dice, es la «musa de la muerte». Nada de fosilizaciones: la palabra poética, siempre dicha en voz alta, respirada y tartamudeada, es tiempo que se comparte, aunque sólo sea a veces con ese otro interno que oye lo que decimos. La poesía no es lo dado, aunque la veamos escrita, porque su fundamento es «un aire que se gana».

Gonzalo Rojas fue, además de poeta, profesor, y ejerció en puestos diplomáticos; también anduvo en sus últimos años, para mi gusto, y creo que, a pesar de todo, para el suyo, demasiado agitado entre celebraciones y premios. Por fortuna, siguió siendo poeta hasta el final. Hay varias imágenes de su obra que me parecen relevantes para ver a mi vez al poeta que fue Gonzalo Rojas. Una de ellas podría hallarse en el poema «¿Qué se ama cuando se ama?» y la otra, que quiero citar hoy aquí, para cerrar estos apuntes sobre su obra, son unos versos escritos contra mentirosos y cobardes petrificadores de la vida y de la poesía. Creo que es un retrato conradiano, de alguien que lucha entre dos mundos, y lo imagino saliendo de esa niebla, donde tal vez no ha identificado aún al «quién», pero se vuelve hacia nosotros con un tesoro de semillas recién rescatadas a lo oscuro:

*Lo prostituyen todo
con su ánimo gastado en circunloquios.
Lo explican todo. Monologan
como máquinas llenas de aceite.
Lo manchan todo con su baba metafísica.
Yo los quisiera ver en los mares del sur
una noche de viento real, con la cabeza
vaciada en frío, oliendo
la soledad del mundo,
sin luna,
sin explicación posible,
fumando en el terror del desamparo.*

«Los cobardes», 1948

Nota: todos los poemas están citados por *Íntegra. Obra poética completa*, 961 páginas. Edición de Fabienne Bradu, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

LA MÚSICA SEGÚN JOSÉ BALZA

Por Francisco Javier Pérez



Cree Balza en ese principio que destaca a la música como la manifestación plena de las artes. La literatura ha sido, y el escritor lo sabe bien, la hermana gemela. Frasea por ello su trayecto de escritor buscando en la música el punto de cruce en donde no se sabe bien qué pertenece a la literatura y qué a la música. Quiere depositar en esta última la responsabilidad de toda energía, quizá al entender que la literatura es más bien un *ergon*, un estado, un destino, la posibilidad. La música es rotundamente lo hecho, lo fatal, una fuerza. Cuando música y literatura se unen, el prodigio queda completo y presenciamos la cópula perfecta. Hay una erótica en las artes que explica de manera secreta cada uno de sus desarrollos.

El escritor es el filósofo cautivado por el dibujo velado de las fronteras. Lessing lo había querido ya de esta suerte en su remoto siglo XVIII y en su cercana interpretación del mármol griego; la obra literaria que puede rozarse con morbo y la escultura que es funesto canto virgiliano. La tragedia y la seducción matrimoniales. También le interesa la visualidad del sonido (Otero y Soto en la mirada y en la mirilla). También que las lenguas son formas musicales. Ve en Bello el paso del músico contextual al músico filológico: «Matices sonoros y lingüísticos llevan su inteligencia y su sensibilidad a orígenes inesperados».¹

La disonancia atormentaba y satisfacía la teoría de Adorno. La cacofonía queda delatada por Balza como el mal de la insignificancia, el antilenguaje del tiempo presente entendido en la televisión. Balza narra musicalmente. El texto es una forma demostrativa, una insignia, una señal, una inicial. Su escritura siempre hace coincidir las intenciones formales y las conceptuales. Balza piensa musicalmente. Habiendo descubierto las elaboraciones musicales de nuestra literatura, descubrirá las elaboraciones literarias de nuestra música. Formulando que la novela es como el mundo, ahora entenderá que la música es el mundo también.

Lo continuo y lo discontinuo, conceptos musicales donde se los quiera, le hacen entender los recorridos espirituales del país y los males viejos siempre presentes en nuestros comportamientos sociales y mentales. Su teoría de las interrupciones está guiada por un flujo de naturaleza musical. Muestra el *fatum* de un fluir que deviene oculto, discontinuo, inactivo, irresuelto, interrumpido, fracturado, postergado.²

El archivo referencial está poblado de especies musicales. Su índice onomástico es noble y cautivador: Bach, Báez, Beethoven, Benedetti, Bor, Boulez, Brahms, Carpentier, Carreño, Caste-

llanos, Chaikovski, Chopin, Copland, Debussy, Estévez, Gallardo, Gershwin, Gerulewicz, Ginastera, Haendel, Hahn, Haydn, Hindemith, Honegger, Kodály, Kouzzevisky, Landaeta, Lamas, Lauro, Liendo, Lutoslawski, Menuhin, Meserón, Moré, Mozart, Muñoz, Músorgski, Otero, Palacios, Peña, Pergolesi, Piaf, Plaza, Puccini, Romero, Rugeles, Ruiz, Sans, Satie, Sauce, Schipa, Schönberg, Shostakóvich, Sojo, Stern, Stockhausen, Stravinsky, Villa-Lobos, Wagner, Weill y otros más; y la canción, el bolero y el *jazz*.³ Es su historia personal de la música haciendo parte de la historia de la música, universal y venezolana.

Los títulos de algunas de sus piezas develan pistas. Entre otros, «La ópera perfecta» y «1. Hugo Wolf Court» resultan claridades para lo obvio. En el primer texto, además de las alusiones a compositores (Wagner, Boito, Montemezzi y Di Giosuè), se nos permite inmiscuirnos en los aforos de antinomias estéticas y lingüísticas que se desdibujan: «Los chelos atacan sombriamente el motivo y, como siempre, los versos se han adelantado en sus sienas. No quiere decirlos, porque ha llegado a pensar que es a partir de ellos cuando se concentra el efecto. ¿Y si traicionara a Di Giosuè, el admirado autor? ¿Y si vialiéndose de la sonoridad dijese palabras sin sentido? ¿Si utilizara versos de otro actor? Tal vez así podría conjurar el peligro». En el segundo, el tratamiento se organiza en relación con el enigma (la música como enigma) del nombre del célebre liederista alemán (culmen de un trayecto que habían inaugurado Mozart y Beethoven, que agigantarían Mendelssohn, Schumann, Brahms y el propio Wolf y cuyo postrer fondeadero lo construirían Zemlinsky, Berg y Webern): «¿Quién era ese Wolf que daba nombre a su calle? [...] Un compositor. Las calles de esa parte tienen nombres de artistas».⁴

El catálogo se fecunda con un nuevo brote. Recoge piezas ya ensayadas y las junta con otras dispersas en el abismo de las publicaciones periódicas. El músico y el escritor las titula, dualmente, *Ensayo y sonido* (Caracas, El Estilete, 2015). Sus tres movimientos son conducidos por intercambios, transfiguraciones y elaboraciones. Resultan páginas definitivas a las que acude «la música a la literatura, para convertirla en su objeto, en su denotación». Más todavía, son páginas que hacen que «la literatura trate de comprender no la historia musical, sino sus movimientos estéticos y funcionales y los vínculos entre la sonoridad y el texto».

El conjunto es enorme en densidad y en tratos teóricos y críticos. Se señalan en mutua complicidad (la investigación estética que auspicia favores ofrecidos por la crítica) y en acuerdos

reivindicativos (la nobleza del arte que reclama sus bien ganados privilegios). El organismo que es el volumen rinde honores a muchos nombres grandes del pasado (Antonio Estévez, esa «extraña fuerza» convertida en música) y a otros que lo están siendo en el presente (Gerardo Gerulewicz). Valores ya permanentes quedan grabados por el magisterio del escritor: Mariantonia Palacios y Mercedes Otero, Modesta Bor, el discípulo cubano del vienés Schönberg Aurelio de la Vega y el colega de Clemencic en Viena Pedro Liendo (un verso define la profundidad de la crítica con los mismos colores de la voz profunda del maestro Liendo: «Su voz es un pasaporte estético más sólido que el petróleo»); el electroacústico autor de los *Himnos* tiene aquí su espacio venezolano. Se permiten tránsitos en parajes de toda espesura y en ellos ya estamos escuchando a algunos muy grandes como Alfredo Sadel (su voz, su timbre identitario), Los Panchos, Chavela Vargas («Sin ella no sería posible la música actual»), Bola de Nieve, Toña la Negra, Elvira Ríos, Paquita la del Barrio, Harry Belafonte (el de apellido con sonoridades musicales), Cherico Gómez, Néstor Leal, entre otros. Da al bolero una definición que es definitiva: canto de cuna y cama (ternura y erotismo en un solo compás); placeres de la infancia y de la adultez.

Se reconoce en Sadel al reconocerlo como producto y productor de una sociedad que ya apunta las maneras de la decadencia, esas que graban la liviandad, la chatura y la trivialización frente al gran arte y frente a la música como el arte más grande: «La voz de Alfredo Sadel esconde en su resonancia, en su versatilidad, el esplendor y lo deleznable del alma venezolana». El niño prodigio que se hace adulto prodigioso. La forzada estética de la que emerge la fuerza poderosa de un arte vocal único. Interesa el reconocimiento (el que la sociedad se reconociera en él y lo reconociera como un portavoz y un portador; como aquel «liróforo» del que hablaba Darío, poeta y músico a la vez como quisieron los griegos helenos), que es algo muy distinto a la fama, para entender cuánto padeció su destino. Canta y canta y lo hace sin parar. Canta y canta y lo hace en todo género. Canta y canta y esplende su brillo imposible de apagar o de disimular. Pero ese don de la multiplicidad, hoy tan celebrado, en su momento se entiende como caída del parnaso de la música en versales. Para alcanzar el reconocimiento la sociedad musical le exige al cantante aclarar las definiciones: ¿qué tipo de cantante es Sadel? El proceso sobre su reconocimiento se regodea en la clasificación: lírico, dramático, bolerista, criollo, popular, romántico, operático, belcantista, ver-

diano, wagneriano, verista, impresionista, zarzuelero, de género chico y más y más (;cuántos cantantes en un solo cantante!). Balza lo ha reconocido y los ha vindicado con una pasión que nunca ensayaron muchos de sus contemporáneos músicos. Movidos por la envidia que conquistaba su popularidad, lo trataron de convertir en asunto del populacho para desmerecerlo (lo popular en Sadel se asumía como asunto de recepción de masas de fallida «auditivación»: lo que vale la pena oír musicalmente). Balza lo impone valido de la noble gestión de un intérprete sin el que no podríamos entendernos: «Nada de nuestra capacidad de *sentir*, hoy, puede ser ajeno al timbre y al repertorio de Sadel». He aquí el reconocimiento definitivo: su timbre y su repertorio (a más del encanto de su estampa y de su rostro que cautivaban desde las pantallas del televisor, pues Sadel fue también figura de la televisión como el que más).

Ajeno a la televisión, hombre de escenas y escenarios, contraparte de Sadel (en los términos más nobles), prodigio del canto lírico, voz de letales resonancias, profesional asido a su arte y jamás desviado de él, está Pedro Liendo en las páginas de Balza. Diversas menciones y un texto lo otorgan al presente y a la posteridad. Se lo califica de grande, porque en verdad lo es. Se nos hace reparar que con Liendo estamos en presencia de un sacerdocio secreto. Como Sadel, sale de la nada y un buen día su presencia está allí y gana su permanencia. Si Sadel nos trae la gran música a nuestras localidades, Liendo llevará nuestro *élam* nativo a la culta Europa musical. Rectilíneo, su carrera será astral. Meridiano, su gloria no lo descompondrá: «De fibra criolla en el humor, gran lector de poetas, su figura sobria aparece con frecuencia en teatros, galerías de arte y librerías. Caraqueño y vienés, posee la macerada discreción de quien mucho sabe del vivir, de los espejismos, de la difícil aura proporcionada por el arte. Todo esto le permite ser un astro de primer rango con sindéresis». Qué precioso saldo, anhelo y ambición del artista verdadero el que se diga sobre él que no que es un representante de su país, sino que su país «se convierte con él en una alta jerarquía intelectual».

Ensayos de bravura vienen a completar el volumen, en su faceta de filosofía de la música venezolana. Al menos, tres de ellos ya entonan su urgencia (queda en gravitación, como un discreto manifiesto, «La canción escrita»): «Intercambio de siglos (música actual de Venezuela)», «Lo transfigurable (fragmento)» y «Nuestra música: elaboraciones literarias». A riesgo de error, se asume que el último de estos escritos es corona de los anteriores, que en

algún momento lo anticiparon (lo soñaron cortazarianamente). Discurso de ingreso como numerario en la Academia Venezolana de la Lengua, Balza determina en esta pieza de calidades programáticas el cruce de identidades entre nuestra música y nuestra literatura: sus vínculos expresos, sus deudas compartidas, sus acuerdos no explicitados, sus trasvases continuos, sus miradas amorosas, sus contactos de tratos nobles. Sin que pretenda ser la historia de un amor correspondido, las correspondencias quedan anidadas como lo más perdurable en esta historia de amor. Historia de amor por la música a la que el escritor-músico se asoma para determinar cómo fue percibida y pensada por los escritores. Una historia de la literatura musical o una historia de la música desde el pensamiento literario. El sentimiento conduce al pensamiento y es en estas parcelas en donde finalmente el texto cobra dimensión y gana su asiento final. «Busco testimonio y pensamiento», nos dirá. Traza su proyecto y lo declara con honestidad admirable. Primero: «Comenzaré por revisar imágenes: escenas o sucesos ficticios que, sin embargo, poseen hondas raíces en la realidad y que, desde ella, han permitido a los autores *pensar*, calibrar y revelarnos algunos rasgos de ese arte»; segundo: «Haré, después, un recorrido de otro nivel: la posición consciente, analítica, de los ensayistas y musicólogos que tratan el tema y sobre él proponen causas, efectos y hasta clasificaciones»; tercero: «Intentaré mostrar ciertas constantes o *continuidades* que, a mi entender, unifican el cuerpo poderoso de lo musical entre nosotros». Interesado por las continuidades, logra explorar tres muy visibles (audibles): la de los individuos con talento que hacen de la música su vida, la de los residuos de sonoridades del mundo indígena y la del carácter expansivo del alma musical (la paráfrasis sólo permite reconstruir con exactitud los tres procesos): «La inexorable o azarística creatividad personal, primero; un proceso de refinamiento instrumental y de conocimiento, paralelo a aquella; la circulación mental de la música en los seres y el mundo: tales serían las tres continuidades que originan, acogen y difunden el hecho musical entre nosotros». Propósitos y resultados aparecen encadenados (o concatenados). El detalle de nombres, obras, escuelas y grupos queda en la rica lectura de este texto conclusivo y le da su forma más reveladora (o provocadora).

El prólogo ha sido escrito por el músico y musicólogo Juan Francisco Sans, erudito y maestro donde los haya, y en sus afirmaciones encontramos líneas nutricias para comprender al escritor-músico y para aferrarnos a sus redes auspiciosas de fraterni-

dades estéticas. Sin que se lo señale, en una de ellas se lo quiere ver sentado cerca del gran Edward Said, en su compañía en la sala de conciertos, escuchando música como él desde la apertura que ofrecen las almas puras y los corazones sensitivos, descreídos de la idea cerrada de las culturas. Como Said, Balza se entromete en el terreno de las ortodoxias musicales para aniquilarlas. Como Said, Balza se desentiende del dañino rigor de los especialistas y les echa en cara sus lecturas chatas y soporíferas (otro tanto ocurre en los informes de los lingüistas y en sus concepciones terminológicas y descriptivistas del lenguaje frente a la novela de la lengua que ofrecen los escritores; algunos escritores). Como Said, Balza vaticina nuestra música del futuro.

Lo que quiso para el maestro Estévez, cuya presencia recorre todas las páginas de este libro, recuerdos de nuestra música y nuestros músicos que este texto nos hace evocar a cada lector de manera preciosa y diferente (el día en que conocí al unísono a Estévez y a Gerbasi, la figura fuerte de Ángel Sauce en el conservatorio y su marcación del compás con rudos pisotones en el pódium al dirigir las marchas de *El príncipe Igor*, mi expectación tras celosía de Antonio Lauro en una clase en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, mi imagen de Pedro Liendo en algún Rossini en El Municipal, el tímido escucha de las óperas con Sadel en la Universidad Central de Venezuela (UCV), mi veneración por el maestro Calcaño en sus libros y en sus programas de radio, mis lecciones con Lina Parenti y su grabación del trío de Felipe Larrazábal), es la mejor definición de la obra de este sensible escritor para quien la música es, como la novela, el mundo mismo: «Lo múltiple extenderá su cuerpo para convertirse en música: cada hallazgo visual, cada sensación, amores y lecturas, el sueño, la comida, los viajes, sonido tras sonido, todo será visto nuevamente en la abstracción, equidistante: en el pensamiento musical». Múltiple, su cuerpo ya se ha convertido en música.

NOTAS

¹ José Balza, *Observaciones y aforismos*, Caracas, Fundación Empresas Polar, 2005.

² José Balza, *Pensar a Venezuela*, Caracas, Bid & Co., 2008 y *Los siglos imaginantes*, Caracas, Bid & Co., 2014.

³ José Balza, *Fulgor de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2001.

⁴ José Balza, *Cuentos. Ejercicios narrativos*, Sevilla, Paréntesis Editorial, 2012.



► Biblioteca Palafoxiana, Puebla, México, 1646
Fotografía: Timothy Neesam



Berta Vias Mahou:

La mirada de los Mahuad

Lumen, Barcelona, 2016

151 páginas, 17.90 € (ebook 8.99 €)



La voluntad de recrear el mundo

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Berta Vias (Madrid, 1961), traductora de alemán, escritora, es poseedora de una de las obras narrativas más sugerentes del actual panorama de la literatura española. Como traductora ha realizado versiones de Stefan Zweig, Joseph Roth y Arthur Schnitzler, corazón latiente de la literatura centroeuropea de principios del siglo xx, a ella se deben la totalidad de las traducciones de Joseph Roth y Stefan Zweig, modernizando las traducciones de éste que había editado entre nosotros Juventud, que ha publicado Acantilado, aunque a veces se le escapan maravillas como la versión que para Austral hizo de *Las penas del joven Werther*, de J. W. Goethe, que hasta entonces contaba con

la que hizo José Mor de Fuentes para la Colección Universal de Calpe en 1919. De este modo Berta Vias ha contribuido a una de las más destacadas labores del intercambio cultural, una contribución importante y oculta, soterrada, que a mí me parece esencial, como es que cada generación cuente con traducciones de clásicos que los representen: nos evitaríamos, así, anacronismos como los que perpetraba Pedro Salinas en *La Recherche...* cuando hacía que los franceses de la *belle époque* vistieran americanas, o las de Consuelo Bergés, por otro lado magníficas, de las obras de su adorado Stendhal, cuando en vez de Piacenza colocaba una Plasencia que hoy día todo el mundo confunde con la ciudad cacereña.

Esto respecto a su labor como traductora, de la que poco tengo que añadir, aunque las versiones realizadas de estos escritores centroeuropeos hayan influido a la hora de desplegar su narrativa, como es el caso de *Los pozos de la nieve*, donde, mediante el uso de una prosa muy ajustada, muy medida, muy poco dada a seguir los imperativos de la moda, consigue otorgar el tono adecuado a una obra decantada, atributos de la cultura de la Mitteleuropa, a la reflexión minuciosa de sus propios límites, a la culpa por los errores del pasado, por la conciencia de su propia decadencia. Yo sigo con interés la obra narrativa de Berta Vias Mahou desde que la descubrí por casualidad leyendo *Venían a buscarlo a él*, porque formé parte del jurado del Premio Dulce Chacón de Narrativa que otorgó el Ayuntamiento de Zafra en 2011 y del que esta novela fue ganadora, compitiendo con obras de Juan Eduardo Zúñiga y Enrique Vila-Matas, y resalto esto porque no suele darse que una obra casi primeriza compita con autores de variada y extensa y comprobada y tasada obra y consiga, a pesar de ello, el galardón. Y lo resalto como metáfora de la sorpresa que nos alcanza a muchos cuando cosas así suceden, es decir, cuando la calidad se enseña de forma rutilante, manifiesta. Eso ocurrió con *Venían a buscarlo a él*. Pero ¿en que consistía la fascinación contenida en esta novela?

Desde luego, la figura de Albert Camus, por si había alguna duda, y que Berta Vias recrea en este libro sus últimos días, hasta su muerte, acaecida el 4 de enero de 1960 en un accidente de carretera cuando iba en el coche de Michel Gallimard, uno de los hijos del viejo Gaston, que era el que conducía, llevando el manuscrito de *Le premier homme*, y cuyo personaje Jacques Cormery

es un *alter ego* apenas disimulado del propio Camus. El autor, figura fascinante, sigue fascinando muchos años después a una joven escritora que ha leído con cierto arrobamiento *Le premier homme*, la obra en la que estaba trabajando el año en que murió. Albert Camus confesó en una ocasión que se sentía perseguido, lo que ha causado interpretaciones varias sobre su muerte, algunas extravagantes, y Berta Vias, amén de que en *Venían a buscarlo a él* realiza una hagiografía intensa de Camus, no desdeña describir el ambiente de aquellos años, donde se avecinaba lo que ahora, en términos tomados del inglés, se denomina una tormenta perfecta: el enfrentamiento con Jean-Paul Sartre y su desafección de los postulados de la izquierda que, a mi juicio, es la parte más débil del libro, pues la autora destaca de forma un tanto extemporánea a la propia narración un discurso de los males de la izquierda, cargando las tintas en descripciones hasta entonces llenas de sutileza varia y matices de ajustado alcance y llegando a imaginar conspiraciones no probadas, pero que, esta vez sí, son propensas a los tiempos que corren. Imaginemos o no la importancia en este asunto del Frente de Liberación Nacional (FLN), lo único cierto de todo ello es la entrevista radiofónica que en la novela se incluye donde Camus habla de su adaptación teatral de *Los desposeídos*, de Dostoyevski, y que se puede consultar en YouTube, y en la que el autor de *La peste* reconoce el primer crimen organizado de la época moderna por razones estrictamente políticas. Aquí se haya el *leitmotiv* de la novela de Berta Vias, una novela sorprendente por la habilidad en que está construida su trama y la complejidad del mundo que recrea, aunque a veces se le haya ido de las manos.

Con posterioridad, Berta Vias ganó el Premio Torrente Ballester de Narrativa, de la Diputación de La Coruña, en el año 2014 con su novela *Yo soy El Otro*. La crítica encontró en su momento afinidades con *Searching for Sugar Man*, el documental sueco-británico de Malik Bendjelloul, estrenado en 2012, que cuenta la historia de un misterioso cantante llamado Rodríguez y los avatares que sufren dos *fans* sudafricanos por saber de su paradero. La relación entre ambas obras se establecía porque en ellas coincide el vaivén entre éxito y fracaso, de qué sea eso del anonimato, de la ligazón entre ambiente social y político de un momento considerado único..., en fin, algo que está en el entorno y no cabe achacar a influencia directa. Trata esta novela del novillero José Sáez, el Otro, que apenas oculta, desde luego, no lo pretende, la figura de Manuel Benítez el Cordobés, la figura más representativa del toreo de la España de los sesenta, no por la pureza de su arte, obsesión española en muchos campos de la creación, sino justamente por lo contrario, por lo que tenía de reflejo de una época. Berta Vias no conoció aquellos años, por lo que es propensa a la benefactora distancia, pero también a no saber de afinidades y educaciones sentimentales que sólo conocen los afectados por el *zeitgeist*. Lo que interesa destacar de esta novela, por lo que concierne al desvelamiento de ciertos aspectos de *La mirada de los Mahuad*, es la sucesión de narraciones cerradas en sí mismas donde hay de todo, desde influencias berlanguianas hasta modos de narrar de la vieja escuela realista, pero donde nunca se pierde el hilo estructural de la novela. Una vez más, nos topamos con una narración sobresaliente que creemos que culmina, por ahora, en esta *La mirada de los Mahuad*,

su obra más acabada y donde Berta Vias alcanza su madurez narrativa.

Consta la novela de seis historias independientes, cuentos largos o novelas breves, que se pueden leer como acabadas en sí mismas, si bien poseen un hilo narrativo común. Esta manera de estructurar el libro es esencial para su comprensión, pues dota al mismo de un cúmulo de registros muy variado, poco común. Así, en la primera de las narraciones, que da título al volumen, el lector asiste a una historia de exhibicionismo por parte de una familia española en un pueblo de Alemania, Horacio y Rita y sus hijos, Elba y Jara, en abierto contraste con el resto de la población. La narración está llena de personajes extravagantes y bascula entre la realidad y la ficción, lo que hace del relato algo precioso, por ejemplo, el muchacho polaco que sirve como maestro de ceremonias de Elba para entender una realidad que se le antoja extraña. En el siguiente relato, «La Llegada de los demonios», la atención se centra en la familia de los Woniakovsjy, la familia del muchacho Jan, y en la estrecha relación de éste con Elba. «Soldado ruso», por el contrario, y lejos del tono intimista de las narraciones anteriores, se decanta por el tratamiento de farsa, haciendo del relato algo fascinante en su desarrollo medido, donde se trata el problema de la identidad.

Lo cierto es que esta novela recurre con frecuencia al tono lírico, pero nunca tratado con gratuidad, ya que Vias Mahou es autora rigurosa que no pierde en momento alguno el hilo narrativo. El tono es deliberadamente elíptico, lo que produce una sugerente idea de irrealidad, y ello hasta el punto de colocarnos, no hay otra forma de decirlo, una escena mágica de sincretismo vudú sin rebozo alguno, todo en aras del tono onírico

del libro, que ahonda con intensidad en el amor y el misterio de la existencia. *La mirada de los Mahuad* es, por tanto, una narración de rara complejidad, donde la autora despliega todos sus saberes narrativos, que no son pocos, una narración que parece confundirse con esta reciente profusión de relatos de familias, desde Care Santos a Elena Barceló pasando por Pepa Roma, por no hablar más que de las novelas más recientes que tratan el tema, pero muy alejada de los planteamientos y resoluciones de este tipo de relatos, que navegan entre la memoria de tono lírico y el despliegue realista para dar cuenta de tiempos ya idos, a saber, la decadencia de las familias de clase media-alta, que parece recurso habitual.

Por el contrario, los planteamientos de esta novela de Berta Vias son radicalmente opuestos. El tono lírico no es consecuencia del tratamiento arcádico de la memoria, sino que expresa la realidad poética de lo que acontece y, además, mezcla registros tomados de la farsa cuando los necesita y los desprecia cuando cambia de tono, sin

problema alguno, haciendo de estos relatos lo más alejado posible de lo monocorde, del realismo oculto tras las señas de la memoria complaciente en el fondo... y las formas, algo que esta autora no se permite.

Valga como muestra de lo que el lector se va a encontrar en el libro esta cita de «Sueño robado», que es como comienza el relato: «A la mayoría de los chicos les atraía más la muerte que la ceremonia del entierro. Enviaban hormigas rojas a las guaridas de las negras sólo para asistir al espectáculo de una lucha sin cuartel, pero después dejaban los cadáveres sembrados en el polvo, sin ocuparse lo más mínimo de ellos». Ah, esa falsa facilidad de la buena literatura donde todo acontece con la fluidez de la vida... *La mirada de los Mahuad* es una muestra acendrada de esta falsa facilidad, llena de oficio y talento, de la que la autora nos dejó preciosos rastros en *Leo en la cama* o en el libro de relatos *Ladera norte*, por referirnos a sus primeros libros. Esos rastros primerizos son ahora senderos llenos de sorpresas. Gocemos de su travesía.

Justo Navarro:

El videojugador. A propósito de la máquina recreativa

Anagrama, Barcelona, 2017

160 páginas, 15.90 €



Retrato del anacoreta interconectado

Por MANUEL ARIAS MALDONADO

Dice Justo Navarro en algún momento de este singular ensayo que el videojuego alcanzó hace años esos espacios sagrados de la cultura de masas que son los museos. Y así es: en el verano de este mismo año, por ejemplo, el Museum of the Moving Image de Queens albergó una exposición dedicada a la historia de este popular medio, que además tiene una destacada presencia en la colección permanente del centro. Parte de la muestra consistía en el despliegue de máquinas recreativas originales, dos docenas de *arcade classics* que iban desde el *Asteroids* de Atari y el *Space Invaders* de Taito, ambos de 1979, al *Mortal Kombat* comercializado por Midway en 1992. Una moneda de un cuarto de dólar permitía jugar en cualquiera de ellas, un viaje hacia atrás en el tiempo acompasado por los fa-

miliares sonidos electrónicos de cada máquina. Ni que decir tiene que la exposición resultó ser popular: niños de hoy y de ayer se arremolinaban a tiempo completo alrededor de las «maquinitas» esperando su turno.

A esa realidad, la del videojuego, aplica su mirada Justo Navarro: a la realidad vivida por él mismo como consumidor y a la más amplia que conforman las resonancias culturales y sociológicas del ya no tan joven medio digital. El resultado es un libro a la vez seductor y reflexivo que, escrito con la brillante prosa característica de su autor, pasa desde ahora mismo a engrosar la reducida lista de las obras peculiares de la cultura literaria española. Esos libros que, por la combinación de tema y mirada, no se parecen a los demás: como

el *Humphrey Bogart*, de Manolo Marinero, los informes de lectura de Gabriel Ferrater o los ensayos de Gabriel Zaid. Aunque no estamos, ni mucho menos, ante un mero recuento de experiencias personales: Navarro combina las impresiones propias con el análisis del medio después de haberse familiarizado con la literatura académica sobre el videojuego, como atestiguan las diecisiete páginas de referencias que cierran el ensayo.

El autor sabe perfectamente cómo manejar esas lecturas, que nunca se convierten en protagonistas del libro ni empecen su disfrute: el autor siempre mantiene el control de los mandos. Pero el volumen de la literatura existente nos indica que el tema abordado posee una considerable relevancia, a pesar de lo que pueda pensar quien nunca se haya aproximado a los videojuegos o los tenga catalogados como mero entretenimiento para *nerds*. Por el contrario, son parte sustancial de una revolución tecnológica que ha transformado el modo en que pasamos nuestro tiempo de ocio y, acaso, nuestra percepción del mundo. Mucho antes de que llegasen los teléfonos inteligentes, el videojuego creó un universo interactivo que podíamos disfrutar en soledad; una soledad ensimismada no muy alejada de la que estimularon las novelas epistolares entre los burgueses del siglo XVIII. Es un paralelismo que Navarro evoca con elegancia: «Me imagino una biblioteca, gente inclinada sobre un libro en una sala atestada de gente inclinada también sobre un libro, y me acuerdo de Italo Calvino en el salón recreativo de Tokio, mirando a los jugadores volcados sobre los *pinballs*, como yo miro ahora a los clientes del café sumergidos en sus teléfonos móviles» (p. 120).

Del libro al móvil, pasando por la máquina recreativa: tecnologías del entretenimiento y la comunicación que son también tecnologías del yo, pues apuntan a una concreta organización de la subjetividad y a regímenes particulares del tiempo libre. Tienen, por tanto, consecuencias políticas. Y el videojuego, parte de una nueva ecología de nuevos medios que comienza con el ordenador personal, irrumpe así en la historia de la cultura produciendo efectos duraderos. Tal como escribe Michael Newman en *Atari Age* (The MIT Press, 2017): «La emergencia de los videojuegos no tenía sólo que ver con la introducción de nuevos productos en el mercado que la gente pudiera comprar y usar. No era una mera sucesión de plataformas, interfaces y juegos. Fue asimismo un proceso de introducción de nuevas ideas, entre ellas las relativas a quién debía jugar a los videojuegos, dónde y cuándo, con qué objetivos».

Navarro es o fue uno de esos videojugadores, inicialmente solitarios y ahora interconectados a través de internet en la era de los juegos en línea. Sus ensoñaciones ocupan una parte del libro, que no adopta un punto de vista desencarnado y exterior sobre su objeto, sino que funde sujeto y objeto al plantear una reflexión pespunteada de experiencias personales: las del Navarro jugador, materia prima ahora del Navarro escritor. ¿Es el escritor también un jugador? Sea como fuere, del texto emerge por momentos una figura arquetípica, un tipo ideal al modo del trabajador del que hablaba Ernst Jünger: el videojugador. Por supuesto, éste constituye un subgénero del jugador en sentido amplio, pero frente a este último exhibe un rasgo diferencial: su asociación con la tecnología informática que ha transformado las sociedades en las últi-

mas décadas. Eso le presta un interés adicional que va más allá de los placeres privados que experimentan sus practicantes, jugadores que operan dentro de los confines universales del juego en una época donde éste –deporte al margen– se virtualiza y digitaliza.

Porque, en primer lugar, el videojuego es eso: un juego. Navarro cita la definición de Bernard Suits: el juego se diferencia del trabajo porque el jugador elige medios insuficientes para alcanzar sus fines; si el juego fuese fácil, no sería juego. Por eso, aunque nos sumerjamos en ellos voluntariamente, alternan placer y frustración. La dimensión imaginaria estaba presente, sobre todo, en unos orígenes en que la definición visual era escasa: «El jugador jugaba en la pantalla con Superman, Indiana Jones o E. T. como jugaría un niño con un caballo que es un palo» (p. 41). En esta primera época, como demuestran las figuras de *Space Invaders* que un conocido artista callejero se ha dedicado a pegar en edificios de todo el mundo desde los años noventa, «no hay que ver para creer, hay que creer para ver» (p. 78). El personaje legendario en la historia del videojuego, el Pac-Man o Comecocos, no es tampoco muy sofisticado: sólo desea correr y comer, como el jugador quiere seguir jugando. Con el tiempo, la abstracción dejaría paso a la figuración e incluso el hiperrealismo, a un paso ya de la realidad virtual. Pero en todo caso las imágenes del videojuego, señala Navarro, son menos una copia de la realidad que de la realidad fantástica; son muestras de lo que él denomina «realismo inverosímil». Para el jugador, claro, no hay otra realidad mientras está jugando. Surge aquí la posibilidad de la caricatura: el videojugador que olvida que está jugando y se niega a abandonar su

habitación, renunciando al mundo exterior en nombre del mundo imaginario que ha interiorizado como propio. Navarro no presta mucha atención a esta figura disfuncional, tan japonesa, y es una lástima: uno desearía saber qué impresión le produce.

Todo el libro está atravesado de inteligentes apuntes sobre las promiscuas relaciones del videojuego con otros medios. Se trata de polinización recíproca, presente desde el principio: la consola nace como prolongación del televisor, centro del entretenimiento de masas desde la segunda mitad del siglo xx y sólo ahora amenazado por el teléfono inteligente. Escribe Navarro: «La industria de la ficción y la evasión electrónica es continua, un fluido único: se permeabilizan, diluyen y disuelven los límites entre los distintos medios. [...] Todo gira en un único círculo mágico» (p. 55).

Se contagian así las imágenes y los mitos, potenciando las asociaciones simbólicas de cada juego. Si Janet Murray interpreta *Tetris* como la perfecta representación de las vidas ocupadísimas de los norteamericanos en los años noventa, el propio Navarro encuentra en el firmamento negro y luminoso de *Spacewar!* un plano de la película de Godard *Dos o tres cosas que sé de ella*, mientras el *Wolfenstein 3D* le parece una caricaturesca lección práctica sobre los conceptos fundamentales de la teoría política de Carl Schmitt y el juego *F1* habría pasado –con los avances en la técnica televisiva– de simular una carrera a simular la retransmisión de una carrera. También el cine, cuya pantalla es, como recuerda nuestro autor, el origen de todas las pantallas, mantiene una intensa relación con el videojuego: inicialmente, Hollywood procedió a invadirlo con sus historias y mitos; luego, fueron los videojuegos los que

invadieron el cine. Esto se hace visible en el cine de acción (véanse el *Hard Boiled* de John Woo o películas derivadas de juegos, como *Mortal Kombat* y *Resident Evil*), en los filmes de terror que se echan la cámara al hombro (*El proyecto de la bruja de Blair*) o en algunas muestras de la ciencia ficción digitalizada (como la reciente *Valerian*).

Escribe el novelista norteamericano Roy Scranton que tenemos que estudiar las estructuras narrativas y las tecnologías culturales existentes para saber de dónde vienen nuestros deseos: Facebook, dice, conforma deseos distintos al Corán, Emily Dickinson o las telenovelas mexicanas. ¿Y los videojuegos? Para Navarro, los videojuegos enseñan a pensar como un ordenador, pero eso no es lo único que nos hacen. Y quizá sea ésta, al menos para quien esto firma, la parte menos convincente de este librito espléndido: aquella donde la extracción de los significados sociales del videojuego se lleva demasiado lejos. Por un lado, Navarro identifica unos vínculos profundos entre la industria militar y la industria del entretenimiento, encontrando en el lenguaje informático y su sistema binario «una correspondencia casi natural con el juego maniqueo de la guerra» (p. 68). En realidad, como nos enseñó Niklas Luhmann, el código binario es la estructura básica de la aprehensión humana de la realidad; es de estos polvos que vienen aquellos lodos y no al revés. Dicho esto, el videojuego no hace ciertamente nada por eludir esa lógica.

Pero, sobre todo, Navarro conecta el videojuego con procesos más amplios de disciplina social: si aprender un juego es acostumbrarse a acatar reglas, la obediencia automática se habría convertido en un pasatiempo de masas industrial. Se deduce de aquí un nexo entre el videojuego y la bu-

rocratización social: aunque creemos decidir mientras tenemos los mandos, la inteligencia artificial del juego es la que determina aquello que podemos elegir. O sea: «Lo que creemos elegir, nos lo han dado elegido» (p. 133). Se sigue de aquí un sombrío corolario final: «Un ordenador no sólo es un buen funcionario: puede convertir en funcionarios a sus usuarios» (p. 134). Es un diagnóstico influido por las tesis de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo, herederas a su vez del recelo de Adorno hacia la industria cultural en la era de masas. De creer al teórico Lev Manovich, aquí citado, el objetivo último se logrará cuando el ordenador se haga invisible. Sin embargo, no está tan claro que la sociedad contemporánea sea más conformista o menos creativa que otras; mucho menos, que la industria cultural ejerza el control de las masas a través de la propaganda subliminal o esa «psicopolítica» a la que ha llegado a referirse Byung-Chul Han, último representante de la estirpe francfortiana. Son afirmaciones atractivas, pero poco fundadas.

Dejando a un lado esta objeción menor, hay que saludar con entusiasmo la aparición de este ensayo original y penetrante, referencia obligada para los videojugadores interesados en su práctica y más que recomendable para cualquier lector interesado en la subjetividad moderna o las resonancias sociales de las tecnologías de la comunicación. En última instancia, se habla aquí de un jugador que se parece al lector: un sujeto solitario que entra en contacto a través del juego con la comunidad imaginaria que forman otros jugadores. Hablando de los juegos *online* que internet ha hecho técnicamente posibles, Navarro sugiere que podemos entenderlos «como un caso de sociabilidad multitudinaria o de sociali-

zación solitaria en una comunidad de anacoretas interconectados» (p. 119). Al lector sólo le falta la interactividad: su soledad es la del videojugador. Lo que ha conseguido Navarro es reunir a ambos, videojugador y lector, en este libro que también puede ju-

garse como si fuera un videojuego. Un videojuego donde jugamos a ser Navarro hablando del videojuego: de la historia tecnológica y social del medio, de su historia personal como consumidor del mismo. Basta insertar una moneda.

Mike Wilson:

Leñador

Errata Naturae, Madrid, 2016

496 páginas, 21.50 €



En tierra de nadie

Por JOSÉ ANTONIO GARCÍA SIMÓN

«Soltarlo todo y largarse, qué maravilla», reza una canción (adolescente) de Silvio Rodríguez, que (por ello mismo) resume la tentación más a mano cuando la existencia se vuelve un lastre. Algo así debió de sentir el narrador de *Leñador*, la última novela del argentino Mike Wilson.

«Me fui del país, buscando alejarme de todo, de la oscuridad, del pasado, de la claustrofobia, necesitaba respirar», se lee en las primeras líneas del relato. La fuga lo lleva hasta los bosques de Yukón, territorio canadiense limítrofe con Alaska, donde es acogido en un campamento de leñadores que lo iniciarán en un mundo en las antípodas del confort ciudadano. Un inicio idóneo para el recuento de la habitual proeza por adaptarse a un modo de vida hostil. Sin

embargo, no será éste el enfoque o, por lo menos, no en su veta épica. Apenas se ha perfilado el drama, un rótulo, «Hacha», frena el empuje novelesco, propiciando una descripción pormenorizada de la forma y la utilización adecuada de la herramienta, así como de las tradiciones que han creado los leñadores en torno a ella. Una alternancia que se prolongará a lo largo del libro, asentando como testimonio lo que es puro juego de invención –de existir, el campamento se situaría más en el siglo XIX que en el actual, pese a la inclusión de elementos propios de una globalización idílica: leñadores nórdicos y caribeños que fusionan en armonía rituales y costumbres–.

Así pues, mediante viñetas de corte intimista irán desfilando los estados de ánimo,

anécdotas y meditaciones del narrador. En estos interludios (que rara vez superan media página) traslucen sus rasgos –argentino, veterano de las Malvinas, acuciado por dudas existenciales o un trauma que nunca se explicita– en una prosa resueltamente minimalista (adjetivación escueta, precisa, frases cortas, sin pirotecnia), pero no desprovista de poesía. Un tono que oscila entre languidez y serenidad.

Las entradas, en cambio, a semejanza de una enciclopedia, despliegan una escritura con visos de tratado –botánica, geografía, antropología, zoología...– y, no menos, de tutorial de YouTube. De la pesca a las avalanchas, pasando por las botas, la higiene, los tótems, el clima, la muerte, el búho, la xilografía, la medicina, el cuervo, la escalada, las enfermedades, el lobo, la música, el basalto, la antropofagia y una infinidad de etcéteras, va componiéndose un abigarrado manual de instrucciones acerca de los territorios salvajes de Yukón. Aquí la narración pasa de la primera a la tercera persona con predominio del indicativo, de modo que se acota la experiencia propia en beneficio de una exposición factual, cuando no científica. Cada entrada es seguida de otra, que le sirve de precisión («cabaña-muecas», «distracción-ajedrez»), y, a diferencia de las viñetas, las configura un solo párrafo que con frecuencia se dilata durante páginas. El énfasis del libro, más que en el narrador, recae, pues, en el mundo que lo circunda.

Leñador es sintomático del interés renovado por la naturaleza, la *vida auténtica*, en una época en que el ciberespacio difumina los límites de la realidad y los excesos de la economía abocan a su inminente destrucción. Mundo virtual y catástrofe ecológica funcionan aquí cual telón de fondo. Y

en esta realidad que parece escapársenos de las manos se origina quizás la tentación de recurrir al tratado como forma novelística –ir más allá de lo efímero, lo contingente de una vivencia personal–. Un proyecto que supone maridar la aridez del manual y la seducción propia del relato sin que la complejidad se resienta.

Ahora bien, ese equilibrio delicado entre tratado y novela se sustenta aquí en una práctica más bien propia del arte contemporáneo, hacer del archivo un procedimiento estético. Según Boris Groys, los archivos coleccionan conjuntos de experiencias que consideramos que no se han de perder, que deben ser rescatados de la muerte –en este caso, aunque el texto finja acontecer en el presente, el de los leñadores de Yukón a fines del siglo xix y principios del xx. Pero en su uso, por parte de los artistas, se revela a la vez una aproximación no historicista del pasado, el interés en reconstruir fenómenos individuales pretéritos fuera de todo contexto –la huida de la *civilización*, por ejemplo–. Y en *Leñador* esta tensión se resuelve solapando ambas dinámicas: la rescisión del narrador coincide con el rescate del mundo perdido. No en balde, su escritura no contempla una trama, sino que tiende a su negación, defraudando cualquier expectativa de la ficción de personajes. El protagonista de estas páginas no es otro que el despliegue (apenas encubierto) de los materiales caducos, obsoletos, de los que el autor echó mano para forjar su propia Utopía –construcción, y no reconstrucción, pues ese Yukón entreverado de arcaísmo y posmodernidad sólo existe (y ha existido) en este libro–. Tal actualización del archivo supone, a su vez, un *détournement* –el de una realidad decimonónica que termina por encarnar una vía de escape futu-

rista—. Apropiación que puede enarbolarse como manifiesto –o desbarrancarse en puro solipsismo–.

Y por lo mismo, como suele pasar en este tipo tentativas, la de Mike Wilson despierta algunas dudas. La más evidente radica en el estribo de la narración, esa voz que asoma por pinceladas, dejando entrever un pasado doloroso, insoportable –¿la guerra?, ¿el fracaso como boxeador?–, que lo impele a refugiarse en la soledad de los bosques –«Era lo que buscaba, un vacío terrible y precioso, una vacuidad que me vaciara a mí también»– y es causa de un cuestionamiento sin fin –«Aquella asimetría ante la pregunta no me termina de convencer. O quizás el error está en la pregunta misma, o en preguntar»–. Wittgenstein cierra el *Tractatus* con su famosa sentencia: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse». Y ésta parece ser la vía elegida por nuestro narrador: «El problema no es la dificultad de la indagación, sino que la pregunta en sí está mal formulada». Por tanto, decide no avanzar más en sus elucubraciones, ya que no deja de caer en «los engaños del lenguaje, en el pensamiento tautológico, circular». Hasta ahí, todo bien. Pero el problema es que en ningún momento se despliega el *cogito* «*ad infinitum* en el que se cuele la duda». O, siendo preciso, la mención al pensamiento se hace recurrente sin que el contenido mismo aparezca –más que pensamiento, amago–.

Dos posibilidades se vislumbran entonces. O bien el lector ha de entender que la duda es mera angustia existencialista (sufro, luego existo) –como mucho sustentada en ese pasado turbio en que las Malvinas y el cuadrilátero son los signos de una lucha perpetua–, o bien se ve obligado a aceptar este regodeo con lo indecible, puesto

que «los espejismos del lenguaje se disuelven», como la lección aprendida en un duro cuerpo a cuerpo con la vida. En ambos casos se trata de una petición de principio. En el primero porque no basta con sugerir lo traumático para que se le atribuya de por sí peso (ni lucidez) a los telegramas con que el narrador alude a su tormento –lo genérico no sirve de mucho aquí (hay quien pasa por la guerra como si no pasara), mucho menos cuando (aunque sea sólo por momentos) se corre el riesgo de incurrir en formulaciones dignas de Eckhart Tolle: «El sentido de las cosas se da cuando uno deja de buscarlo»–. Sufrir no engrandece, pues: de quien sufre sólo se puede inferir... que sufre.

En cuanto al segundo, tal parece que el narrador se ciñese a una férrea obediencia del dictado de Wittgenstein, limitándose a la relación de las impresiones provocadas por el nuevo entorno –salvo cuando da indicios de un rumiar obsesivo–. Pero la paz que suscita la luz de Yukón es el contrapunto de esa mente ida de rosca a fuerza de elucubrar. Y, por paradójico que parezca, es justamente esa deriva del razonamiento lo que ha de filtrarse. David Pears, biógrafo y exégeta de Wittgenstein, insistía en que, para éste, los desvaríos del lenguaje, lejos de asimilarse a una enfermedad del raciocinio, eran la condición necesaria de toda comprensión filosófica. Sin esa deriva no habría posibilidad de conocimiento. Al obliterar el proceso que le hace entender los límites del lenguaje, el narrador nos expone *a priori* una razón que sólo se alcanza *a posteriori*. Y en esto reduce lo que habría sido la crónica de una búsqueda interior a la ilustración de una verdad impostada –remedo curioso de la novela de tesis–. No es azar que quede pertrechado en un balbu-

ceo tautológico: no se puede decir lo indecible.

A fin de cuentas, este narrador evanescente termina operando como rampa de lanzamiento –es decir, como puro pretexto– al grueso del texto, compuesto ante todo por los capítulos sucesivos que dan cuenta del hábitat de los leñadores. Pero la ficción de un discípulo de Wittgenstein no resulta imprescindible para el despliegue del inventario de este mundo remoto. Radicalizando sus premisas quizás: ateniéndose tan sólo a la descripción de sus impresiones o desapareciendo del todo –una voz sin cuerpo–. Y es que la fortuna de *Leñador* se sustenta en el breviario de un universo casi extinto (en que el hombre depende de sus habilidades manuales) que, de estallar el cataclismo ecológico, bien puede cifrar nuestro futuro. Esta ambigüedad –el pasado izado a porvenir– lo convierte a la vez en manifiesto y en archivo. El afán de dar cuenta exhaustiva de todo lo que pudiese ser relevante (animales, plantas, objetos, gestos, elementos topográficos o climáticos), más que restituir un ecosistema, intenta fijar las posibles condiciones de vida en su seno. De ahí que no se haga hincapié en los puntos capaces de poner a prueba el equilibrio del medio en cuestión (apenas si son sugeridos): balleneros, buscadores de oro, la relaciones entre colonos y poblaciones autóctonas o bien la tala de los bosques, es decir, la presencia misma de los leñadores. No se trata, pues, de un canto a la naturaleza ni de la indagación del devenir de la región, sino de una puesta en evidencia de su valor de uso. Una exposición que resulta irónica al resaltar que esta descripción minuciosa de la naturaleza es propiciada por su domesticación. ¿Cómo salvar la «oposición

entre sujeto y naturaleza»? Es la pregunta que recorre en filigrana todo el libro sin encontrar respuesta. En su fuga final, empeñado justamente en fundirse con la naturaleza, el protagonista termina derribando un árbol. Un gesto que revela el *impasse* en que nos encontramos: nuestra supervivencia como especie depende de la preservación del medioambiente, pero (hasta ahora) nuestra sola presencia implica su destrucción.

Hay más. De la sucesión inagotable de anotaciones «al servicio de una función pragmática» se desprende una estética del tedio que, a contrapelo de la industria del entretenimiento y de gran parte de la literatura actual, procura restañar el flujo continuo de estímulos –alicientes a la vez de la euforia y de su revés, la apatía–. Registrar los detalles de la rutina de los leñadores induce a una práctica semejante a la meditación, «un estado de calma, ensimismado y metódico». Pero plasmar ese límite es cosa poco común. *Leñador* postula, pues, cierta suspensión del tiempo, un espacio donde (quietud mediante) la mente se entrega a un acto repetitivo (que no mecánico) en el que de a poco, con cada nueva entrada, va purgándose del ruido de fondo cotidiano hasta alcanzar conciencia plena de sí, del mundo –una suerte de epifanía–. La ausencia de sobresaltos como impugnación a la enajenación colectiva.

O será la literatura que viene, y nos espera, después de la hora final, entre los escombros de la civilización, cuando, partiendo otra vez de cero, «el manual, el almanaque, la guía, pasa a ser novela, una novela dotada de una honestidad brutal». O dicho de otro modo: un texto mínimo, «libre de espejismos».

José Lasaga Medina:
Vida de Hannah Arendt
Eila Editores, Madrid, 2017
260 páginas, 12.00 €



Hannah Arendt o La valentía de pensar

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

¿Tiene sentido una biografía de Hannah Arendt después de la universalmente aclamada y documentadísima de Elisabeth Young-Bruehl?, ¿queda algún aspecto significativo de su vida por rastrear, alguna idea relevante que haya pasado desapercibida a los centenares de investigadores que han estudiado su obra?, y entonces: ¿a qué añadir otro título más a la inabarcable bibliografía consagrada a ella?

La respuesta, claro, depende de lo que nos importe el personaje. Arendt, como cualquier clásico, parece exigir una continua revisión. Quizás sus ideas y peripecias, fijadas en cierta fecha para siempre, sean inmutables, pero no, desde luego, el modo en que nos sentimos afectados por ellas. Las circunstancias cambian y esto obliga a

enfocarlas de otra forma. Cada actualización descubre una riqueza que parece inagotable. El buen biógrafo sabe extraer esa riqueza y ponerla de nuevo en circulación. Es lo que ha hecho José Lasaga en su *Vida de Hannah Arendt*, un libro que probablemente no era necesario hasta que lo ha escrito.

Arendt no requiere presentación. Quien más quien menos tiene noticia de sus amos con Heidegger, su maestro, o de la polémica suscitada por algunas de sus obras, especialmente *Los orígenes del totalitarismo* y *Eichmann en Jerusalén*. Dotada de grandes cualidades intelectuales y formada como filósofa en un momento de esplendor de la Universidad alemana, concurren en su persona todas las condiciones para con-

vertirla en una pensadora de primer nivel. Las trágicas circunstancias que le tocó vivir –recuérdese que era judía y compatriota de Kant– la obligaron, sin embargo, a sustituir la filosofía por la ciencia política, campo donde alcanzó el reconocimiento y la excelencia. Lasaga piensa que a estos factores biográficos, ciertamente importantes, hay que añadir otro decisivo para entender su trayectoria intelectual: la valentía, es decir, la capacidad de arriesgarse y sobreponerse a la adversidad dándose «la libertad de explorar temas consagrados desde puntos de vista inéditos». Haber puesto esta idea en el centro de la investigación y rehacer su vida y pensamiento tomándola como referencia constituye, a mi juicio, el mayor acierto de su libro.

«Pensar algo en contra de lo que se dice –sostenía Juan de Mairena– es, casi siempre, la única manera de pensar algo». Innegablemente, se trata de una afirmación exagerada, propia de un maestro de retórica, pero no cabe duda de que algo de cierto hay en ella. La filosofía, desde su nacimiento, se opuso a lo consabido, a lo ya dicho, al discurso sustentado en la tradición. Arendt, a pesar de no reconocerse filósofa, desafió siempre los lugares comunes. Nunca le importó chocar con el punto de vista mayoritario. Sabía cómo defenderse de los tópicos y de la certeza subjetiva que suele acompañarlos. Si fue una mujer valiente, como cree con buenos argumentos Lasaga, es porque jamás se arredró a la hora de seguir el pensamiento allí a donde la llevara ni de aceptar tampoco «la exigencia de soledad que suele conllevar el acto de pensar». Nada de particular tiene, por eso, que considerara el pensar otra forma de acción, acaso la más importante, pues es la que ayuda a comprender la realidad. Las lecciones de

Heidegger sobre Aristóteles están sin duda bajo esta convicción decisiva.

¿Puede explicarse de manera biográfica la valentía? Lasaga no lo afirma abiertamente, aunque deja pistas para quien quiera tomarse la molestia de seguirlas: la muerte del padre y el abuelo a los siete años, con el consiguiente déficit de presencia masculina en su vida; la relación juvenil con Heidegger, el pensador que llevó a la filosofía el espíritu que soplaba entonces en todos los ismos nacidos del rechazo de la tradición y cuyas ambigüedades (que Lasaga tiene la virtud de señalar sin encaramarse a la peana de la corrección política) no fueron ajenas a los desastres de la época; o la lamentable circunstancia histórica que la obligó a abandonar sus planes académicos y enfrentarse al nazismo, movimiento que aspiraba a acabar físicamente con todos los judíos. En estas circunstancias el carácter de Arendt maduró muy pronto. La época no permitía dilaciones ni medias tintas. «Si te atacan como judío –contó tiempo después–, debes defenderte como judío. No como alemán, ni como ciudadano del mundo, ni como defensor de los derechos humanos o como lo que sea». Esta lucha, no obstante pintar inicialmente muy mal debido a la facilidad con que los alemanes (sobre todo los intelectuales) se adaptaron a los tiempos, no arredró a la joven Arendt, quien pronto descubrió en sí misma ese temple que sólo llegan a poseer de verdad quienes han pasado por avatares que ponen en juego la propia supervivencia.

Claro que la valentía de Arendt fue fruto de las circunstancias y también de un inalienable sentido de la independencia. Su biografía está llena de hechos que lo demuestran. Pensemos, por ejemplo, en

su exilio en París, tras el ascenso del nazismo. Pese a que frecuentó con su marido, afiliado al partido, los círculos comunistas, la política de Stalin en España durante la Guerra Civil la convenció inmediatamente de que tampoco éste era el camino. La celeridad con que reaccionó a la barbarie del régimen soviético —recordemos no sólo el alto precio que se pagaba por esto, sino el hecho de que todavía haya gente que no se ha percatado— fue la misma que la hizo alejarse de sus camaradas sionistas cuando tomó conciencia de que la creación de un Estado judío sobre la estructura de un Estado nacional, identificado con una raza, iba a llevar a una situación similar a la que había arruinado a los Estados nación europeos. Arendt, al igual que Aristóteles, jamás duda en romper con los «amigos» si lo que está en juego es la verdad, y ello al margen de las pérdidas materiales que semejantes decisiones le pudieran acarrear, a veces muy considerables.

Lasaga relaciona también esta actitud personal con el efecto que le produjo el fenómeno Auschwitz. En cuanto se conocieron los horrores nazis en los campos de exterminio, Arendt no tuvo duda de que se había producido un giro radical en la historia del que de manera inmediata se tenía que hacer cargo si quería comprender el presente. La existencia de un régimen político dedicado a la fabricación de cadáveres impulsó, de hecho, el primero de sus trabajos de corte político, *Los orígenes del totalitarismo*. «¿Cómo fue posible planificar burocráticamente —e implicar en ello a una nación— el exterminio de todo un pueblo?, ¿qué relación guardaba el nazismo con el nacionalismo alemán?, ¿eran el fascismo y las tiranías formas afines al nazismo?, ¿por qué la tradición ilustrada y liberal alemana

y europea no pudo hacer nada por frenar las oleadas de sinsentido que los partidos de masas introducían en las instituciones hasta el punto de destruirlas?». Lasaga resume en estas cuatro preguntas fundamentales el espíritu de la obra y las aborda deteniéndose en uno de los aspectos más controvertidos cuando fue publicada: la equiparación del régimen nazi con el comunista de Stalin. La tesis de Arendt, que él explica mirando de reojo a nuestro tiempo, es que la clave del totalitarismo es el uso de la propaganda ideológica para destruir la realidad y hacer vivir a las masas en una suerte de ficción manipulable reforzada mediante el terror. «Lo específico del totalitarismo —escribe— es la pretensión de rehacer la realidad y cambiar la naturaleza humana» (entendida por Arendt no como realidad inmutable y trascendente, sino como la libertad que nos distingue del resto de los seres vivos, es decir, el poder de iniciar algo mediante la acción y responsabilizarse de ello). Esta caracterización del fenómeno totalitario pone de manifiesto que no se trata de agua pasada. Cuando uno sitúa la libertad en el núcleo de la naturaleza humana, sabe que se trata de algo que siempre se puede perder. No hay más que pensar un poco, por ejemplo, en las propuestas de los transhumanistas contemporáneos y en los efectos que podrían tener sobre las estructuras sociales para darse cuenta de que el peligro no ha sido erradicado, más bien todo lo contrario.

Es muy interesante, coherentemente con lo anterior, el análisis que se hace en el libro de la concepción de la historia de Arendt. *Los orígenes del totalitarismo* no es un libro de historia, ni de historia de las ideas, ni de filosofía de la historia. A diferencia de quienes creen que hay hechos

que pueden explicar hechos o quienes suponen que éstos están supeditados a ciertas categorías *a priori*, Arendt se acerca a la historia convencida no sólo de su contingencia e indeterminación, sino de su irracionalidad. Su esfuerzo por entender lo que ha pasado responde a una necesidad de carácter práctico vinculada precisamente a la acción humana y la libertad. La reflexión sobre estos temas dará lugar a una serie de textos, el más importante de los cuales es *La condición humana*. Arendt distingue en ellos entre la política, cuyo asunto es la libertad, y la economía, cuyo tema es la necesidad. Economía y política vienen a ser, sin embargo, prácticamente lo mismo para los pensadores totalitarios, en particular, los marxistas, muy influyentes durante la época de la Guerra Fría. No es extraño que las ideas de Arendt desataran al ser publicadas fuertes polémicas. Su planteamiento atacaba las bases mismas del pensamiento de izquierdas. La afirmación de que el hombre sólo es humano cuando no actúa condicionado por las necesidades de la vida —una idea cuya posibilidad desplazaban los marxistas al momento en que la revolución comunista triunfase— constituye el núcleo de la visión arendtiana de la política. Ésta deja de serlo estrictamente cuando deviene economía. La libertad es la que origina y hace posibles el espacio público y la historia; sin ella ambas cosas son imposibles.

Lasaga se pregunta si el diagnóstico que hace Arendt en los tres libros que escribió entre 1958 y 1962 (*La condición humana*, *Entre el pasado y el futuro* y *Sobre la revolución*) explicaba el surgimiento del totalitarismo. ¿Ha sido el fracaso de la modernidad y su concepción del mundo como un proceso de fabricación, producción y consu-

mo el que ha llevado finalmente a la crisis? Su respuesta, al menos de manera parcial, es afirmativa. La modernidad ha culminado en un mundo en el que lo social ha devorado a lo público, la economía a la política, la necesidad a la libertad. ¿En qué medida afectó esta convicción en el desarrollo de las ideas de Arendt? Una interesante cita de Tocqueville le sirve para poner el dedo en la llaga: «El pasado ha dejado de arrojar luz sobre el futuro y por ello el espíritu del hombre vaga en la oscuridad». La frase es muy oportuna y explica, entre otras cosas, por qué Arendt mantuvo siempre una relación ambigua con la academia (daba conferencias e impartía cursos, pero prefirió conservar siempre su libertad a comprometerse con la Universidad, quizá porque temía que esto desviara su pensamiento de los hechos y la hiciera entrar en un mundo de abstracciones nebulosas) y procuró siempre, en cualquier circunstancia, mantener esa independencia que hemos calificado desde el principio como valiente. Comprender, dice ella, es «el único camino para comenzar a recuperar el futuro».

Precisamente ese deseo de comprender el futuro la llevó a emprender a principios de los sesenta una investigación sobre la revolución, la forma específicamente moderna de hacer política, que marcó de manera profunda el derrotero posterior de sus ideas. Lasaga explica la influencia que en este nuevo esfuerzo tuvo la Revolución húngara de 1956 y la esperanza que representó para Arendt que, en la oscuridad comunista, surgiera de forma espontánea un movimiento ciudadano ansioso de libertad. Del interés de *Sobre la revolución* dan testimonio las excelentes páginas dedicadas a las diferencias entre la Revolución americana y la Revolución francesa, y las razo-

nes por las que la primera fue un éxito (o sea, no se limitó a derribar un régimen injusto, sino que creó un espacio de libertad que hizo posible la actividad política entre iguales) y la segunda un fracaso, cosa que no impidió a Hegel y Marx convertirla en el arquetipo de todo proceso revolucionario. «La Revolución francesa, fruto de un azaroso, contingente e imprevisible conjunto de circunstancias, quedaba ahora referida a la razón y a su revelación en el curso de la historia. La historia –escribe Lasaga– se convertía así en un proceso racional concebido desde el punto de vista del espectador omnisciente que contempla los acontecimientos una vez ocurridos y no desde el punto de vista de los actores. Y aunque Marx aspiró a ser actor en política, sus interpretaciones se basaron en una visión apriorística de la historia como un proceso dialéctico que tiene su motor en la revolución social, entendida como proceso de liberación de la necesidad por medio de la violencia».

Los años sesenta fueron importantes también para Arendt debido al juicio al que fue sometido tras su localización y captura Adolf Eichmann, responsable de la deportación de millones de judíos a los campos de exterminio del este. Destacada en Jerusalén como corresponsal del *The New Yorker*, sus crónicas escandalizaron a ciertos sectores judíos y académicos y volvieron a poner de relieve su valentía. Arendt se ofreció como reportera porque deseaba conocer de primera mano algo que no había podido nunca estudiar antes directamente en sus investigaciones sobre el totalitarismo nazi: el factor humano. La cuidadosa observación del acusado la llevó a formular la controvertida tesis, subtítulo del libro que dedicó al caso, acerca de la banalidad del mal. Lasaga explica lo que sucedió, cómo

se interpretaron las tesis de Arendt –a la que se acusó, entre otras cosas, de suavizar la responsabilidad de los verdugos y cargar ésta en la cuenta de las víctimas– y cómo pocos entendieron las virtualidades políticas de una interpretación que no atribuía la irrupción del mal a fuerzas oscuras, sino a la incapacidad de juzgar de la gente común. Esa incapacidad era la misma, a su juicio, que animaba a los dirigentes del Estado judío (Arendt, crítica con los vicios de la nación-Estado, se opuso claramente a la fundación del Estado de Israel, pues veía que sería el comienzo de una serie de guerras entre israelíes y palestinos), una convicción que le acabaría costando su empleo en el periódico judío alemán en el que había trabajado ininterrumpidamente desde su llegada a Nueva York.

La reflexión sobre la facultad de juzgar y su relación con la acción, el asunto que descubrió con *Eichman en Jerusalén*, ocupó los últimos años de Arendt. Fue un periodo difícil en Estados Unidos –país del que se había hecho ciudadana porque allí imperaban las leyes y no los hombres–, marcado por cinco acontecimientos: la guerra de Vietnam, las luchas por los derechos civiles de los negros, la rebelión estudiantil, el asesinato de Kennedy y el caso Watergate. Arendt, en una época de reconocimientos, se implicó sin miedo en la situación, intentando aclarar con sus ideas lo que estaba sucediendo. *Crisis de la República*, publicado en 1972, es el volumen donde se reúnen sus principales aportaciones. Lasaga informa de su contenido y concluye su biografía estudiando la obra inconclusa en la que se condensan las reflexiones de la pensadora durante aquellos años –años marcados en lo personal por el fallecimiento de muchos de sus

seres queridos–, *La vida del espíritu*. La obra aborda las conflictivas relaciones entre el pensar y el querer bajo la inspiración del Kant de la *Crítica del juicio*. Su tesis es sencilla. Los hombres estamos obligados a actuar y la acción rompe inevitablemente con los moldes fijados por la tradición. Cerrar las brechas que los acontecimientos abren en la historia, o expresado de otra manera, comprender qué sucede, es la tarea del pensamiento. La comprensión, a diferencia del conocimiento científico o del juicio moral, sucede, sin embargo, en un terreno donde no hay reglas de validez universal que puedan aplicarse a las cosas particulares. El juicio político, el juicio histórico y el juicio estético poseen la misma naturaleza «contingente». No obstante, precisamos de ellos porque, además de conocer el mundo, necesitamos reconocernos en él. De este modo queda patente que el esfuerzo narrativo del poeta, el artista y el literato (incluimos aquí a todos aquellos que constru-

yen discursos con la pretensión de aclarar la situación de los seres humanos en el mundo) son tan indispensables como el saber del científico o la rectitud del hombre bueno. La conclusión no expresada a que apunta la última e inconclusa obra de Arendt, según Lasaga, es que la auténtica actividad del pensamiento es juzgar, una idea que pondría de manifiesto hasta el final su consonancia con Aristóteles y Kant, sus dos grandes maestros.

El trabajo de Lasaga es impecable, de un rigor y claridad merecedores de elogio. Conocer a fondo la historia de la filosofía le permite situar los problemas y hablar de los pensadores sin necesidad de instalarse en ninguna jerga ni caer en el hermetismo. Para quienes pensamos que la claridad es la cortesía del filósofo, todo esto es muy de agradecer. Además, tratándose de Arendt, una pensadora sometida a las iniquidades de la ideología, la transparencia a la hora de explicar sus ideas es probablemente el mayor servicio que puede prestársele.

Ignacio Martínez de Pisón:

Derecho natural

Seix Barral, Barcelona, 2017

448 páginas, 21.00 € (ebook 9.99 €)



Las canciones del padre

Por JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

En el principio fue el padre.

Un principio que acompaña al lector cuando en su recuerdo se escenifica ese combate mítico por el que Urano, Cronos y Zeus revelan la relación padre-hijo como una lucha en la que la consolidación de un espacio propio se sostiene sobre los actos de un ser que destruye lo paterno y lo somete.

También irrumpe dentro de esa mirada lectora la figura de Telémaco en la *Odisea*, personaje que vive el desasosiego que le genera la figura de su padre, a quien describe como el «más infeliz de los mortales hombres», «el más ignorado de todos los hombres». Figura de ausencia, enigma y ambigüedad en la que se reúnen el deseo de la cercanía y la sensación de abandono.

Decir padre en una novela revive estos discursos clásicos sumergidos en lo profundo de nuestra memoria y al mismo tiempo también señala ese conjunto de títulos que en nuestro idioma han visitado tan espionosa temática. *Pedro Páramo*, la novela de Rulfo en la que un universo de fantasmas y calles abandonadas da voz a una búsqueda que es fracaso, posibilidad de venganza, curiosidad y derrota. *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, el ejercicio narrativo de José Balza donde el padre es una presencia que se suma al paisaje selvático del delta del Orinoco como elemento dispuesto a corroer los descubrimientos vitales de un protagonista sumergido en la luminosidad de nuevos sentimientos. *La ciudad y los perros*, texto en el que un ni-

ño ve perturbada su infancia con la aparición inesperada de un padre, desde donde parten, en buena medida, las tensiones que sostienen esta novela de Vargas Llosa, autor que años después también incorporó otro impredecible padre que vive la mentira y el engaño en la magnífica *Conversación en La Catedral*. Figura que deviene en silueta entrañable en *Pensión Leonardo*, la magnífica obra de Rosa Ribas, o que recupera su capacidad de enigma y abandono en el excelente volumen de cuentos *Dragi Sol*, de Slavko Zupcic.

El padre escrito es una larga sombra que a veces también conoce los destellos, pero su aparición puede ser devoradora, inabarcable, no olvidemos la carta de Kafka donde el escritor afirma: «Éramos tan dispares y en esa disparidad tan peligrosos el uno para el otro que, si hubiese podido hacer un cálculo anticipado de cómo yo, el niño que lentamente se va desarrollando, y tú, el hombre hecho y derecho, íbamos a comportarnos recíprocamente, se habría podido suponer que tú me aplastarías simplemente de un pisotón».

La nueva novela de Ignacio Martínez de Pisón, *Derecho natural*, explicita desde su inicio que ésta será la figura central de su relato. Un inicio inolvidable en el que se establece una divertida, lúcida comparación entre el padre del protagonista y un cantante olvidado como Demis Roussos. Una suerte de movimiento entre ambas figuras en el que el crecimiento de uno y la decadencia del otro los aproximan como dos fotografías que se van superponiendo.

Con maestría, esta apertura de la novela ya consolida el peso de un personaje ante el que resulta imposible permanecer indiferente. Un actor de poca monta que consigue su plenitud humana convirtiéndose en

la copia de otro. Un actor que logra su espesor repitiendo siempre la sonoridad entrañable y un poco patética de una música en horas bajas que sólo mantiene su vigencia en pequeños espectáculos de hoteles donde jubilados eufóricos recuerdan los años de la juventud.

La novela se despliega así como la reseña de un padre que escenifica entradas y salidas imprevistas en la vida de una familia. Aparece; desaparece. Es el sonido inesperado de una puerta en medio de la noche o es el abrupto vacío de alguien que promete volver en unas horas y del que no se vuelve a tener noticias durante años.

Un padre rodeado del aparente glamur de un mundo de películas, sets de rodajes, grandes proyectos, pero que en verdad experimenta esos espacios desde un tono menor, degradado, escaso, que alcanza su verdadera relevancia en el momento en que el padre renuncia a ser él mismo y se transforma en la repetición de otro. Un universo cuya coherencia surge de la movilidad que construye este personaje; padre que es un Ulises, pero en clave totalmente antiheroica, porque siempre será vencido por el canto de las sirenas.

La fuerza poderosa que despliega esta novela nace de la voz de Ángel, el hijo que la narra. La escurridiza presencia del padre, su narcisismo extremo que cada tanto lo lleva a aproximarse a su familia para volver a abandonarla no generan en el hijo un sentimiento unívoco de rechazo, sino que producen una gama afectiva plural en la que se alternan la rabia, la perplejidad, la admiración, el encuentro, la compasión, la aspereza. Con aparente sencillez narrativa, Martínez de Pisón despliega un retrato cubista de ese padre. Retrato apasionante, lleno de expectativas continuas que se re-

vitalizan y que en su encadenamiento despiertan una y otra vez las incesantes preguntas: ¿quién es él? ¿Quién es ese padre? ¿El empresario, el prometedor actor, el activista político, el imitador, el entrañable hombre de familia, el estafador? ¿Cuántos rostros caben en ese rostro? ¿Cuál de ellos aparecerá al abrirse una vez más la puerta?

Derecho natural revela las mutaciones, las transformaciones del idéntico acto del abandono. De allí que uno de los hermanos de Ángel se escape de la boda tardía de sus padres y al ser encontrado afirme: «Sólo quería ver dónde está la gente cuando se pierde». Ése es el sentido central de esta pieza narrativa. La construcción de un relato de ausencia. Porque, si bien las fugas del padre coinciden con el nacimiento de cada uno de sus hijos, la movilidad incesante de esta deliciosa novela también nos permite presenciar el momento de un importante quiebre familiar. Ese instante cuando la madre de Ángel, la esposa de este Demis Roussos devaluado, decide cortar la cadena de huidas y reconciliaciones y lo expulsa de la vida familiar. Momento que Ángel refiere con lucidez: «En mi infancia, mi padre siempre se las había arreglado para estar sin estar. Su ausencia tenía una historia detrás, algo que excitaba mi fantasía o mi curiosidad y que me mantenía unido a él. Ahora su ausencia estaba vacía, ausencia nada más».

A partir de este momento, la narración adquiere otra consistencia. La mirada sobre el padre no es fabulación, construcción inesperada, sorpresa, sino una laboriosa tarea de la memoria y de las palabras para sostener los escombros de esa figura que ya no representa el miedo o la inesperada ternura, sino la evidencia de una derrota lenta que se expande a todo el grupo familiar.

La familia infeliz de esta obra ha tenido como cohesión la irresponsable figura paterna. En sus apariciones o desapariciones, la familia ha girado en torno a sus proyectos, sus fantasías, sus huidas hacia adelante, sus frustraciones y modestos éxitos. Y llega un momento muy bien descrito en *Derecho natural* en que los acontecimientos los lanzan a todos hacia el abismo de su propia soledad, de su necesaria configuración individual. Ángel crece como persona, pero a un mismo tiempo lo hace la madre, que abandona su papel secundario y pasivo de mujer que subsiste en el autoengaño.

La familia crece, se ramifica, y con este crecimiento la novela se solidifica y se hace más plural y jugosa. Su mirada se amplía; el narrador y su madre comienzan a ocupar un espacio anecdótico cada vez más preponderante, por lo que los cambios sociales se hacen más explícitos. Desde esa estampa familiar que dibuja *Derecho natural* vemos cómo la historia ahora también la escriben seres que hasta ese momento han sido invisibilizados por el conservadurismo de esa España que despierta de la pesadilla franquista.

En ese particular, es necesario resaltar cómo tras los dramas de esta familia se va escenificando con nitidez el paso del final del franquismo a la transición democrática. El telón de fondo histórico siempre permanece allí: explícito, tenue, como un espacio vigorizante, bien dosificado. Lo mismo que la reconstrucción cotidiana de esos tiempos. Lo acota con agudeza José-Carlos Mainer cuando afirma: «Como siempre, una novela de Martínez de Pisón se apoya en un universo de referencias materiales cargadas de emotividad. A la galería de automóviles de otras novelas —el Citroën Tiburón de *Carreteras secundarias* o el Simca 1200 de

El tiempo de las mujeres— hay que añadir ahora la furgoneta Siata, que una empresa hispanoitaliana montaba sobre los bastidores del modesto Seat 600. A tantas músicas pegadizas, el *Romancillo de mayo* que Joan Manuel Serrat hizo sobre un poema de Miguel Hernández y que la familia Ortega ha convertido en signo de identidad doméstica. Como sucede con tantos otros objetos icónicos: aquellas cámaras fotográficas Werlisa, por ejemplo, que tenían un nombre extranjero pero fueron el orgullo de la industria de Vic».

Es un recurso que Martínez de Pisón utiliza con virtuosismo, porque esa reconstrucción del paisaje cotidiano, del rumor de los objetos, de los nombres de las calles y los bares trasciende la mera estrategia realista de producir efectos de verosimilitud sosteniéndose en un acucioso inventario espacio-temporal y se convierte en una construcción de la afectividad y de los espacios sentimentales de una época y de quienes viven en ella. Por la materialidad de esos objetos, el lector vive en ese momento, lo palpa, lo siente, lo respi-

ra. Percibe y experimenta el sentimiento de una humildad sagrada en la que cada elemento trasciende su mero uso práctico y se transforma en la huella viva de esa familia que los ha rozado con sus dedos, que los ha tenido próximos y los ha impregnado con su sudor, con sus pequeñas pasiones, con sus modestas alegrías y desgracias. Imposible no recordar, al percatarse de este manejo tan acertado del entorno que hace Martínez de Pisón, esa frase de Italo Calvino recogida en su volumen *Mundo escrito y mundo no escrito*: «Hay momentos en que las historias están en las cosas, es el propio mundo el que tiene que contarse a sí mismo».

Con *Derecho natural* Martínez de Pisón confirma que se encuentra en la plenitud de su desarrollo narrativo. Se han cumplido de sobra las predicciones que aparecieron en 1986 en *El País* cuando se lo colocaba a la cabeza de la narrativa española de ese momento. El futuro de los lectores asiduos de este escritor zaragozano se vislumbra tan luminoso como las obras que se esperan de este narrador indispensable para comprender la literatura contemporánea en nuestro idioma.

Argemino Barro:

El candidato y la furia

La Huerta Grande, Madrid, 2017

128 páginas, 10.00 € (ebook 4.99 €)



Las emociones ante el espejo

Por DANIEL B. BRO

Argemino Barro es periodista, reportero, corresponsal en Estados Unidos y vive en Nueva York. Ha escrito un libro muy bien informado y de una gran sutileza narrativa a la hora de desplegar los acontecimientos y las reflexiones. Tras leer *El candidato y la furia*, y sin preterir aspectos analíticos, de los económicos a los sociales, de gran importancia, hay una realidad que no deja de alarmarme: Donald Trump ganó las elecciones no sólo contra todo pronóstico, sino contra toda racionalidad. Hillary Clinton no sólo tuvo más apoyo económico, sino de intelectuales y artistas, de prensa como *The New York Times*, *The Washington Post*, e incluso *The Arizona Republic*, que siempre apoyó a candidatos republicanos a lo largo del todo el siglo xx, respaldó la candidatura de la señora Clinton. A

éstos se sumaron otros diarios conservadores. Fue a Clinton a quien dieron su apoyo Wall Street y Silicon Valley, Hollywood, y sectores como Defensa o el petróleo. Ciertamente, el Partido Demócrata recibió más votos populares, pero en los estados equivocados: en aquellos en los que, como Ohio (dieciocho votos electorales), ganar es decisivo, perdieron.

Hillary Clinton se ha dedicado a la política siempre con ahínco. Es una mujer muy informada, concienzuda, trabajadora, con gran experiencia en la gestión social y muy poca popularidad. Trump es otra cosa y este libro trata de él y de América. Nacido en Queens en 1946, su vida de empresario voraz y de pocos escrúpulos es tan conocida como exitosa (está en el número 113 de los hombres más ricos de América). Su vida ha es-

tado vinculada estrechamente al mundo de los concursos de mises, la publicidad, *reality shows* televisivos, y, junto con un afán de liderazgo extremo, es alguien que se vanagloria de no haber leído nunca un libro. Por otro lado, nunca ha fumado, bebido ni tomado café. Como empresario, se ha metido siempre en líos: ha estado implicado en más de tres mil demandas, entre las recibidas e interpuestas. Mark Singer, que lo acompañó durante varios meses para escribir su perfil en *The New Yorker*, afirmó que tiene el déficit de atención de un bebé sobreexcitado. Trump es alguien que dice lo que piensa y que no duda en reírse en la cara de cualquiera. Es un tipo duro, y no sólo hace el elogio del campeón, sino que humilla a los perdedores. Sus dos grandes ideas, «America first» y «El sistema está corrompido», van dirigidas directamente a ciertos sectores de la población. El primero está vinculado con el populismo americano del siglo xx y el segundo lo puede argüir tanto los antisistema como la gente que no vota y siente que los partidos nunca harán nada por ellos. En fin, Trump no es un hombre que pueda dirigirse a la mente informada de un ciudadano, a su racionalidad. Según Barro, es un hipnotizador, un hábil manipulador de emociones básicas, con no poca capacidad para encontrar frases groseras pero eficaces. Sólo tiene que expresar su naturaleza más íntima. Barro habla de su naturaleza primaria. Es el político menos complejo de todos en cuanto a su expresión intelectual. Pero su lenguaje apela a la gente que siente que las élites los han abandonado y que únicamente las grandes capitales costeras viven bien frente al resto del país. Cleveland sería ese punto oscuro. O Virginia Occidental, que, según Barro, «es una copia a carboncillo del discurso de Donald Trump». Tiene todos los elementos

de su diagnóstico: «precariedad, delincuencia, nostalgia y miedo al futuro» (en Virginia Trump ganó las primarias por el setenta y siete por ciento de los votos y a Clinton le sacó más de cincuenta puntos). No importa que la crítica al sistema del candidato Trump no corresponda con la complejidad de la realidad, y, que, por ejemplo, el crimen haya descendido en los últimos veinticinco años, él, apoyándose en que aumentó en 2015, lo magnificará y apelará a la ley y el orden más rigurosos. No importa la dureza y falta de solidaridad que han caracterizado sus empresas, él le habla al corazón del obrero blanco que ha perdido su trabajo y protección y le señala el enemigo: el inmigrante que está ocupando «su puesto de trabajo». Por otro lado, neonazis y supremacistas han apoyado a Trump. No es raro en alguien que quiere denodadamente construir un muro en la frontera con México, que es a las claras racista, que no otorga ningún crédito a las organizaciones solidarias internacionales, que cree en el aislacionismo, que busca dividir Europa, que admira a Putin y que ataca a la prensa y la libertad de expresión.

Pero su maximalismo y simplicidad, su ferocidad e intolerancia, su nacionalismo ramplón y apuesta por el ganador (él mismo) encuentran un caldo de cultivo generoso en la realidad actual de Estados Unidos. Según los datos que aporta Barro, el país vive hoy la mayor desigualdad de su historia y, pese a la recuperación económica, el norteamericano medio tiene en el presente los niveles de los años noventa. El pesimismo, además, en muchos órdenes, hace que se valore negativamente aquellos datos que, por otro lado, implican un progreso y no una pérdida. Esto supone un triunfo de una emocionalidad herida, insegura. Porque lo que ha logrado Trump es, tal vez sin propo-

nérselo conscientemente, comunicarse con ese mundo emocional que desea una solución simple y eficaz, así sea en las palabras. Una emocionalidad que no quiere matices ni ideas, sino dogmáticas soluciones, aunque no haya forma de demostrar que tales soluciones puedan ser viables.

Barro, entre otras muchas reflexiones inteligentes, nos recuerda lo que dijo Aristóteles sobre Cleón: «Él fue el primero que gritó en una plataforma pública, que usó lenguaje abusivo y que habló con su capa envuelta en torno a él, cuando todos los demás solían hablar vistiendo adecuadamente y con adecuadas maneras». Cleón contrapuso al pueblo, esa entidad que se quiere unívoca y siempre pura, a la élite corrompida. Cleón sucedió a Pericles, el estadista elocuente y mesurado. Haciéndose eco de la noción de *anaciclosis* del historiador Polibio (la historia tiene fases que vuelven a repetirse), Barro nos dice que «el demagogo vuelve, como un zorro al gallinero». Y se apoya en el politólogo Michael Signer, autor del *Demagogue: The Fight to Save Democracy from Its Worst Enemies*, en cuya obra establece que Trump encarna estos cuatro elementos de la demagogia: se presenta como un hombre de masas, el héroe de la gente común enfrentada a las élites, provoca oleadas de emoción que dirige a sus objetivos políticos y se manifiesta contra las reglas de gobierno establecidas. A lo que hay que añadir (con otro analista, John Judis) que, en el populismo de derecha norteamericano, esta crítica al *establishment* está redirigida hacia un enemigo: los inmigrantes, islamistas o militantes afroamericanos. No es una ideología, nos dice Judis, sino una lógica política. ¿Qué quiere decir esto? Que es una manera de lograr ciertos fines, si bien no los fines mismos, que es un método, aunque no el contenido susceptible

de ser expresado por el método o lógica política. El populismo se apoya en un exceso de emoción, peana del demagogo.

Argemino Barro señala en este pequeño pero valioso libro varios de los peligros que acechan la libertad, porque ésta va más allá de la política. Hoy día la red informativa está abierta a la participación de todos, todos emitimos y recibimos mensajes: «Cualquiera pude hacerse un periódico a medida en Twitter o en Facebook, exponer su opinión, compartir la de otros y crear fácilmente un efecto dominó. La información circula más rápido que nunca, sea verdadera o falsa, igual que las emociones». Así es, y en ellas y más que en los datos (aunque esto no significa que no haya realidad en ello) es en lo que, como analiza Barro, se ha basado el éxito de Trump como candidato. El premio Nobel de Economía de este año, Richard H. Thaler, le ha sido concedido por su contribución a la «economía del comportamiento». Las emociones, como ya han demostrado otros estudiosos, apoyándose en análisis neurocientíficos y psicológicos, influyen decisivamente en actuaciones que tienen una gran apariencia racional y objetiva. Es un poco, creo, como la idea de populismo como lógica política: hay una lógica de las emociones que no es la lógica de las ideas políticas, aunque determina la configuración del poder (partidos y representantes políticos). Y uno de los problemas deviene cuando nos paramos a pensar qué hemos hecho, qué hemos apoyado, qué están haciendo en nuestro nombre. Las emociones, sin las cuales poca cosa seríamos, son tan viejas como nuestra historia, y algunos dirían que más viejas. No podemos excluirlas de nuestras decisiones, pero necesitan una dosis de sospecha, y en política hay que someterlas al careo de los hechos. No es una tarea fácil.

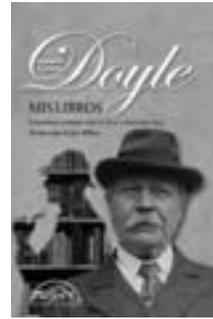
Arthur Conan Doyle:

*Mis libros. Ensayos sobre lectura
y escritura*

Traducción de Jon Bilbao

Páginas de Espuma, Madrid, 2017

304 páginas, 25.00 €



Conversaciones con un viejo amigo

Por JULIO SERRANO

Acceder a textos menores, entrevistas variadas o ensayos de mayor o menor interés de un autor como Conan Doyle siempre resulta provechoso, aunque quizá sea de mayor interés para el rastreador, para el que lee paseando por las páginas en busca de aislados tesoros, hallazgos puntuales que esperan entre páginas no siempre atractivas. Hay recompensa, pero para el que se contenta con poco, dicho esto sin ánimo de minusvalorar lo poco. Cuántas veces el tesoro escondido proporciona más regocijo que la excelencia continuada. Hay lectores que, conscientes de lo limitado de nuestro tiempo, prefieren la gran obra, el producto decantado. También hay quien le gusta salir a pescar. ¿Por qué digo esto? *Mis libros. Ensayos sobre lectura y escritura* es una co-

lección de ensayos, conferencias y entrevistas que empieza algo tedioso. No siempre el autor de una obra es el que tiene las reflexiones más interesantes o amplias sobre la misma, quizá sea por el exceso de proximidad a sí mismo o por haberse acostumbrado a pensarse de una determinada manera. Nada que objetar al autor (a quien valoramos por su obra y no por la entrevista que hizo un día sobre la misma), es más bien un sinsabor de la compilación. El autor se repite, nos dice lo mismo varias veces y en la literatura no nos gustan tanto los estribillos como en la canción. Pero ¿por qué iba a sospechar Conan Doyle que se reunirían, en aras de la superstición de la obra completa, artículos periodísticos entregados a su presente o entrevistas en las que

presumiblemente las palabras tendrían la función de satisfacer la curiosidad del momento? No están pensadas muchas de ellas para la recopilación ni para la perpetuidad, por tanto, las repeticiones son las pequeñas molestias que tiene que sortear el pescador.

Contiene este libro tres conjuntos de artículos: los dedicados a sus libros –a mi juicio, escasamente interesantes–, los dedicados a Sherlock Holmes –aquellos que leyeron sus *Memorias y Aventuras* tampoco pescarán mucho aquí– y los dedicados a sus lecturas, que son los más interesantes, amplios y estimulantes. Y, como de lo que carece de interés no merece la pena enredar –el desinterés es suficiente–, me dedicaré aquí a la última parte, pues sólo lo valioso estimula, en mi opinión, la crítica.

«Sobre sus lecturas», ahora ya sí, es una invitación a sentarnos en el sillón verde de Conan Doyle, frente a su biblioteca, para escuchar y conversar acerca de literatura. Puesto que nos acoge en ese íntimo refugio lector, adoptando con nosotros el tono informal de aquel que habla con un amigo sobre sus libros más queridos, y, además, tiene la cortesía de interpolarnos de cuando en cuando: «¿Qué le parece este pasaje?» o «¿Me permite coger el libro y leerle un párrafo?», la sensación es la de amigable escucha y discreta conversación con este amigo del pasado. Es una buena ocasión para pasar la tarde con *sir* Arthur Conan Doyle, algo que bien sopesado no tiene nada de desdeñable. Él, que fue acérrimo defensor de la parasitología y los fenómenos sobrenaturales en sus últimos años, nos sienta en el sillón de la que fue su casa para asistir a esta suerte de *güija* literaria. Eso sí, con mejor final que ese otro sillón verde en el que nos sentó Cortázar en su cuen-

to *Continuidad de los parques*. ¿Lo recuerdan? No son inofensivos los sillones verdes en la literatura.

Pues bien, una vez acomodados, nos invita a «cruzar la puerta mágica» desde donde se ve la librería de roble de su casa con sus desordenadas filas de libros. ¿Acaso no es un placer husmear en bibliotecas ajenas? Ésa es su invitación. Incluso nos propone fumar mientras escuchamos. Un repaso por sus estanterías una a una –le suponemos una biblioteca no excesivamente numerosa pero selecta y con un marcado gusto propio– nos llevará, desde la balda más alta, en donde reflexiona acerca de Macaulay, Gibbon, Boswell, Scott o Borrow, a otras en donde hallaremos libros de ciencia, de boxeo, de historia, crónicas, memorias y, en discretísimo número, algo de poesía. De estos primeros, el retrato de Johnson por sí solo justifica nuestra tarde. Ni convencional ni académico, comienza desmontándolo, argumentando las razones por las que, a su juicio, de no ser por su biógrafo, no hay justificación para su lugar destacado en la literatura inglesa. Empieza por una recopilación de sus opiniones más descabelladas acerca, por ejemplo, de Shakespeare («Shakespeare no escribió seis buenas líneas seguidas»), sobre la ignorancia de Voltaire, la sinvergonzonería de Rousseau o sobre monarcas como Carlos II, de quien llegó a decir que «fue un buen rey». A éstas hay que sumar un largo etcétera que divertirá por la explosión de furia tan desatinada. No obstante, éste es sólo el huracanado inicio de un retrato que va abriendo el foco ahondando en las causas de su brusquedad, en la raíz de las cicatrices de Johnson e incluye una valoración de Doyle con respecto a tanto escupitajo: «Su bondad era innata, su maldad era el resultado de una

vida terrible». Su modo de afrontar la vejez y la muerte, su compasión o sus dotes de gran conversador son analizadas con la rapidez narrativa de quien va siempre al meollo de lo que se trae entre manos.

Doyle era poco amigo de digresiones y circunloquios. Con respecto a la novela opinaba que «una buena novela de verdad debe ir siempre hacia delante y nunca perder el tiempo». Como ejemplo para él: *Ivanhoe*. El tomar un tema entre manos y no detenerse un instante era una cualidad que valoraba en el narrador y que se aplicaba a sí mismo. Y así procede en este conjunto de ensayos en los que pasea de libro en libro parando excepcionalmente a valorar las relaciones entre los libros de cada balda, preguntándose, por ejemplo, por qué «Borrow tenía que desdeñar de manera tan grosera a Scott». Y es que Borrow era, a su juicio, «raro, intolerante, prejuicioso, obstinado, con tendencia al enfurruñamiento», además de «todo lo rebelde que se puede ser». Lamenta Doyle que sus amigos no lo fueran a su vez entre ellos.

Al Conan Doyle que vemos en estos textos conversacionales le gusta posicionar, hacer listados y jerarquías. Entre Balzac y Borrow, prefiere a Borrow, entre otras cosas porque Balzac reclama una porción excesiva de nuestro limitado tiempo de vida mientras que Borrow nos da su excelencia en un mes de lectura intensa. A veces, con un estilo de crítica semejante al comentarista de una carrera de caballos, nos dice que «Scott y Thackeray resisten bien. George Eliot y Lytton se están quedando atrás. Charles Reade y Meredith ganan posiciones». Sabía dar agilidad y frescura a la crítica literaria. En otras ocasiones fomenta el diálogo, lanzando una pregunta idónea para abrir un debate entre el au-

tor y el invitado acomodado en el sillón. Por ejemplo: «¿Cuáles son los mejores relatos cortos?». Para él algunos de Kipling, Bret Harte, Daudet, Maupassant, aunque siempre en cabeza Poe o Stevenson. No nos es difícil imaginar cómo debió de valorar Conan Doyle la agudeza mental de *monsieur Dupin*. De Stevenson, aunque señala numerosos relatos breves y, por supuesto, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, es en *El pabellón de las dunas*, ese relato profundamente atmosférico, donde percibe «la cota más alta de su talento y basta, sin necesidad de escribir ni una línea más, para otorgar a un escritor un puesto permanente entre los grandes narradores de la humanidad».

Doyle no llegó a conocer a su compatriota Stevenson, pero se cartearon varias veces cuando éste estaba en Samoa, siendo ya Tusitala, el contador de historias, como lo apodaron los nativos. Esas cartas fueron una de sus posesiones más preciadas, por ser de Stevenson y por significar el esfuerzo de un hombre, cansado, enfermo, que se mantenía al día de lo que hacían escritores de mayor y menor envergadura a miles de kilómetros de distancia, «que estudiaba con generosidad y comprensión la obra de los demás», ayudando a quien con esfuerzo trataba de meter su cabeza en el mundo de las letras. Este «escocés del mundo», como lo llamó Henry James, tuvo, sin duda, un temperamento generoso y naturalmente bondadoso.

También dispone de cierto tiempo para conversar de mujeres. Estuvo casado en dos ocasiones, pero no hablará de ellas sino de las mujeres que aparecen en algunos de sus novelistas preferidos del siglo XVIII, como Fielding o Richardson, de quienes señala su capacidad para «retratar mujeres encanta-

doras; las más perfectas, a mi parecer, de toda nuestra literatura». Doyle admira a un tipo de mujer muy alejada de la mujer «inocente y sosa», complaciente, alabada con frecuencia en el *xix*. Reivindica más bien una mujer de mente activa, con principios fuertes, de forma de ser encantadora y elegante y poseedora de una «dulce autoestima». Es curioso que el mundo femenino aparezca en cambio tan de soslayo en su obra.

Otras baldas son más viriles. Le interesaban mucho las memorias militares –principalmente, francesas–. Opinaba que «las personas nunca son tan interesantes como cuando se ven llevadas al extremo, y nadie se ve más llevado al extremo que cuando su vida se halla en juego». También ocupan un lugar destacado los libros sobre Napoleón: la biografía de Scott, los tres volúmenes de su médico Bourrienne, la semblanza de Meneval o la de *madame* de Rémusat y el retrato que hizo de él Hippolyte Taine, un hombre que nunca lo conoció, en un libro que no trata directamente sobre Napoleón, pero que Doyle valora como «la más asombrosa» semblanza escrita sobre él.

Lector voraz de memorias del periodo napoleónico y de la época de Luis XIV, recomienda las memorias de Saint-Simon, las del pícaro *duc* de Roquelaure («no apta para señoras») o los ocho volúmenes de cartas de *madame* de Sévigné. Interesado por la historia y su épica –valoración que lo llevó a pensar que sus novelas históricas estaban muy por encima de su creación del dúo Holmes-Watson–, valora la historia que se aleja de la árida acumulación de datos. Como ejemplo de ello: *Historia de nues-*

tro tiempo, de McCarthy, e *Historia de la Inglaterra en el siglo *xix**, de Leckey.

Poetas, pocos; libros de viajes, numerosos. Nos llevamos un puñado de buenas recomendaciones que bastarán para «que vea usted su estudio convertido en la cabina de un barco». Nos hablará, por supuesto, de Kipling, de Conrad, de Stevenson, del capitán Scott o de Bullen. Su colección ilustra su pasión por la aventura, el coraje y el desafío de la naturaleza. Es preciso recordar que Conan Doyle en su juventud viajó en calidad de médico durante siete meses en un ballenero rumbo al Ártico. Esa experiencia suscitará un apetito por narraciones de épicos aventureros. Otras exploraciones de carácter más puramente científico, como el *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, de Darwin, o *Viaje al archipiélago malayo*, de Wallace, evidencian un gusto por la ciencia que incluye la botánica, la astronomía o, más tardíamente, la pseudociencia de la investigación paranormal. Que Holmes fuera versado en los más variados conocimientos tiene mucho que ver con la curiosidad distraída de Conan Doyle. Le gustaba tener nociones de un amplio abanico de disciplinas de las que esta reseña ha hecho una arbitraria selección.

Finalmente, uno no se va de la casa de Conan Doyle con las manos vacías. Escuchar a un lector apasionado abre el apetito y, se haya pescado poco o mucho, desde luego, resulta apetitoso. Con respecto a posibles incorrecciones, se disculpa: «Puede que haya algunos errores en lo que he dicho, pero ¿acaso no es el privilegio del conversador citar erróneamente?».

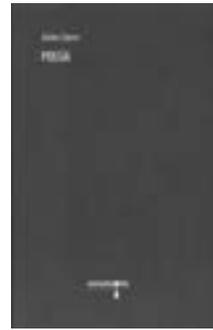
Jaime Sáenz:

Poesía

Prólogo de Forrest Gander

Amargord, Madrid, 2017

344 páginas, 20.00 €



La revelación y la muerte

Por EDUARDO MOGA

La poesía boliviana contemporánea es una de las poesías americanas más desconocidas en España. Más allá del modernista Ricardo Jaimes Freyre, reseñado en todas las enciclopedias, y de autores plenamente actuales como Eduardo Mitre y Pedro Shimose, poco se sabe de la lírica del país andino, y menos aún se la ha leído. No escapa a ese desconocimiento el que acaso sea su mejor representante: Jaime Sáenz, nacido en La Paz en 1921 y muerto en esa misma ciudad en 1986. A diferencia de la mayoría de sus poetas coetáneos, Sáenz ha sido publicado en España, aunque de forma póstuma. En 2002, en la benemérita y ya largamente desaparecida Ave del Paraíso, vio la luz *Obra poética I*, reedición de la *Obra poética* que había publicado la Biblioteca

del Sesquicentenario de la República de Bolivia en 1975, y que incluía seis de sus primeros poemarios, compuestos entre 1955 y 1973: *El escarpelo*, *Muerte por el tacto*, *Aniversario de una visión*, *Visitante profundo*, *El frío* y *Recorrer esta distancia*. Que el cardinal romano siguiera al título, *Obra poética*, parecía indicar que había de aparecer un segundo volumen, pero, si eso era así, ya nunca lo sabremos, porque Ave del Paraíso, tras un brillante aunque siempre dificultoso paso por las librerías, echó el cierre hace muchos años. Amargord recoge ahora, con el lapidario e irreprochable título de *Poesía*, esos mismos seis poemarios, y les añade otros que la Biblioteca del Sesquicentenario había descartado, como *Cuatro poemas para mi madre* (1957) y

Al pasar un cometa (1970-1972), además de los que Sáenz escribiera entre 1973 y su muerte: *Bruckner*, *Las tinieblas*, ambos de 1978, y *La noche*, considerada la cumbre de su producción, en 1984. *Poesía* también incorpora una última sección, «Otros poemas», con un puñado de piezas que Sáenz publicó en revistas y que no constan en ninguno de sus libros. Las ilustraciones que acompañan al volumen, incluido un inquietante *Autorretrato*, son igualmente del poeta, asimismo, dibujante.

El estadounidense Forrest Gander nos informa en el prólogo –que él prefiere llamar «texto introductorio»– de algunos rasgos singulares de la personalidad de Jaime Sáenz, los cuales, con independencia de su rareza, quizá ayuden a entender algunas características de su poesía. Su formación intelectual tuvo mucho que ver con el ejército, aunque parezca un oxímoron: hijo de un teniente coronel, cumplió el servicio militar en la Alemania nazi entre 1938 y 1939 –muchos países hispanoamericanos han admirado históricamente la tradición prusiana, y considerado prestigioso seguirla– y, a su vuelta, trabajó para el Ministerio de Defensa y el servicio secreto. En la Alemania de Hitler, donde residió con otros cadetes de la Escuela Militar de Bolivia, conoció y aprendió a amar a los filósofos, escritores y músicos germanos (o de lengua alemana: Kafka era uno de sus escritores tutelares, y eso se trasluce en su obra, que no es sólo poética, sino también novelística, ensayística y dramática). Como ya se ha indicado, uno de sus últimos poemarios fue *Bruckner*, así titulado por Anton Bruckner, el compositor y organista austriaco.

Gander también subraya la fascinación que Sáenz sintió desde niño por la muerte, uno de los temas axiales de su poesía, aun-

que siempre abrazado, especularmente, a otro asunto fundamental: la vida, el asombro y la maravilla de estar vivo, y la necesidad de entender eso que late y se presenta, fascinante y absurdo, ante los sentidos. Ambas, muerte y vida, entrelazadas, configuran una unidad fecunda y una realidad superior, que él bautizó, en mayúsculas, como la «Verdadera Vida», y en la que siempre quiso adentrarse por el procedimiento de mezclar la experiencia sensorial y el asedio intelectual. Como revela en su libro más autobiográfico, el conjunto de relatos *La piedra imán*, publicado en 1989, Sáenz gustaba, cuando era joven, de visitar el depósito de cadáveres del Hospital General de La Paz, y en una ocasión no pudo resistir la tentación de hurtar una pierna (que queremos suponer estaba ya amputada) y llevársela a casa, para aprender mejor, para «tocar» la muerte. El tacto es, de hecho, una de las principales vías de Jaime Sáenz para acceder a la revelación, a la aprehensión, física y metafísica, de lo existente; o para comprenderla. Y así lo afirma en uno de sus poemas: el tacto está «al servicio de lo elemental / de modo que nada turbe su uso y beneficio / y tengas al fin algo más concreto que la mirada y la vida». Sáenz también insistía a sus amigos para que, cuando muriera, le cortaran la carótida y se aseguraran, así, de que estaba (o se quedaba) bien muerto. Y cumplieron su petición, en efecto. Al poeta lo aterraba la posibilidad de despertar en un ataúd.

La muerte es, ciertamente, uno de los temas principales –más: obsesivos– de la poesía de Sáenz. Pero es siempre una muerte «encarnada», una muerte que vive en los cadáveres, una muerte que, en esa carne que ya está dejando de serlo, se aparece con empaque de objeto, de realidad

tangible. Como han señalado los miembros del taller Hipótesis, de La Paz, ese cuerpo muerto «está accediendo al misterio de la muerte sin haber dejado completamente la vida»; constituye, pues, «un límite y un lugar privilegiado de revelación», que es lo que persiguió sin descanso Jaime Sáenz. En *La noche*, escribe un ardoroso elogio de los muertos, plagado de anáforas, políptotos y sinestesias: «Nada tan verdadero, nada tan humanamente humano como la carne de los muertos. / Ningún olor tan oscuro como el olor de los muertos [...]. / Ningún silencio como el silencio de los muertos [...]. / Nada como la inmovilidad, nada como la fuerza expresiva que mana de los muertos. / Por eso los hombres amantes de las tinieblas, / escudriñando el estar de los muertos, encuentran el camino cierto». El silencio, por cierto, es otro de los constantes deseos de Sáenz, como lo fue también de Juan Ramón Jiménez. Persiguiéndolo, peregrinó durante años de casa de alquiler en casa de alquiler. Por lo mismo, para garantizárselo, dormía de día y escribía –y bebía, mucho; y practicaba la alquimia y la magia– de noche. En *Recorrer esta distancia*, la alabanza de los muertos se vuelve reivindicación ansiosa: «Yo digo que uno debería procurar estar muerto. / [...] Uno tendría que hacer todo lo posible por estar muerto. / [...] Vida y muerte son una misma cosa».

La poesía de Jaime Sáenz, «testarudamente místico y barroco», en palabras de Gander, es deudora de las mejores tradiciones de la vanguardia, pero su irracionalismo, imperioso, opresivo a veces, nunca se desparrama y, mejor aún, nunca se descontrola. Sus versos, reacios a cualquier escansión u horma estrófica, siempre libérrimos, incorporan dosis de figuración –de alien-

to social; en *La noche*, por ejemplo, junto con la indagación mortuoria y el retrato infernal del alcohol y las drogas, resuena la protesta contra el golpe de Estado del coronel Alberto Natusch Busch en 1979: sólo estuvo en el poder dieciséis días, pero, teniendo en cuenta que el *putsch* (y nunca mejor dicho) había causado un centenar de muertos y más de un millar de heridos, puede considerarse el régimen más cruento de la historia de Bolivia, un denso arsenal filosófico –en el que alientan sus admirados Schopenhauer, Hegel y Heidegger–, las zigzagueantes fulguraciones de lo fantástico y el centelleo no menor de los símbolos y el mito. La poesía de Sáenz admite el calificativo de visionaria, aunque ello no signifique que se muestre desvinculada de la realidad más inmediata y palpable, siempre tamizada por un ansia cósmica y un sobrecogimiento existencial. También es telúrica, no obstante su telurismo sea ciudadano: La Paz se convierte, en sus versos, en un espacio oscuro y palpitante, enraizado en el propio yo de quien la recorre, de quien visita los rincones más negros de la urbe y, con ellos, los de su alma.

Un rasgo expresivo de Jaime Sáenz destaca, a mi juicio, de los demás: sus permanentes vueltas y revueltas con las mismas o parecidas palabras. Un poco al modo de Francis Ponge, que atacaba una misma escena, como los cubistas, desde todos los ángulos léxicos posibles, y con todas las miradas que era capaz de proyectar, en variaciones interminables, Sáenz intenta asir la realidad, la realidad real o la realidad inventada, la realidad del mundo o la realidad de su interior, si es que son dos cosas distintas, mediante un asedio multitudinario: las enumeraciones abundan; las repeticiones no cesan; los juegos fónicos son machaco-

nes; los políptotos rozan la glosolalia. Con un castellano por otra parte universal, que apenas contiene bolivianismos, Sáenz alumbró textos reiterativos, arbóreos, que conjugan el ipsocentrismo de su propósito con la multiplicación de sus tanteos y aproximaciones. En este juego de fértiles redundancias, las antítesis menudean: Sáenz practica la paradoja como lo han hecho todos los poetas que han sufrido antes que él esa escisión de un todo irrecuperable, esa sorpresa de estar vivo y tener que morir. El autor persigue una *concordia oppositorum* que reconduzca o suture la partición de la luz y las tinieblas, del amor y la soledad, de la inteligencia y

el sueño, aun a costa, con frecuencia, de la lógica aristotélica y el principio de identidad. Pero en él la única lógica que impera es la lógica poética. Así acaba el poema IV de *Recorrer esta distancia*: «Si te sientes bien, no te sientas bien. Si te quedas, no te quedas. Si te mueres, no te mueras. Si te apenas, no te apenas. No digas nada. / Vivir es difícil; cosa difícil no decir nada. / Soportar a la gente sin decir nada no es nada fácil. / Es muy difícil –en cuanto pretende que se la entienda sin decir nada– / entender a la gente sin decir nada. / Es terriblemente difícil y, sin embargo, muy fácil ser gente; / pero es lo difícil no decir nada».

José Álvarez Junco y Gregorio de la Fuente:

El relato nacional

Historia de la historia de España

Taurus, Madrid, 2017

599 páginas, 24.90 € (9.99 €)



Una exhaustiva reseña

Por ISABEL DE ARMAS

Aunque los autores de este sólido trabajo son dos historiadores, ellos mismos se encargan de decirnos que el objeto de su estudio no es exactamente el contenido ni las técnicas narrativas de los relatos sobre el pasado, sino más bien la función que esos relatos cumplen al servicio de la construcción de una identidad colectiva. Las narraciones sobre su pasado, más que indagaciones guiadas por el interés del conocimiento de lo que ocurrió, son ante todo pilares básicos sobre los que se edifica la identidad colectiva. Pertenecen, por tanto, al terreno de lo sagrado, de las leyendas fundacionales. «Nuestra materia –afirman ambos–, lo que vamos a estudiar en este libro, no es por tanto “historia”, en

sentido estricto». ¿De qué trata, entonces, este voluminoso volumen? Quiere ser, dicen, un ensayo sobre la evolución de la visión del pasado en relación con este territorio y grupo humano conocidos hoy como «españoles». Una visión que comenzó con referencias hoy inverosímiles a heroicos antepasados de las tribus que habitaban la península ibérica. Estos originales relatos fueron engarzando con hechos más recientes, en los que la imaginación tenía menor cabida, «aunque siguió siendo primordial –insisten– la preocupación por vincular a los poderosos del momento con héroes pretéritos más o menos inventados». El objetivo, en definitiva, consiste en explicar la evolución de las grandes visiones de lo que se llamaba «historia de España» y de los principales

temas de debate entre quienes escribían sobre ella. Consideramos importante recordar que este libro reproduce en su mayor parte el texto incluido en el duodécimo volumen de *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares y publicada por las editoriales Crítica y Marcial Pons en 2013. Este tomo ha sido reescrito, anotado y completado con dos capítulos inéditos y muy significativos sobre las crónicas de Indias.

Atapuerca, Altamira, fenicios, cartagineses, las importantes huellas de Grecia y Roma... son etapas que en este libro pasan con toda rapidez. El primer parón llega con los visigodos, ya que Álvarez Junco y De la Fuente consideran que es legítimo hablar de cierto sentimiento de identidad y de orgullo «provincial» en los autores de los siglos v al vii «que a medida que pasan los años –escriben– se va definiendo específicamente como godo». Todos estos autores son obispos y todos están preocupados con el problema de la decadencia del Imperio romano, en cuyo sistema de poder se sienten, en principio, engranados; en la aparición de este nuevo sujeto protagonista que son los visigodos encuentran la base para una nueva construcción identitaria que, sin desligarse totalmente del imperio, puede distanciarse de él como opresor y presentar unas nuevas virtudes bélicas y rudas que ayuden a superar la corrupción romana.

Tras mencionar los cricones que mitificaron aquella etapa visigoda, este trabajo dirige su mirada a la España musulmana, de la que destaca, en primer lugar, la escasez de estudios, debido, sobre todo, al desinterés de las corrientes historiográficas tradicionales, volcadas en la defensa de una identidad monólticamente cristiana. Aquí se afir-

ma que ni siquiera se puede asegurar que la «conquista» musulmana tuviera un carácter esencialmente militar o que fuera más bien un sometimiento basado en pactos y alianzas con las élites locales, que aceptaron la legitimidad de los nuevos señores, a cambio de mantener sus propiedades y cierta autonomía. Lo cierto es que el alto clero católico sobrevivió y mantuvo sus cargos en el mundo musulmán, lo que indica la amplitud de pactos. También parece que la arabización lingüística de la parte meridional de la Península –no así su islamización religiosa– se produjo con cierta rapidez. En cuanto a los historiadores andalusíes de la época califal, destaca la figura de Ahmad ibn Muhammad al-Razi, autor de una *Historia de los reyes de al-Ándalus*, que no tomaba ya como eje de su narración a una dinastía o sucesión de dinastías, sino un área geográfica, al-Ándalus o Hispania, entendida en el sentido de nación o de patria. Esta obra, escrita por un musulmán, es considerada, por reconocidos especialistas, como la primera historia general de la península ibérica. En ella se detecta –afirman los autores de este libro– una innegable conciencia de identidad de al-Ándalus, diferenciada dentro del mundo musulmán y alimentada por mitos griegos y cristianos y fuentes latinas y visigodas.

De los cronistas asturianos del momento, este libro afirma que no llegan a hacer una historia de Hispania tan integradora como la de al-Razi. Lo que buscan todos ellos es la legitimización política del reino encabezado en ese momento por Alfonso III. Para ello, articulan su relato alrededor de dos ejes: el mito goticista y la protección providencial sobre la lucha iniciada por Pelayo en Covadonga. También constata que, en aquellos momentos, el sujeto principal, cuya identidad había sido destruida y se estaba

intentando restablecer, era ambiguo: lo godo, ante todo; lo cristiano, casi al mismo nivel; y, sólo en un tercer escalafón, lo «hispano». Al goticismo de las crónicas asturianas hay que añadir, como principal elemento legitimador, la protección divina. «Pelayo –escriben los autores– ganó una primera y gran batalla sobre los infieles con manifiesto auxilio de la Virgen María». Igual de duradera es la leyenda de Santiago, cuya primera noticia aparece en el *Breviarium apostolorum* del año 600, en el que es presentado predicando «en España y Occidente». Álvarez Junco y De la Fuente destacan de esta enraizada leyenda lo poco que «importa que predicara o no Santiago en España o que su cuerpo sea o no el enterrado en Galicia. Lo que interesa es que el apóstol se convirtió no sólo en furioso jinete descabezador de moros, sino en el símbolo de España».

Llegados al siglo xv, los autores apuntan el cambio sustancial que se produce en la manera de hacer historia en la Península con la aparición de los cronistas oficiales del reino, personajes pagados por la corte para consignar los acontecimientos que no se quería que cayeran en el olvido. Entre los siglos xiv y xv también surge la Escuela Historiográfica Judeoconversa, que tiene como rasgo peculiar la búsqueda de una antigüedad propia, remontando los orígenes de Hispania no ya a los godos, sino a un pasado anterior al clasicismo grecorromano, y anterior, por tanto, a la era cristiana.

Con el matrimonio y el reinado conjunto de Isabel y Fernando se abre una nueva época en la que la alteración del orden europeo de los últimos siglos se hace evidente. Aquellos hechos tan extraordinarios y logrados en tan breve espacio de tiempo inundaron las crónicas de componentes providencialistas, típicos de la historia medieval, que

derivaban con facilidad en el mesianismo y el profetismo. Se trata de una tendencia que se mantendría viva durante un siglo, a pesar de que la España de los Habsburgo fue también duramente vapuleada por la duradera leyenda negra, que llegó a dar la imagen de un imperio satanizado. Del siglo xvi los autores también destacan las crónicas de Indias. La primera crónica general se debió al lombardo Pedro Mártir de Anglería. Fue el primer historiador que llamó «Nuevo Mundo» a las tierras descubiertas al otro lado del Atlántico. Las primeras crónicas aportaron abundante información sobre la vida indígena y el pasado precolombino. En conjunto, la historia de las Indias fue considerada como una parte de la historia de España y por eso se incluye en este libro.

En lo que se refiere al conocimiento de la personalidad colectiva de los españoles de aquel tiempo, es fundamental la aportación del jesuita Juan de Mariana. Su obra comenzó a publicarse en el año 1592 y en 1601 apareció la versión castellana, traducida por el propio autor, con el título *Historia general de España*, y que supuso un salto abismal en la historiografía española; se convertiría en un clásico y dominaría el panorama durante dos siglos y medio, hasta que Modesto Lafuente publicara su propia *Historia de España* a mediados del siglo xix.

El final del siglo xvii coincidió con el de la era barroca y con el comienzo de la era ilustrada; con la extinción de la dinastía de los Habsburgo y el reemplazo por la de Borbón. Los Gobiernos ilustrados protegieron la historia, y, en 1738, Felipe V patrocinó la creación de la Real Academia de la Historia. En esta etapa destaca, entre otras, la figura de Feijoo y su propuesta historiográfica en la que priman la razón y la experiencia. Seguidamente, la expulsión de los jesuitas

por Carlos III se apunta como un acontecimiento clave, ya que entre ellos se encontraban los mejores historiadores de España. Entrados en el siglo XIX, con las restauraciones absolutistas de 1814 y, sobre todo, la de 1823, los liberales, escarmentados, escaparon. En la lista de expatriados figuraron jefes militares, aristócratas, literatos, economistas, periodistas, eclesiásticos, banqueros, científicos y políticos. El resultado fue que las pocas obras históricas de valor que llegaron a publicarse vieron la luz en países extranjeros. Hasta Modesto la Fuente, entre 1850 y 1866, no hay un intento realmente serio de trabajar nuestra historia a fondo, por eso su trabajo fue considerado por varias generaciones de españoles como «la historia nacional por antonomasia». Pero el conservadurismo también tiene su hueco con el nombre de Jaime Balmes y su pensamiento nacionalcatólico, que llevaría a su culminación Menéndez Pelayo.

El 98, el krausismo, el regeneracionismo –con Joaquín Costa– y la «intrahistoria» de quienes elevaron el vuelo hacia los terrenos metafísicos, como fue el caso de Unamuno y Ganivet, son tratados como un capítulo importante en la historia de España. Al comenzar el siglo XX, los autores dedican unas especialmente interesantes páginas a los nuevos esfuerzos por modernizar y profesionalizar la historia: Rafael Altamira y Menéndez Pidal aparecen como dos personajes clave, al ser ambos conscientes de que había que reducir la historia política a favor de la social y la cultural y había que sustituir a los individuos por las colectividades como sujetos del acontecer humano. «Sobre las premisas sentadas por Altamira y Menéndez Pidal –afirman los autores de este libro– se construyó la historia que dominó en los medios

intelectuales que apadrinaron la Segunda República». Del mismo modo que el clima intelectual que inspiró la sublevación de 1936 heredó lo fundamental de la visión católico-conservadora expuesta por Marcelino Menéndez Pelayo.

De la llamada generación del 14, y bajo el título «El ensayo identitario», este libro dedica un sintético pero bien trabajado espacio a Ortega y Gasset, Marañón y, algo después, a Laín Entralgo, Calvo Serer, Pérez Embid y otros. También destaca lo que aquí se llama «disquisiciones metafísicas», con sus dos principales protagonistas: Américo Castro y Claudio Sánchez-Albornoz. Otros personajes destacados de este tiempo son Francisco Ayala y José Antonio Maravall.

A partir de 1939, los autores sostienen que la nueva España tuvo en el pasado no sólo su principal anclaje, sino también su principal herramienta de adoctrinamiento, de manipulación de la conciencia histórica y de la identidad colectiva. «A los ideólogos del franquismo –escriben–, más que investigar el pasado les interesaba rodear la nación, España, de una aureola metafísico-teológica». Al llegar a los años sesenta del siglo XX, observan que, frente a la pasión franquista por la era imperial o la fascinación romántica por el mundo medieval, lo que se deseaba conocer era el pasado inmediato, los siglos XIX y XX, sobre el que se consigue arrojar bastante luz. Al referirse a la historia española de comienzos del siglo XXI, apuntan que la nota más destacada es la fragmentación y la inexistencia de un paradigma histórico dominante.

Este libro es, en definitiva, una muy completa narración, profunda y convincente, que nos ayuda a comprender la compleja «historia de la historia de España».

Leer, pensar, saber

Noviembre 2017

N.º 438 / 8 euros

Revista de Occidente



CENTENARIO DE *EL SOL*
IGNACIO BLANCO ALFONSO

LA TRANSICIÓN EN ESPAÑA
Y LOS CORRESPONSALES ALEMANES
CARSTEN MOSER

CUADERNOS NEGROS DE HEIDEGGER
CÉSAR ANTONIO MOLINA

ENTREVISTA
JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
MANUEL QUIROGA CLÉRIGO

Viñeta: PACO POMET



Suscripciones: suscripciones@quiz.es
www.ortegaygasset.edu

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MÓNICA PÉDRA, MARTÍN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YES BONNETO, CHARLES TOMLINSON,
GEORGE STÉNER, ROBERTO JUMROS, ALEJANDRO ROSS, FERNANDO SÁENZ, PÉREZ GARCERÁN, OLGA DRU-
CIC, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRÉS NEUMAN, JUAN VALERO, ALBAO VAQUERO...



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.

Precio: 5€

| | | |
|--|--|---|
|  <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p> |  <p>aecid</p> |  <p>Cooperación Española</p> |
|--|--|---|

