

LIBROS

50

LETRAS LIBRES
MAYO 2018

Vicente Herrasti

• FUE

Patrick J. Deneen

• WHY LIBERALISM FAILED

Ana V. Clavel

• TERRITORIO LOLITA

Margaret Atwood

• ALIAS GRACE

Álvaro Uribe

• CARACTERES

Rafael Tena (editor)

• CÓDICE AUBIN

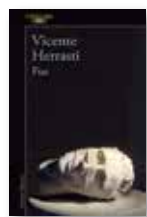
Jan Swafford

• BEETHOVEN



NOVELA

El héroe de la cara rota



Vicente Herrasti

FUE

Ciudad de México,
Alfaguara, 2017,
638 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Que en nuestra época un escritor se tome catorce años de trabajo entre una novela y otra es una rareza. Y una declaración de principios. A quienes *La muerte del filósofo* (2004), de Vicente Herrasti, nos pareció una magnífica novela histórica, hemos sido ampliamente recompensados con su paciencia, erudición y hasta filosofar novelesco. *Fue*, apenas la cuarta novela de Herrasti (Ciudad de México, 1967), ha sido escrita sin prisas por una persona ajena a las exigencias del mercado y seguramente fastidiada del novelero imbécil cuya profusión acompaña al género desde el principio de su

historia. Siempre se han publicado suficientes novelas y muchas novelas malas. Clásicos –como Balzac y Dickens– son aquellos que sobrevivieron, incluso a sus abundantes y a veces inficionadas cosechas.

La diferencia entre los decimonónicos y nosotros no es entonces esa, sino las ínfulas de los novelistas actuales, quienes –a diferencia de Joyce y Faulkner– no solo desean mucho dinero, sino todos los premios y las distinciones, el aplauso de la crítica y el público, unanimidad escasa en el dominio de la novela. Esa incontenencia de devoradores de árboles los obliga a publicar cada año y lo que sea. Si uno les dice que escriban pero que no publiquen, lo miran como a un casero que los amenaza con el desahucio. Los más afortunados reinciden jubilosos porque los presionan sus codiciosos editores, actualmente en su mayoría gerentes a quienes lo mismo les daría vender llantas, clavos o teléfonos inteligentes; no pocos, publican cada año porque sí. Gritan ¡existo! y confían en que la bondadosa aunque severa posteridad limpiará de paja sus bibliografías, dejando un par de obras honestas y hasta brillantes. Herrasti no pertenece a esa multitud. Aspira a que cada una de sus novelas sea decisiva, deje una huella. A veces lo logra, a veces no, pero siempre lo intenta. Su altivez espiritual dejará callados a muchos y a muchas.

Termino con mi filípica y entro en materia. Si *La muerte del filósofo*, según recuerdo, me llevó a leer *La Antigüedad novelada* (1995), de Carlos García Gual, y adentrarme, por ejemplo, en *Los últimos días de Pompeya* (1834), de Edward Bulwer-Lytton, *Fue*, requiere de otras lecturas. Tres de ellas las recomienda el propio Herrasti a título de colofón y agradecimiento: *Fragments of a faith*

forgotten (1900) de G. R. S. Mead, *The sacred mushroom and the cross* (1970) de John M. Allegro y *El mito de la Diosa* (1991) de Anne Baring y Jules Cashford. Estamos, para esos entendidos entre los que no me cuento, ante una novela nutrida, por Herrasti, en los pretendidos orígenes gnósticos de la Tradición, con mayúscula, y ambientada en la cordillera del Hindukush y sus infinitas cuevas, al noroeste de Pakistán y vecina del Tíbet. Esta historia de metamorfosis, martirio e iniciación transcurre un siglo y medio antes de Jesucristo, y tiene como protagonista a Evaristus de Pagala, mago educado “con las finuras del sánscrito vedanta, de la tradición grecolatina y de la lengua hebraica”, triple fuente que transmitiré, en clave pitagórica, al joven Abi, su discípulo, el personaje más borroso de la novela. Es solo un eslabón y se nota.

La materia erudita de la novela es ardua y no pocas veces enfadosa, sobre todo al final, cuando, resuelto el formidable nudo narrativo de *Fue* —el cautiverio, tortura, liberación y peregrinaje del alguna vez joven y bello Evaristus—, Herrasti se toma la libertad de compartir con sus lectores la espiritualidad práctica con la cual es iniciado el sucesor en esa dinastía de guardianes de la Diosa: Abi, quien es sometido, rodeado de niñas-ojos y ancianas sacerdotisas, a los brebajes de la herbolaria alucinatoria. Habrá a quienes encandile esa descripción, yo la encuentro excesiva, materia de tratado y no de novela, pero estoy seguro de que, con los años, mis recuerdos de *Fue* la agradecerán, como el incienso que atufa, asfixiante, una de las novelas importantes publicadas en México durante el siglo en curso. Si es veraz la multicuada teoría del iceberg, muy del siglo xx —la narración requiere de una base oculta

que sustente lo legible—, Herrasti procede a la inversión, decimonónica, del triángulo. Se trata de mostrar la materia entera de la novela, toda la extensión de su base, pues solo así se penetrará en su núcleo. Por ello, tampoco son fáciles las primeras páginas de la novela, en las cuales el novelista nos venda los ojos adrede para hacernos caminar a disgusto, tropezándonos tras sus pasos, amarrados a una recua. Una vez llegados a esa suerte de Valle de la Dicha, del cual es abducido Evaristus para conocer formas del dolor que el Rasselas del doctor Johnson no habría podido concebir para su príncipe, yo le hubiera agradecido al pitagórico Herrasti acompañar la edición de la novela de un mapa, ya fuese real o imaginario, del mundo antiguo recorrido por sus personajes.

Con el tiempo medido tan solo para hojear las obras en las que se inspiró Herrasti y sabiendo que hacerlo puede ser hasta contraproducente para un crítico literario, me fui acercando a *Fue* por mis propios, trillados y modestos caminos. Según Joseph Campbell, Evaristus sería una suerte de Abraham, nacido en una cueva que se ilumina con su advenimiento y héroe sujeto a una iniciación exigida por su precocidad, la de ser amarrado a cada uno de los postes de la casa “y cuando llegue al último soltaré las amarras y habré crecido”, según leemos en *El héroe de las mil máscaras* (1949), cuya didáctica prosapia junguiana acaso no incomode a Herrasti.

Hijo de un gran señor con quien comparte nombre y destino, Evaristus nace en un gineceo, hijo de la más joven y bella de las esposas. Para salvar al producto, la aya asesina a la madre, después que presenta síntomas de haber sido envenenada con un mazapán por alguna

de las envidiosas mujeres de don Evaristus, el padre. Este se venga cruelmente de la envenenadora y de su familia, lo cual provoca que Boro, jefe de aquel clan, secuestre quince años más tarde al bellissimo Evaristus y lo someta a una horrenda tortura para desfigurarle el rostro. Dado que el heredero no ha matado a nadie, su torturador le perdona la vida, satisfecho con destruir solo su belleza. El tío, hermano de don Evaristus —que abandona sus tierras tras la tragedia—, logra vengarse con idéntica crueldad y salvar al héroe. Una vez que ha sido curado por una diosa blanca, su solícita e inmortal aya siempre vieja —la figura que domina *Fue* de principio a fin—, Evaristus decide seguir el camino de su progenitor y echar las sandalias al polvo hasta encontrar su destino en una cueva, a la vez seno y matriz. No en balde es el fundador de una religión y se toma a sí mismo muy en serio. A *Fue*, si acaso, le falta gracia y le sobra predestinación.

Si Evaristus sobrevivió a la tortura, el frío, el ayuno y la destrucción de su cara, ello se debió a la educación recibida antes de su secuestro, gracias al vacío vedántico que lo extrajo del dolor, a la interminable recitación judía capaz de obsesionarlo y al dulce cantar de las tragedias escritas en griego clásico. De eso se alimentó mientras estuvo entre las garras del ordinario y abyecto Boro. Su rica familia había atraído hasta Pagala, primero a un asceta de la India —Akasa—, al hebreo Pinjas, que lo acompañó en el viaje hacia la ciencia talmúdica, y al pobre Dionte. Este viajaba en la caravana que seguía al tercero de los maestros de Evaristus —llevando para él la sabiduría griega—, pero fue víctima de los bandidos. Muerto el maestro, el ayudante salvó los treinta rollos venidos de la

Hélade y se los entregó a Evaristus, que se nutrió así de Sócrates, Platón y Aristóteles, de los trágicos y de las leyendas que los antecedieron. De hecho, el secuestro de Evaristus se produce, contiguo al proscenio, durante una carrera olímpica previa a la representación, ordenada por él, del *Prometeo encadenado* atribuido a Esquilo, acontecimiento llamado a cimbrar su reino. A estos tres reyes magos debió el héroe su educación y el mundo precristiano ganó otra religión, convenientemente olvidada aunque subsistiera de manera subterránea, según se deduce al terminar *Fue*, cuya prosa no es del todo ajena a ese tono ampuloso propio de “la antigüedad novelada”, riesgo que también asumió Flaubert en *Salambó*.

Imagino que Vicente Herrasti, como muchos de nosotros, leyó a Hermann Hesse y quiso honrar las novelas esotéricas del maestro suizo escribiendo la propia. Catorce años después de *La muerte del filósofo*, el autor al fin salta tentando el vacío. Se trata del ejercicio de emulación al cual se entregan los verdaderos escritores, sabedores de que “igual que la red de seguridad no es nada sin el vacío que la criba,



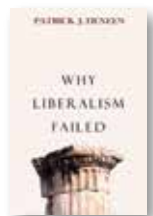
lo legendario tampoco existe si no puede mediar entre lo acaecido y el olvido”. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es escritor y crítico literario. Su libro más reciente es *Bolaño, Benjamin, Walser. Três ensaios* (Papéis Selvagens, 2017).



ENSAYO

La libertad después del liberalismo



Patrick J. Deneen
WHY LIBERALISM FAILED
New Haven, Yale University Press, 2018, 248 pp.

RAFAEL ROJAS

La primera reacción ante el título del más reciente libro del teórico político Patrick Deneen, profesor de la Universidad de Notre Dame, es el asentimiento. Es cierto que el liberalismo ha fracasado y no una sino varias veces a lo largo de la historia. En el primer cuarto del siglo xx pensadores tan diversos como José Ortega y Gasset, Harold Laski o Vladímir I. Lenin pensaban que el liberalismo vivía sus últimos días. En los años sesenta y setenta, luego del breve triunfalismo que siguió a la derrota del fascismo, las democracias liberales se enfrentaron al gran reto de las revueltas juveniles, las revoluciones descolonizadoras del Tercer Mundo y el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. También entonces, pensadores como Hannah Arendt, Herbert Marcuse o Cornelius Castoriadis pensaron que el liberalismo había fracasado.

Como sugiere Deneen en la primera página de su libro, tal vez se trate más de una crisis que de un

fracaso. Una crisis que, como las del capitalismo, estaría marcada por la propia dinámica liberal. De tal forma que el liberalismo puede “fracasar” y a la vez “prevalecer”, aunque la forma en que se produciría esa permanencia podría ser aún más peligrosa, si las democracias liberales degeneran en “autoritarismos iliberales”, destino que Deneen no descarta para los Estados Unidos, tras una o dos administraciones de Donald Trump. En todo caso, esta vez la crisis es más aguda que en cualquier otro momento de la historia porque la gran amenaza al orden liberal proviene de sí mismo, dada la difusión universal de la democracia tras el colapso del socialismo real en 1989.

Deneen no es especialmente cuidadoso en la reconstrucción de la tradición filosófica del liberalismo. No le da demasiada importancia a Montesquieu y a John Stuart Mill, a quienes cita poco, o a Benjamin Constant y a Isaiah Berlin, a quienes no cita. El núcleo del liberalismo, a su juicio, está en Thomas Hobbes y John Locke, y puede definirse, desde un punto de vista político, a partir de dos premisas: la de los derechos naturales del hombre y la del gobierno limitado. Dos premisas que desde una perspectiva más filosófica se sustentarían en dos principios: el del “individualismo antropológico y la concepción voluntarista de la elección” y el de la “separación y oposición del hombre y la naturaleza”. Una vez establecida esa conceptualización, debatible en más de un aspecto, Deneen pasa a exponer cómo en el siglo XXI el liberalismo se vuelve insostenible desde diversos campos: la política, la economía, la educación, la ciencia y la tecnología.

Deneen distingue entre un “liberalismo clásico”, que apostaba

por la libertad del individuo frente al Estado, y otro “progresista”, que reconoce el rol del Estado en la satisfacción de derechos sociales. Ambos liberalismos, a su juicio, están siendo amenazados por un tipo de capitalismo corporativo, en el que el individuo o la sociedad cuentan cada vez menos como sujetos de derecho. La economía posindustrial está incubando el colapso tanto de la lógica desreguladora del mercado como de la distributiva del Estado de bienestar. Es decir: del individualismo como del estatismo.

El orden liberal está produciendo, a su vez, una “anticultura” de masas, ligada a la banalidad del espectáculo. Deneen suscribe la tesis de Mario Vargas Llosa —expuesta en *La civilización del espectáculo* (2012), variación del viejo tema situacionista de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967)— sobre el ascenso de un populismo mediático que reduce aún más el espacio de la alta cultura. Con la explosión mediática del siglo XXI asciende una frivolidad, prevista por Daniel Bell en sus escritos sobre las contradicciones culturales del capitalismo, que desdibuja la propia tradición intelectual del liberalismo y el diálogo permanente entre filosofía y literatura, historia y política, artes y ciencias sociales.

Las nuevas tecnologías, junto a esa glorificación narcisista de lo inmediato y lo afectivo, traen consigo menos libertad individual. Uno de los fundamentos del liberalismo era que el conocimiento científico de la naturaleza haría más libre al hombre. Deneen sostiene que la revolución tecnológica ha propiciado lo contrario: una reducción de la autonomía del individuo y un incremento de los poderes de monitoreo y vigilancia del Estado. Internet y la nueva cultura mediática de masas están construyendo un tipo de

totalitarismo inédito, que no parte de las alternativas ideológicas al orden liberal, de la izquierda socialista o la derecha conservadora, sino de las propias dinámicas de la informatización de la sociedad moderna.

La educación, que debería ser el mecanismo ideal para compensar esas derivas autoritarias, en vez de defender la noble tradición de las “artes liberales” y el humanismo moderno, está siendo colonizada por la tecnocracia y el corporativismo. Deneen impugna con elocuencia el colapso de las humanidades en el sistema universitario de Estados Unidos, en la línea del clásico de Allan Bloom, *El cierre de la mente moderna* (1987). Los departamentos de historia, filosofía y letras de las grandes universidades enfrentan la ingente reducción del mercado de trabajo para los egresados de la educación superior, con paliativos tecnocráticos, como los programas emergentes y aplicados o la búsqueda frenética de fondos privados.

El orden liberal se vuelve contra la democracia y restringe libertades, pero también propicia mayor desigualdad y mayor pobreza. En Estados Unidos, dice Deneen, ha surgido una “nueva aristocracia”, que Tocqueville jamás habría imaginado. El liberalismo no solo se está volviendo antidemocrático por las nuevas lógicas de control de la sociedad informatizada o por la limitación de los derechos civiles ante las amenazas a la seguridad nacional, sino por la vertebración de oligarquías que controlan, cada vez más, el sistema político y la esfera pública. Todos estos síntomas desembocan en lo que Deneen llama una “degradación de la ciudadanía”, que obliga a replantear la pregunta por el destino de la libertad después del liberalismo.

El de Deneen es un diagnóstico sin profilaxis ni terapia. O habría,

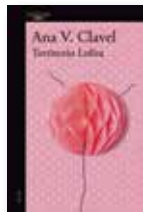
sutilmente, una terapia con resonancias del comunitarismo cristiano, que suena inquietante en más de un pasaje. Siempre que contrasta la libertad del cristianismo con la del liberalismo, la primera sale mejor parada, aunque el profesor de Notre Dame toma distancias claras del conservadurismo republicano. En su libro, la historia del pensamiento político aparece como territorio exclusivo del liberalismo. Deneen menciona de pasada a Burke y a Marx, y lee a Tocqueville como cronista de Estados Unidos en el siglo XIX, pero ni el conservadurismo ni el socialismo son para él tradiciones teóricas que también han dejado su huella constitucional en los regímenes políticos contemporáneos.

La crisis que describe Deneen es más que evidente, si bien la plataforma conceptual de su análisis resulta problemática. Lo que fracasa ¿es, realmente, el liberalismo o es el nuevo tipo de capitalismo tecnológico, o la democracia o, más específicamente, el sistema social de Estados Unidos? Como muchos teóricos de la política norteamericana, Deneen narra situaciones propias de Estados Unidos y las atribuye al resto del mundo, como si Estados Unidos fuera una suerte de microcosmos de la globalización. En buena parte del mundo el orden hegemónico no es propiamente liberal, ni en el sentido clásico ni en el progresista. De ahí que los problemas de la libertad después del liberalismo se vean, desde otros contextos como el latinoamericano, como males ajenos a los autoritarismos iliberales que arrastramos en esta región desde el siglo XIX. —

RAFAEL ROJAS (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. Taurus acaba de poner en circulación *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*.

ENSAYO

El espejo negro



Ana V. Clavel
TERRITORIO LOLITA
Ciudad de México,
Alfaguara, 2017,
256 pp.

ANA GARCÍA BERGUA

Este libro se topa con una época —un año— llena de cuestionamientos sobre los temas del acoso que son también temas del deseo, especialmente del deseo masculino. Me parece muy interesante que esto haya ocurrido así. El libro hace resonar sus posibilidades en un contexto muy distinto al que originalmente le habría dado cabida de no ocurrir todo lo que ha ocurrido en estos años por un lado esperanzadores, por el otro aterradores. Justamente indaga en el otro lado de ese deseo, es decir, el deseo de la nínfula (traducción de la *nymphet* de Nabokov), aquel ser un poco misterioso que todas hemos sido, entre la infancia y la adolescencia, y al hacerlo le da voz y existencia —pues para existir, esto es importante, necesitamos desear— y rompe también con la idea de objeto pasivo e inerte del deseo del hombre que no haría sino rescatar al ser ya cosificado.

El libro de Ana Clavel es la exploración de un territorio vasto y zigzagueante. Su investigación es admirable, profunda y amenísima en la lectura, y está llena de citas, casos, historias. La primera parte la consagra a la creación de Lolita, el personaje de Vladimir Nabokov transmutado en mito, y nos relata su desarrollo doloroso y entrañable en la vida y la obra del gran escritor, cómo va surgiendo de antiguos

personajes de otras novelas, quizá de la Alicia de Lewis Carroll, de su pasión por las mariposas, de episodios familiares, hasta dar con el nacimiento de aquel ser, a la par que desvalido y bello, demoníaco, caprichoso, despótico. En esta interpretación doble indaga Ana Clavel: “Un ego erotizado, un gólem, un simulacro más resplandeciente y poderoso por cuanto lo anima el deseo de quien contempla, de aquel que con el solo acto de mirar crea y recrea un personaje libidinal propio.”

La turbia zona de sombra por la que la nínfula atraviesa y el deseo que despierta está presente en infinidad de cuentos y leyendas de donde surgen “hermanas menores”, que incluyen, por supuesto, a Alice Liddell, la musa de Carroll, la Caperucita en sus diversas versiones donde a veces es devorada, a veces rescatada, a veces incluso cómplice de voracidad, o Peter Pan en calidad de fáunulo, niño eterno deseado por la Wendy condenada a crecer, o Tadzio, el adolescente de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. Clavel indaga en todas estas figuras, en busca de aquel símbolo deslumbrante y terrorífico a la vez, corporeización de un deseo culpable y castigo de este al mismo tiempo, personajes utilizados para catalizar la culpa o, por el contrario, para dar al deseo de la nínfula un marco educativo, correctivo, por ejemplo en la cultura victoriana, pero sin poder eludir el linde poderoso de aquella atracción fatal.

Pero quizás una de las partes clave de este libro, me parece, es la sección “Atisbos a la interioridad de la nínfula” en la que explora la naturaleza del deseo de la nínfula (y su correspondiente, el fáunulo): “Más allá de la ansiedad y la culpa del deseo reprimido y luego desatado, más allá también de los

intereses comerciales y los poderes fácticos actuales que explotan el ícono de una Lolita convertida en estereotipo de niña-fatal, qué difícil situar a la nínfula en ese campo minado, donde ni la inocencia absoluta ni la malignidad perversa sean los únicos caminos para explorar su interioridad más compleja, constelada de obsesiones, miedos, fantasías, cimas, abismos particulares, pero sobre todo su propio y legítimo deseo.”

Así, al otorgar existencia y peso al deseo de la nínfula, un deseo surgido de la tempestad de hormonas en un cuerpo que aún no domina las armas y las concepciones de un adolescente o un adulto, Ana Clavel da carta de existencia a una subjetividad que, siempre vista desde el deseo del adulto, se trasluce en interpretaciones como aquella que la señala como un ente maléfico y manipulador. En ese sentido, el libro de Clavel observa con lucidez y sutileza un tema que, por escandaloso, se elude o se corta de tajo, e indaga en ejemplos literarios a menudo olvidados como *Las diabólicas* de Barbey d'Aureville, *Los niños terribles* de Jean Cocteau, *Jardín de cemento* de Ian McEwan y los cuentos “La sangre del cordero” de André Pieyre de Mandiargues, “Ninfeta” de Juan García Ponce y “Silvia” de Julio Cortázar. En estas narraciones desvela Ana Clavel la otra naturaleza de la nínfula y el fáunulo, el “claustro endógino” de la infancia, el incesto, donde una sexualidad pura se manifiesta y, al salir al mundo de las normas y toparse con el deseo de los Humbert Humbert que pueblan el mundo, desemboca en la inevitable tragedia.

La parte final revisa también el fenómeno de las lolitas en la pintura (especialmente Balthus), el cine y otras artes, realizando un trabajo no

por exhaustivo menos apasionante. Por ejemplo, al hablar de la obra de la fotógrafa Sally Mann, quien retrataba a sus hijos, señala: “Con Sally Mann y los desnudos fotográficos de los pequeños Emmett, Jessie y Virginia percibimos un sentido terrible y verdadero donde belleza y muerte se entremezclan gracias al poder sexual inmanente de la infancia, más allá de convencionalismos y sentimentalismos encubridores de un misterio que a menudo minimizamos o exageramos porque nos resulta demasiado inquietante y perturbador. Por su parte, la censura suele calificar estos trabajos de ‘pornográficos’, de criminalizarlos por sus tintes ‘pederásticos’ y atacar contra la sensibilidad de las buenas conciencias. Pero se olvida que el arte es uno de los pocos espacios contemporáneos de ritualización y sublimación del deseo. Un espejo negro donde depurar la mirada para enfrentarnos a nuestras grandezas y debilidades, y exorcizarnos de cuerpo entero.”

El espejo negro al que Ana Clavel alude en este párrafo es una metáfora perfecta del enfoque con que se considera un tema prohibido, por decirlo así. Espejo negro tanto en su acepción de *ars adivinatoria* —la superficie que permite ver el futuro y lo oculto, o la mujer que sonríe desde el deseo puro de la lolita— como en la del Espejo de Claude que utilizaban los fotógrafos —en el que el objeto se capta desde la superficie reflejante del espejo—. Así, el fotógrafo está de espaldas a su tema, expuesta la imagen del reflejo sepia que este objeto le entrega. Es una manera de ver lo que no se puede ver, aquello terrible a lo que le damos la espalda.

La pasión por la fotografía que recorre toda la obra de Ana Clavel enriquece también su punto de vista atendiendo la mirada de la cámara

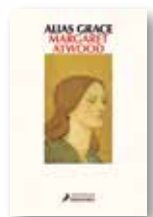
—al sesgo, a trasluz o ligeramente desenfocada— que permite a la fotografía revelar las auras, los fantasmas y las presencias mágicas que se derivan de la figura. Así observa Ana Clavel un fenómeno que en nuestra época está pasando por un cuestionamiento y una crisis que transformará nuestras relaciones. Su libro —que se lee como una conversación, en la mejor escuela del ensayo literario lúcido y profundo— recupera la tradición de una literatura hecha de preguntas, más que de respuestas absolutas, abismada sin respuesta ante los misterios de los deseos prohibidos que han atormentado a la humanidad desde su origen. —

ANA GARCÍA BERGUA (Ciudad de México, 1960) es narradora y ensayista. Era publicó el año pasado su novela *Fuego 20*.



NOVELA

El cuento de otra criada



Margaret Atwood
ALIAS GRACE
Traducción de María Antonia Menini Pagès
Barcelona, Salamandra, 2018, 528 pp.

MARÍA JOSÉ EVIA HERRERO

El trabajo doméstico —quienes lo hacen, quienes lo pagan— está en el centro de *Alias Grace*, reeditada recientemente por Salamandra debido al éxito de la miniserie de Netflix. A lo largo de las más de quinientas páginas que conforman la novela, Margaret Atwood hace a su protagonista describir de manera minuciosa los días de una trabajadora doméstica a mediados del siglo XIX. Esta rutina es clave para

comprender la posible complicidad de Grace Marks en el asesinato de su patrón y de su ama de llaves, un hecho real acontecido en la región de Ontario en 1843. La otra línea de este libro tiene que ver con la representación de la asesina que hizo la prensa de la época. En su momento, los periódicos desmenuzaron la historia de Marks, en ese entonces de dieciséis años de edad, y contribuyeron a que su figura se convirtiera en parte del folclor canadiense.

Al caracterizar algunas obras suyas, como *El cuento de la criada* o la trilogía *MaddAddam*, Atwood prefiere el término “ficción especulativa” sobre el de “ciencia ficción”. Sus historias distópicas, explica, incluyen solo adelantos tecnológicos ya existentes. Eso le permite explorar futuros con los elementos reales del presente. En *Alias Grace* asume un desafío narrativo similar: apegarse a los datos objetivos que se saben sobre el caso y especular sobre la vida interior de Marks, sobre los motivos que pudo haber tenido para desear la muerte de Thomas Kinnear y Nancy Montgomery.

Para llevar a cabo esta exploración del pensamiento de Grace, Atwood introduce a Simon Jordan, un doctor que busca poner en práctica sus conocimientos en la incipiente ciencia de la psiquiatría. Un grupo de piosos defensores de la joven Marks ha contratado a Jordan para escribir un reporte que pueda ayudar a liberarla, porque si bien Grace se ha salvado de la horca permanece confinada en una celda. Las conversaciones entre doctor y paciente crean un escenario sensual y sofocante: el calor de la sala en la que se reúnen, los olores que cada uno emana, el tacto de las frutas y verduras que él le lleva para estimular su memoria. Los recuerdos de Grace son a veces vívidos

y terrenales (como la narración de su viaje de Irlanda a Canadá), pero en ocasiones rozan lo místico: las muertes de su madre y de su única amiga, Mary Whitney, la atormentan de una forma especial, lo mismo que varios sueños que tuvo en los días previos al asesinato y la pérdida de memoria que le impide saber si ella mató a Nancy.

Además de la narración en primera persona por parte de Grace, Atwood enhila documentos históricos, cartas ficticias y escenas desde la perspectiva del doctor. El *quilting*, una técnica para confeccionar colchas a partir de retazos que crean ciertos patrones, le sirve a Atwood para representar las diversas versiones que conforman una historia. En Norteamérica el *quilting* está inevitablemente relacionado con la esclavitud, la servidumbre y lo femenino. Grace disfruta explicarle a Jordan los patrones que ha aprendido con el tiempo y está muy orgullosa de sus habilidades con la costura a mano.

Con menor entusiasmo, Grace también describe a detalle las partes más escatológicas de su vida de mujer pobre dedicada a lo doméstico: la primera vez que tiene la menstruación, las letrinas, el sudor y la sangre de Mary Whitney después de sufrir un aborto clandestino, sus dudas sobre la relación carnal que pudieron haber mantenido Thomas y Nancy. Grace se debate entre el pudor de contarle todo esto a Jordan y el innegable placer de que alguien la escuche, incluso cuando lo que tiene que decir es, a su parecer, vulgar. En un pasaje esclarecedor, Jordan le pregunta qué hacía todos los días. En principio ella cree que es una burla, pero enseguida recapacita: “De veras no lo sabe. Los hombres como él no tienen que limpiar las cosas

que ensucian; en cambio, nosotros no solo tenemos que limpiar lo que ensuciamos sino también lo que ensucian ellos.”

La vigencia de esta observación prueba que, a dos décadas de su publicación original, *Alias Grace* se hace preguntas importantes para los movimientos feministas actuales: ¿para qué y a quién sirven las historias de las mujeres? Las cosas que Grace ha visto, las injusticias de una vida de pobreza y servidumbre, el tratamiento de los periódicos (que ella resiente de forma profunda), sus ideas sobre la vida, solo son interesantes cuando ayudan a un propósito mayor. Esos testimonios son inseparables de las personas a quienes están dirigidos, algo de lo que ella es consciente y que la lleva a representar el papel que otros le imponen. De ese modo el lector está imposibilitado para saber qué piensa Grace en realidad y mucho menos para dar una respuesta definitiva sobre su participación en los asesinatos.

En un pasaje, Grace recuerda el juicio en el que su supuesto cómplice fue condenado a la horca y ella declarada culpable. La información que dieron los periódicos era una mezcla de mentiras y verdades. Al respecto, Grace reflexiona que, en el caso de la reputación de las mujeres, lo que se dice de ellas y lo que pasó acaba por ser lo mismo. Es por eso que ella no trata de convencer a nadie de su versión de los hechos y le interesan muy poco los esfuerzos para sacarla de la cárcel.

Las máscaras de Grace no comienzan con su vida de presidiaria. En sus años de servidumbre tuvo también que asumir ante diferentes patrones la fachada de sumisión. Años más tarde, cuando el doctor Jordan se encuentra ya fuera de su vida, mantiene conversaciones

con otro hombre. A él le contará solo las peores partes de su historia (violaciones en el hospital psiquiátrico, humillaciones en la cárcel) solo para que su nuevo interlocutor encuentre expiación y paz en el hecho de haberla salvado.

A lo largo de su vida, Grace únicamente puede ser ella misma frente a Mary Whitney, la persona que le enseña a ser empleada doméstica en su primer trabajo. Al tratarse de una mujer adolescente como ella misma, Whitney le permite la experiencia de la amistad horizontal. Los detalles que la protagonista proporciona sobre esta relación pueden responder a la pregunta sobre a quién sirven las historias del dolor femenino: nos sirven a nosotras, cuando se las contamos a otras mujeres y hacemos comunidad. —

MARÍA JOSÉ EVIA HERRERO es editora y redactora independiente. Colabora para el sitio feminista *Volcánica*.



ENSAYO

Breviario de la necesidad



Álvaro Uribe
CARACTERES
Ciudad de México,
Alfaguara, 2018,
162 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

El hombre es necio, qué duda cabe. Unos más, otros menos, pero todos necios. Se requiere cierta necesidad para porfiar en esta vida llena de noches, obstáculos, enfermedades y sinsabores. Si la cosa sale bien, a la necesidad le llamamos voluntad, tenacidad. Si a la larga las cosas salen mal, a la necesidad le llamamos estupidez o vicio. Álvaro Uribe, observador agudo de nuestras

costumbres, se propuso reunir en un volumen un divertido conjunto de retratos de gente necia.

Caracteres tiene muchos abuelos y un solo padre: Álvaro Uribe, moralista a su pesar. Señalo primero a los abuelos cercanos: Augusto Monterroso y Jorge Ibarguengoitia. De ellos le viene al autor el arte de transformar su mal humor en observaciones graciosas, irónicas, sarcásticas. Abuelo de este libro es sin duda Gustave Flaubert y su *Diccionario de los lugares comunes*, compendio de la ignorancia, la pedantería y la estulticia humanas. Y, por supuesto, abuelos son también, en mayor medida, La Bruyère, autor de *Los caracteres o las costumbres de este siglo*, y el sabio Teofrasto y sus *Caracteres morales*. De esta vasta tradición abreva el libro de Álvaro Uribe.

En su concisa introducción (que debería ser modelo de todas, pues lo que quiere el lector es entrar en materia), Uribe apunta sobre los *Caracteres* de Teofrasto que “comienzan con una definición del vicio o el vicioso estudiado [...] y proceden con rigor silogístico hasta su condena final”, para luego describir en una nuez lo que define a los caracteres descritos por La Bruyère: “acumulan párrafos de diversas extensiones y abundan en pérfidos retratos de personajes con nombres antiguos”.

Si Teofrasto nos legó treinta bosquejos o caricaturas de personajes y La Bruyère 1,120, Uribe aporta cincuenta retratos a esta ilustre galería. Quien la recorra encontrará en ella todo tipo de actitudes, manías, costumbres, prejuicios y necesidades, no solamente referidas al mundo literario —aunque sean de las más numerosas— sino al mundo en general. Se topará, por ejemplo, con Brabante el feriante (al que se

le ve en todas las ferias del libro), Pulido el sentido, Herrante el abajofirmante, Reynoso el supersticioso, Nicanor el objetor, Arizta el turista (que ante el célebre fresco de Simone Martini exclama “qué pintorazo”); Plutense el antihollywoodense, Amaral el escritor profesional, Lotario el plagiaro, Calero el tuitero artero y otros más. Uribe no pretende con estos retratos moralizar o corregir, “lejos de mí el deseo de instruir a nadie con mis escritos”. Su propósito es otro: dotar al lector “de un espejo de mano donde pueda examinar con otros ojos las imperfecciones de su propio maquillaje”. Tampoco instruir, que ese no es el fin de la literatura. Uribe tiene muy claro que la lectura no es “capaz de mejorar éticamente a los lectores”. Lo que se corrobora al constatar que los pueblos históricamente más cultos no han sido precisamente los más pacíficos, ni los más justos. Uribe critica y ridiculiza “los defectos ajenos [...] para lamentar y acaso redimir los propios”.

De la amplia variedad de caracteres que Álvaro Uribe retrata en su libro, dos destacan por su reiteración y vehemencia: el becario y el crítico. El becario por cínico y el crítico por impertinente. El becario suele ser de izquierda. Con una mano recibe el dinero del Estado y con la otra escribe líneas fulminantes contra él, como es el caso —fácilmente reconocible en el medio— de “la poeta, becaria también y a mucha honra, que versifica la muerte”. Aquella que, ante las acusaciones de incongruencia, suele repetir como mantra que el Estado debe corregir las injusticias del mercado. Aunque nadie lee los libros que publica, ella seguirá escribiéndolos “mientras las instituciones me mantengan con el dinero de la gente”.

Si al becario se le pide que explique las responsabilidades del gobierno y el Estado “te aclara, rabioso, que no es lo mismo. Pero enmudece si le pides de buena manera que te explique por qué”. Álvaro Uribe, becario él mismo, miembro desde hace años del Sistema Nacional de Creadores de Arte, lo tiene muy claro: “Para ti el Estado es una entelequia y solo existen los funcionarios. Y si les aceptas dinero, también estás aceptando el gobierno para el que trabajan.”

La otra diana frecuente de sus dardos son los críticos. La crítica es, para Uribe, “como la hiedra o la sanguijuela, una entidad parasitaria”. El crítico es un escritor, “o para mayor exactitud: cree ser un escritor”. Al argumento de que la crítica ayuda a mejorar al escritor criticado, responde que eso es “como los padres que golpean a sus hijos para corregirlos”. El crítico, en fin, es para Uribe, “un escritor frustrante”.



EL COLEGIO DE MÉXICO

Y si yo ahora, como crítico literario, no respingo ante tamañas descalificaciones es porque, parafraseando a Horacio, nadie se reconoce en su propia caricatura.

Caracteres abunda en observaciones agudas, valiosas en este tiempo en el que “resulta que todos somos expertos en todo”. Añadiría, además, que lo hace con gran estilo si no fuera porque Uribe piensa que “cuando la crítica se demora en ponderar el estilo de un autor es para sugerir o de plano afirmar que este no tiene nada que decir”.

Encontramos así a Bartolomeo que ama tanto a su coche que nunca lo usa para protegerlo; a Vicente el intransigente que jamás cede “porque siempre tengo la razón”; a Pío el baldío, implacable “siempre, por supuesto, que se tratara de lo que hicieran los demás”; a Plutense el antihollywoodense que sin rubor afirma que “para cine, el de Irán”; a Nepomuceno el hombre bueno que “descubrió la bondad cuando ya se había cansado de cometer el mal”; a Lotario el plagiarista “especialista en plagiar a sus contemporáneos y luego acusarlos de ser ellos quienes lo plagian a él”; a aquel poeta novel al que le costaba distinguir a Rambo de Rimbaud...

Caracteres se inserta en la tradición de los retratistas morales y al mismo tiempo la renueva. Apunta y, en la mayoría de los casos, atina al blanco. No hay amargura, sello del moralista, en sus páginas. Escribe con soltura y un ácido buen humor que el lector agradece. Como en el caso de Pascual el espiritual, que en su *Manifiesto del insatisfecho* deja asentado que “nada, ya nada a mi edad, / ni siquiera la opulencia, / me da felicidad”. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.

HISTORIA

Obra de arte y fuente histórica



CÓDICE AUBIN
Edición facsimilar
Paleografía y traducción
del texto náhuatl de
Rafael Tena
Ciudad de México, INAH,
2017, 2 vols.

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS

Hace algunos meses se publicó una edición facsimilar, bilingüe y anotada del *Códice Aubin*, realizada por Rafael Tena, de la Dirección de Etnohistoria del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Esta edición permite, de mejor manera que las versiones anteriores en papel o en línea, estudiar este códice, que no solo es una fuente histórica muy rica, sino también una obra de arte, por el contenido de la narración en náhuatl y por la peculiar y armoniosa composición de su texto y sus pinturas, en las que predomina el rojo carmín, tomado de la grana cochinilla, y el azul maya.

No cabe duda de que Rafael Tena es uno de los grandes conocedores y traductores de la lengua náhuatl, junto a Miguel León-Portilla y Alfredo López Austin, para mencionar a los mayores entre los vivos. Sus ediciones bilingües son pulcras y económicas, con las páginas en náhuatl y español frente a frente y escasas notas a pie de página, pues la información relevante la encuentra el lector en las introducciones, sucintas pero completas y actualizadas, los glosarios y los índices de lugares y de personas. Con el mismo afán de claridad y accesibilidad, Tena ha realizado transcripciones que

respetan escrupulosamente las letras de los textos originales, pero separa y junta las palabras y agrega puntuación y mayúsculas. Y las traducciones en todos los casos son precisas, legibles y bellas, no en un español académico excesivamente nahuatlizado, sino que corresponde al que se escribía en los siglos XVI y XVII —el español del *Quijote*, para ser claros—, con los matices que le dan el carácter más judicial o épico a los textos. Gracias a Tena, la colección Cien de México, con vocación de divulgación, incorporó por primera vez ediciones bilingües, náhuatl y español, de tal modo que el lector, al leerlas y estudiarlas, va aprendiendo náhuatl y puede apreciar el sentido y la belleza del texto original. De esta manera, junto con Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla, Tena ha contribuido a integrar la literatura náhuatl a la literatura mexicana, tanto en su versión traducida como en su lengua original.

En el caso de su edición y traducción del *Códice Aubin*, Tena siguió los mismos criterios, aunque el propósito se amplió, al tratarse de un códice. La edición del INAH está dividida en dos tomos flexibles: el facsimilar del códice en uno y la transcripción y traducción en el otro, una disposición que enriquece al máximo la lectura. Debe destacarse que esta edición facsimilar es la más fiel de las realizadas hasta ahora, incluyendo el tamaño. Tena cuidó de cerca las tonalidades de la reproducción digital, aunque, como se dio cuenta, es imposible reproducir con plena fidelidad los matices del original.

Una de las aportaciones de Tena se refiere a la cronología del *Códice Aubin*, que es una historia, dispuesta en la forma indígena de anales, que va desde la salida de los aztecas, futuros mexicanos, de Aztlan, hasta

1608, y que va dando las fechas con el sistema mexica, con cuatro cargadores de años –Ácatl, ‘Caña’; Técpatl, ‘Pedernal’; Calli, ‘Casa’; y Tochtlí, ‘Conejo’– que se suceden con un número que va del 1 al 13, dando lugar a ciclos de 52 años, que iniciaban con la ceremonia de la “atadura de los años”, *Xiubnelpilli*, cada año 2 Ácatl. (Este sistema lo explica brevemente el autor principal del *Códice* antes de dar inicio a sus registros anuales.) El primer año en el *Códice Aubin* en el que viene la correspondencia del año mexica con el año cristiano es un 10 Calli, que corresponde a 1541, lo cual llevó a los investigadores a ubicar al año de 1168 como el de la salida de los aztecas de Aztlan según el *Códice*. Tena, sin embargo, gracias a su conocimiento del calendario mexica y del sistema calendárico usado en los anales de Chimalpahin, logró elucidar que el *Códice Aubin* se salta dos ciclos de 52 años, en 1091-1142 y en 1324-1375, por lo que la salida de Aztlan y el inicio del *Códice* debe ubicarse en 1064, y no 1168. Así, la traducción de Tena del *Códice* incluye por primera vez una correspondencia correcta de los años mexicas y cristianos.

Tena también hace una aportación sobre los años de elaboración del *Códice*, cuyo autor principal asienta que comenzó a escribirlo y pintarlo el 27 de septiembre de 1576, poco después de que iniciara en agosto la gran epidemia, *cocoliztli*, de 1576-1581, y que el propio autor enfermó, y el lunes 17 de septiembre de 1576 “los doctores”, *yn docturtin*, lo curaron de las ingles. Pero Tena precisa que el autor debió comenzar a tomar apuntes desde 1559, porque en este año comenzó a utilizar el adverbio náhuatl *axcan*, que significa “ahora”. Es posible, pero el hecho es que el autor principal del *Códice* sintió la necesidad de empezar en

forma sus anales en 1576, con la epidemia, al verse él mismo en peligro de muerte y la propia gentilidad mexica en peligro de extinción, lo cual lo pudo llevar a dejar memoria de su historia, desde la salida de Aztlan hasta sus tiempos.

El autor principal continuó su registro hasta 1591. Un segundo autor retomó los anales, de 1595 a 1596, y un tercer autor continuó de 1597 a 1608 y elaboró una lista de los gobernantes de Mexico Tenochtitlan, desde Ténoch hasta el gobernador (y probable coautor del *Nican mopobua* guadalupano) Antonio Valeriano (con el glifo fonético *atl*, ‘agua’, y *tototl*, ‘pájaro’, dando: “Atoto”). Los tres autores pertenecieron a la parcialidad tenochca de la ciudad de Mexico, porque esta es el centro de su historia –es notable que no hay menciones a Mexico Tlatelolco en la parte prehispánica del *Códice*.

Por la belleza y valor histórico del código mixto que realizó, el autor principal del *Códice* debió ser un renombrado y culto *tlacuilo*, pintor y escritor, lo cual confirma el que en 1576 lo curaran “doctores” españoles. Aunque, como *tlacuilo*, estaba exento del pago de tributo (como lo mostró Miguel León-Portilla), el autor principal no era noble, lo cual sabemos por las alusiones del *Códice* a su vida relativamente sencilla.

Dentro de la tradición historiográfica mexica tenochca –iniciada por el *bueytlatoani* Itzcóatl y el *cibuacóatl* Tlacaélel, y continuada por otros–, el *Códice Aubin* pertenece a la “tradición de la *Tira de la Peregrinación*”, como le llamó María Castañeda de la Paz, a tal punto, dice Tena, que los textos en náhuatl del *Códice Aubin* pueden servir de comentarios a las pinturas y glifos de la *Tira*. Esta tradición difiere de la de la *Crónica X*, también tenochca, presupuesta en 1945 por Robert H.

Barlow, y que Rafael Tena estudió e identificó (en un artículo notable), no con una crónica perdida, sino con una “tradición”, un conjunto de registros pictográficos, alfabéticos y orales. Lo que no se ha elucidado es cómo y por qué se generaron estas dos tradiciones historiográficas tenochcas, convergentes en varios aspectos y divergentes en otros. Es el caso de la ausencia de Michoacán, y del relato de la separación entre mexicas y michoacanos, en la tradición de la *Tira de la Peregrinación*, como si una razón de la generación de la tradición de la *Crónica X* hubiera sido dar cuenta de la anomalía michoacana, que no se dejaba conquistar.

Aunque muchos registros anuales del *Códice Aubin* son escuetos, contiene varias narraciones extensas, como cuando el dios de los aztecas, “*in diablo in Huitzilopochtli*”, les dijo en Cuahuilitzintlan (“Al pie del árbol”), que “en adelante ya no os llamaréis aztecas, sino mexicas”. Recordemos, por cierto, que esta es, según la interpretación copernicana de Christian Duverger, una reescritura de la historia, puesto que en realidad los aztecas solo se volvieron mexicas cuando se establecieron en la isla de Mexico –llamada Amadetzana por los otomís, que quería decir lo mismo que en náhuatl: “En el ombligo de la luna”–, la isla en el centro del lago de Tetzaco. Solo entonces se llamaron mexicas, pero reescribieron su historia para hacer creer que ya habían sido mexicas desde antes.

Tena reconstruye la transmisión del *Códice Aubin* desde su elaboración hasta llegar al Museo Británico, en donde hoy se halla. La primera mención conocida del *Códice* la hizo Lorenzo Boturini Benaduci en 1746 en el Catálogo de su gran colección (que llamó “Museo Histórico Indiano”). Sobre cómo llegó a este

museo, Tena hizo una conjetura muy plausible. Muchos de los documentos de Boturini provinieron de los manuscritos que poseyó el historiador tetzcocano don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, quien al morir en 1648 se los heredó a su hijo don Juan de Alva. Este, a su vez, hacia 1680 se los donó al sabio Carlos de Sigüenza y Góngora, quien al morir en 1700 heredó su colección a los jesuitas, que los repartieron entre sus colegios de San Pedro y San Pablo y de San Gregorio, de los cuales tomó muchos Boturini. Su museo, como es sabido, fue confiscado en 1743 por las autoridades virreinales, y se conservó por un tiempo en la Secretaría de Cámara del virreinato y después en la Universidad, donde lo consultaron Antonio de León y Gama y José Antonio Pichardo, que copiaron ambos su parte prehispánica. Entre 1830 y 1840, el matemático francés Joseph-Marius-Alexis Aubin, lo adquirió, al intentar conseguir los documentos de la colección de Boturini que este enlistó en su catálogo. Así es como Aubin sustrajo el *Códice*, entre varios otros, y entre 1849 y 1851 hizo una edición facsimilar, litografiada por Jules Desportes y coloreada a mano. Y al final de su vida, en 1889, Aubin vendió su colección a Eugène Goupil, quien encargó a Eugène Boban realizar un catálogo razonado, que publicó en tres volúmenes en 1891, en el que asentó que el *Códice* había sido sustraído de la colección de Aubin. Tena elucidó que el litógrafo Desportes se quedó con el *Códice*, tal vez porque Aubin no pudo finalizar el pago de la edición de 1849-1851, y lo acabó vendiendo al British Museum el 22 de mayo de 1880, como lo asienta un registro al comienzo del *Códice*. Esto explica que el *Códice Aubin* no se encuentre en la Biblioteca Nacional de

Francia, como el resto de la colección de Aubin. El *Códice* fue redescubierto por Seymour de Ricci en 1909 y fue varias veces reeditado, aunque nunca con el nivel de calidad de la edición de Tena.

Llama la atención que los ejemplares de la reciente edición del INAH lleven una etiqueta que dice “Prohibida su venta”, debido acaso a que el pago que se le hizo al British Museum amparó solo la edición, mas no su venta al público. No podemos *desfacer* los entuertos del pasado, pero sí podemos reparar los daños estableciendo de una vez la reproducción gratuita de los bienes culturales, que son patrimonio común de la humanidad. —

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS es historiador. Editó, al lado de María Guadalupe Ramírez Delira, *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*, de Alfonso Reyes y José Luis Martínez (FCE/El Colegio Nacional, 2018).



BIOGRAFÍA

Nueva vida de Beethoven



Jan Swafford
BEETHOVEN
Traducción
de Juan Lucas
Barcelona, Acantilado,
2017, 1456 pp.

LUIS FERNANDO MORENO CLAROS

Parecía difícil leer en castellano una biografía de Beethoven que superase la de Jean y Brigitte Massin (Turner, 2003), especialistas que reunieron con metódico rigor los documentos más relevantes del compositor de Bonn. Esta obra de Jan Swafford (Chattanooga, Tennessee, 1946), posterior a la

citada, tiene una intención más narrativa y psicológica, y trata de comprender mejor al hombre que fue Beethoven. Además, da cuenta a grandes rasgos de las ideas que dominaron la época en la que vivió y con las que armó su ideario. Beethoven fue un ilustrado antes que el romántico que quisieron ver en él críticos musicales como E. T. A. Hoffmann. Tampoco se olvida Swafford de caracterizar a los personajes más importantes que rodearon a Beethoven, de quienes traza vivas semblanzas. Asimismo, repasa de manera somera los acontecimientos históricos. Y, como no podía ser de otro modo en la biografía de un músico, comenta con profusión las singulares obras de Beethoven. Como profesor de musicología en el conservatorio de Boston y compositor, Swafford consagra páginas esclarecedoras a revelar la magia de las composiciones más señeras de Beethoven, aunque sin cargar al lector, puesto que sus explicaciones son amenas y comprensibles hasta para los no versados en música.

Así que en esta biografía —cuyo subtítulo es *Tormento y triunfo*—, muy bien traducida por el crítico musical Juan Lucas, el autor estadounidense presenta a un Beethoven muy personal pero basado en testimonios fidedignos.

Los rasgos de carácter del biografiado están claros desde el comienzo de la narración; enseguida sabremos que ya desde niño Ludwig van Beethoven (1770-1827) fue tosco y huraño, violento en sus sentimientos y en sus ademanes, aspectos que se agudizaron con el paso de los años. Fue un hombre de baja estatura, moreno, de semblante más bien adusto; serio y poco dado a la jarana, al contrario que su padre, Johann, que era afable y amigo de juergas y terminó sus días destrozado por la

bebida; en esto sí lo secundó el hijo, quien también fue un gran bebedor.

Gracias a la tozudez de su padre Beethoven se convirtió en un virtuoso musical. Johann, celoso del talento y las ganancias de Mozart, paseado por su progenitor Leopold por todas las cortes europeas cuando niño para que deslumbrase con su virtuosismo y ganase dinero, quiso también que el pequeño Ludwig fuera un superdotado que le llenase los bolsillos de oro. Con este fin el padre sometía a su vástago a duras jornadas de ejercicios al teclado; así, entre broncas y alguna paliza, afloró el talento innato que en verdad poseía el hijo. Solo “mi infinito amor a la música —dirá años más tarde Beethoven— me permitió superar esta dura infancia y sacar más tarde todo el jugo a los conocimientos tan duramente adquiridos”.

Johann consiguió en parte lo que quería, porque Ludwig pudo ganarse el sustento con la música siendo todavía muy joven, y fue un sostén para la familia. Empezó como virtuoso del teclado (clave, pianoforte y piano); más tarde, gracias a provechosos mecenazgos de ricos admiradores, pudo alejarse de Bonn y trasladarse a Viena, donde recibió algunas elecciones del mismísimo Haydn, el más célebre compositor de la época.

En Viena pudo vivir con holgura de sus conciertos como pianista y de sus propias composiciones. Nadie era tan bueno como él en el arte de la improvisación. Swafford describe el ambiente de los aristocráticos salones vieneses, a los que se invitaba a destacados músicos para que brillaran con sus conciertos, y en los que a menudo tenían lugar competiciones entre virtuosos: Beethoven triunfaba siempre. Además de estas exhibiciones, aquel tipo tosco y desaliñado, que

llevaba el pelo suelto y alborotado en una época de pelucas, que se mostraba arrogante con sus semejantes, cosechó una fama inusitada también como compositor.

A sus veintisiete años, cuando su talento más florecía, irrumpió en su vida la enfermedad: una dolencia de oído que le causaba tremendos ruidos internos, y que amenazaba con dejarlo sordo. Su misantropía se agudizó aún más por el quebranto de su salud. Empezó entonces para él una época desesperada, jalonada de temores y vanos intentos de curación, y que terminó con una crisis que dio un giro drástico a su destino. En 1802 supo que no se curaría de la sordera y que tendría que dejar de tocar el piano. A partir de entonces se volcó en la composición: tendría que vivir solo de ella y renunciar a los ingresos de los conciertos.

Aquel hombre consagrado por entero a la música se aisló en su trabajo y en un mundo para sí. Ciego para simpatizar con sus congéneres, incapaz de ponerse en el lugar de otras personas, las manejaba, sometía o despreciaba; “era incapaz de amarlas”, dice Swafford. Aunque sí tuvo amores y amoríos; algo se sabe de una célebre “amada inmortal” secreta con la que han especulado

todos los biógrafos sin llegar a descubrir su identidad; pero ninguno de sus amores tuvo consecuencias determinantes en su vida, que se abismó en una honda soledad.

Swafford lo narra todo con detalle. Es emocionante la parte dedicada a este amor desconocido, pero también la semblanza de los últimos años, cuando Beethoven se empeñó en oficiar de padre para su díscolo sobrino, hijo de un hermano fallecido. Se ilusionó con convertirlo en una persona sensata, y esto le causó innumerables trastornos.

Entre enfermedades, éxitos magníficos y profundos desánimos, la vida de Beethoven solo halló verdadera recompensa en la música. Mientras vemos cómo languidece y se desespera entre tormentos y desdichas, los cuartetos de cuerda, los tríos y quintetos, las sonatas para piano, las sinfonías, *Fidelio*, la *Missa solemnis*... resuenan elocuentes y triunfantes en las páginas de esta extraordinaria biografía. —

LUIS FERNANDO MORENO CLAROS
(Cáceres, 1961) es traductor y ensayista. Es autor de *Schopenhauer. Una biografía* (Trotta, 2014) y en 2017 tradujo *Arthur Schopenhauer presentado desde el trato personal*, de Wilhelm Gwinner (Hermida Editores).



www.letraslibres.com