

LIBROS

50

LETRAS LIBRES
JUNIO 2019

Antonio Ortuño
• OLINKA

**Aimer Granados
y Sebastián Rivera Mir (coords.)**

• PRÁCTICAS EDITORIALES Y CULTURA
IMPRESA ENTRE LOS INTELLECTUALES
LATINOAMERICANOS EN EL SIGLO XX

Leila Guerriero

• OPUS GELBER.
RETRATO DE UN PIANISTA

César Aira

• DIEZ NOVELAS DE CÉSAR AIRA

Daniel Guebel

• EL ABSOLUTO

John Gray

• SIETE TIPOS DE ATEÍSMO



NOVELA

Una ciudad de grúas



Antonio Ortuño
OLINKA
Ciudad de México, Seix
Barral, 2019, 248 pp.

*Sábanas y camisas empapadas
pendían de los tendedores,
desesperadas de abrigar a nadie.*
Antonio Ortuño, *Olinka*

ANA GARCÍA BERGUA

El legendario Gerardo Murillo, alias Dr. Atl, tuvo entre sus fantasías la creación de una ciudad de los artistas a la que llamaría Olinka, una palabra de su invención que significaba *generador de movimiento positivo*. Este proyecto, que nunca llegó a realizarse, tuvo varias sedes probables, entre ellas una rancharía perdida en el municipio de Zapopan que se llamó Nueva Olimpia, beneficiada por el reparto cardenista de tierras alrededor de 1936. En 1960, nos cuenta Antonio Ortuño (Guadalajara,

1976), la visitó el célebre “paisajista y vulcanólogo, polemista, teórico del Cosmos y hasta un gran amante” y por un tiempo alentó la idea de construir ahí su Olinka, alrededor de un monumento de nombre misterioso y surrealista: Monumento A Lo Que Es. Olinka nunca se construyó, pero da pie a Antonio Ortuño para construir una novela alrededor de esos fraccionamientos que nacen de la pura especulación y a los que vemos agonizar en medio de planicies devastadas y solitarias, con sus nombres pomposos, cuando recorremos las carreteras. En *Olinka*, la ciudad para los artistas pasará a ser un lujoso fraccionamiento semiabandonado en que el *motto* del creador tapatío habrá quedado convertido en un hueco eslogan publicitario: “Genere un movimiento positivo en su vida.”

Los protagonistas de *Olinka* —Carlos Flores, un constructor perteneciente “a la aristocracia de los constructores zapopanos”, su hija Alicia y el prometido de esta, Aurelio Blanco, hijo de la sirvienta y protegido de Flores— forman una especie de tragicomedia donde la sensación existencial de lo desértico y lo absurdo se alimentan del empeño que muestra Flores por haber construido una utopía para los más ricos justo en el lado hacia el que Guadalajara nunca crece, ni sus servicios, ni sus centros comerciales. La bonanza de la especulación inmobiliaria, en buena parte alimentada por el dinero del narco, alienta la construcción interminable de torres altísimas y centros comerciales que terminan por volver irreconocible a la legendaria perla tapatía. Los propios habitantes tampoco se reconocen a sí mismos, con sus aspiraciones incumplidas de lujo desbordado por las que sus vidas se han llenado de secretos y cadáveres

en el armario: perdido está Flores con su fraccionamiento en medio de terrenos invadidos a golpes de sangre; perdido Blanco, el perro leal a sus protectores, en los quince años que pasa en la cárcel (sin coger, esto no dejan de recordárselo los muchos que lo saben gracias al deslenguado Piña, su abogado) para defender las tropelías del suegro; perdida Alicia cuya vida maneja el padre a su conveniencia; perdida Carlita, la hija de Blanco y Alicia, tan perdida que la mandan a California y vuelve con sorpresa. Los personajes están atados irremediabilmente a aquel conjunto de casas abandonadas que aman y odian como un enjambre de deseos perpetuamente incumplidos e irrenunciables. El gran acierto de la novela se encuentra en esta correspondencia tóxica entre el afuera y el adentro, la calma tensa que alimenta las aspiraciones equívocas de los personajes y los clavos ardientes de los que todos se agarran movidos por una mística peculiar.

Yo creo que esta es de las novelas que más me gustan de Antonio Ortuño, quizá porque la tragedia —que no podía faltar— queda un poco en sordina, a favor de la observación profunda e inmisericorde de sus personajes, manifiesta en notas rápidas y de un humor amargo y certero: “Su cara en el mundo real le pareció peor de la que recordaba en el encierro”, por ejemplo, o “Su hermana apareció en la puerta, bajo la guirnalda festiva, y lo miró como un ama de casa sorprendida en bata por el vendedor de aspiradoras”. A ello se añaden los rasgos de ironía subterránea en los nombres de los personajes y sus decisiones que suelen ser pésimas, el escarnio y el autoescarnio que persiguen como nube de moscas al desdichado Blanco, con todo y las fotos que le manda la abogada Estrella de sus partes íntimas, en

medio de sus múltiples ocupaciones familiares, para animarlo. No falta, desde luego, el gran final esperpéntico y genial, un Shakespeare como de Ibarguengoitia o, para no ir más lejos, de Enrique Serna pero algo sangriento, en el que Ortuño echa mano de su gran capacidad para el humor amargo. Un humor que salva a la novela de ser un sentido y solemne homenaje a la Guadalajara perdida o una crítica simple a la ambición, aunque en algunos momentos percibimos también la melancolía por tanta historia sepultada como cadáver por una modernidad de máquinas alegres: “Guadalajara, bacteria hambrienta, crecía a cada momento, y levantar la cabeza del suelo era suficiente para encontrarse un horizonte cuajado de obras. Se escuchaba un rítmico vaivén de martillos. Una ciudad de grúas.” —

ANA GARCÍA BERGUA es narradora y ensayista. La novela *Fuego 20* (Era, 2017) es su libro más reciente.



HISTORIA

Bibliotecas de la izquierda



Aimer Granados y Sebastián Rivera
Mir (coords.)
PRÁCTICAS EDITORIALES Y CULTURA IMPRESA ENTRE LOS INTELLECTUALES LATINOAMERICANOS EN EL SIGLO XX
Ciudad de México, El Colegio Mexiquense/UAM/CSH, 2018, 284 pp.

RAFAEL ROJAS

Uno de los flancos más prometedores de la nueva historia intelectual latinoamericana es el estudio de las políticas editoriales, las revistas y las redes del libro y la traducción en el continente. Se trata de una rama de la historia intelectual que da cuenta, en buena medida, de la materialidad

de los procesos ideológicos, ya que debe atender fenómenos como los del capitalismo cultural, las empresas editoriales, el mercado del libro, la circulación y el consumo del saber. Hay una economía política de las ideas, muchas veces implícita, en este tipo de estudios.

El libro más reciente de Aimer Granados y Sebastián Rivera reúne una muestra muy representativa y de la más alta calidad de esa ruta de la historiografía latinoamericana. Arranca con el provocador ensayo del profesor de la Universidad Nacional de Córdoba Gustavo Sorá sobre Arnaldo Orfila Reynal en el periodo de Siglo XXI. Comienza Sorá recordando la definición que otro editor argentino, Jorge Tula, dio de Orfila como “empresario socialista”. No siempre fue Orfila “empresario socialista”, pero terminó siéndolo en el México de los años sesenta, primero en su última etapa al frente del Fondo de Cultura Económica y, sobre todo, en Siglo XXI entre 1966 y 1991.

El desplazamiento ideológico de Orfila, desde el humanismo americanista originario del Fondo de Cultura Económica hasta los diversos marxismos de la Nueva Izquierda en los años sesenta y setenta —recordemos que Siglo XXI publicó lo mismo a Marta Harnecker que a José Aricó—, tuvo que ver con el avance de la Guerra Fría en América Latina y fenómenos regionales que se desprenden de aquel proceso como la radicalización socialista de la Revolución cubana, la hostilidad de Estados Unidos y las derechas hemisféricas, la expansión de las guerrillas y las dictaduras militares. Orfila, como recuerda Sorá, recorrió aquel vértigo a través de los libros y las traducciones: en Siglo XXI se pudo leer en castellano a Louis Althusser

y Michel Foucault, a Ernest Mandel y E. P. Thompson.

José Carlos Reyes continúa la misma indagación por medio de un valioso paralelo entre Siglo XXI y Ediciones Era, otra empresa socialista claramente abocada a la trasmisión, desde México, del repertorio teórico de la Nueva Izquierda durante la Guerra Fría. Era, como recuerda Reyes, surgió en 1960—antes que Siglo XXI— gracias a las labores de los hermanos Neus, Jorge y Francisco Espresate, tres jóvenes catalanes, refugiados de la Guerra Civil española en México. El primer libro que editaron fue *La batalla de Cuba* (1960), de Fernando Benítez y Enrique González Pedrero, testimonio de la solidaridad con la Revolución cubana por parte de la izquierda mexicana.

Era atendió una zona del pensamiento de la Nueva Izquierda que se complementaba muy bien con la estrategia editorial de Siglo XXI. Algunos autores, como C. Wright Mills e Isaac Deutscher, se repetían, pero Era, como observa Reyes, se adentró más en la economía política de la “Teoría de la Dependencia”, publicando los textos fundamentales de André Gunder Frank, Ruy Mauro Marini y Vânia Bambirra. La labor complementaria de Siglo XXI y Era, hacia 1968, logró reunir la biblioteca básica de la Nueva Izquierda latinoamericana. Una biblioteca que hacía patente tanto su oposición al sistema capitalista y, específicamente, a la hegemonía de Estados Unidos en América Latina, como sus distancias con los “socialismos reales” de la URSS y Europa del Este.

En la correspondencia de Arnaldo Orfila con Octavio Paz y Carlos Fuentes, alojada en la Biblioteca Firestone de Princeton y en la propia sede de Siglo XXI en

la Ciudad de México, se puede leer el entusiasmo del editor argentino con el socialismo cubano, tras su visita a la isla en enero de 1968, como delegado al Congreso Cultural de La Habana. En aquella reunión, donde coincidió con Ralph Miliband y Eric Hobsbawm, André Gorz y Michel Leiris, pesaron más las ideas del compromiso intelectual a lo Gramsci o Sartre, que el modelo marxista-leninista de tipo soviético que se afianzaría en la política cultural cubana en los años setenta. Todavía está por investigarse la historia de la resistencia que hicieron las editoriales soviéticas y cubanas a la difusión del marxismo heterodoxo de Siglo XXI y Era, a partir de 1971.

Pero este no es un libro interesante únicamente en las políticas editoriales de la Guerra Fría. De hecho, el volumen adopta un sentido retrospectivo, de lo más reciente hacia atrás, y busca reconstruir las redes del libro en la historia cultural latinoamericana entre fines del siglo XIX y mediados del XX. Sebastián Rivera Mir, autor de un libro imprescindible sobre los exilios socialistas y nacionalistas en el México posrevolucionario—*Militantes de la izquierda latinoamericana en México, 1920-1934* (2018)—, se ocupa esta vez del líder sindical y editor michoacano Rodrigo García Treviño, director y fundador de la importante editorial socialista América. En los años de consolidación del estalinismo, tras las purgas de principios de los treinta y la Constitución soviética de 1936, García Treviño impulsó una línea editorial que no suscribía totalmente las tesis centrales del Comintern.

El michoacano publicó a Marx, Engels y Lenin, pero también a Nikolái Bujarin, destituido de la dirección del periódico *Izvestia* desde 1936 y expulsado del partido al año

siguiente. La editorial América mostró autonomía cuando publicaba a marxistas prebolcheviques, como Plejánov y Bebel, rechazados por idealistas en el estalinismo más ortodoxo, o cuando mantenía vínculos con Víctor Raúl Haya de la Torre y el APRA, acusados de populistas por el comunismo latinoamericano leal al Kremlin. También actuó con independencia, frente a la línea de Moscú, cuando polemizaba con las tesis del frente unido antifascista desde una posición más endeudada con el primer bolchevismo e, incluso, con el trotskismo.

El ensayo de Adriana Petra, a quien debemos la historia más completa del comunismo cultural en Argentina—*Intelectuales y cultura comunista* (2017)—, está dedicado a otra editorial, contemporánea a la de García Treviño: la argentina Problemas, fundada por Carlos Dujovne en 1939. A diferencia de la mexicana, Problemas publicó a clásicos del estalinismo como el propio Stalin o el búlgaro Gueorgui Dimítrov. Aunque suscribió la línea frentista de Moscú, Problemas difundió buena parte del pensamiento socialista argentino en que figuraban autores tan diversos como José Ingenieros y Rodolfo Puiggrós. La crisis de la editorial a mediados de los cuarenta tuvo que ver con la división de los comunistas argentinos frente al peronismo, un movimiento con el que, a contracorriente, simpatizaron tanto Puiggrós como el propio Dujovne, quien, por cierto, también se involucró a favor de la Revolución boliviana de Víctor Paz Estenssoro en los cincuenta.

El libro de Granados y Rivera Mir continúa su viaje hacia atrás en la segunda sección, donde Isabel de León Olivares, Diego Zuluaga Quintero y el propio Aimer Granados estudian a tres letrados

clásicos del siglo xx latinoamericano: el venezolano Rufino Blanco Fombona, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y el mexicano Alfonso Reyes. Isabel de León se encarga de una editorial América muy anterior y muy distinta a la de García Treviño, la de Blanco Fombona en las primeras décadas del siglo xx. Fundada en Madrid en 1915, aquella empresa abrió sus páginas a la generación viajera y modernista de 1910: el nicaragüense Rubén Darío, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el argentino Manuel Ugarte, el peruano Francisco García Calderón. La editorial fue un proyecto extraordinariamente ambicioso, que incluía una serie de colecciones o “bibliotecas”: Andrés Bello, Ayacucho, Ciencias Políticas y Sociales, Juventud Hispanoamericana, Historia Colonial. Aquel magno proyecto es un antecedente inmediato de la revista *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge en Costa Rica y, por supuesto, del Fondo de Cultura Económica en México.

El ensayo de Granados sobre Reyes se interna en una deuda de los estudios alfonsinos: la historia de las revistas y editoriales del autor de *Visión de Anáhuac*. Con Juan Ramón Jiménez, en Madrid, entre 1921 y 1922, Reyes editó la revista *Índice*; luego en Buenos Aires intentó armar otra publicación, *Libra*, de la que apareció solo un ejemplar, y todavía siendo embajador en Argentina y Brasil, en los años treinta, publicó la revista *Monterrey*, además de pertenecer al Consejo Extranjero de la revista *Sur*, junto con José Ortega y Gasset, Pedro Henríquez Ureña y Waldo Frank. Aquella larga experiencia editorial, sostiene Granados, fue aprovechada por Reyes en el paciente trabajo de impresión de sus *Obras completas* y en su labor al

frente de la Casa de España y El Colegio de México. Aunque se refiere a otro de los letrados cardinales del siglo xx hispanoamericano, Pedro Henríquez Ureña, el ensayo de Zuluaga Quintero es de muy diversa índole.

El autor nos devuelve a los años de la Guerra Fría, esta vez, a los dilemas en torno a la edición de *La utopía de América* de Henríquez Ureña en la Biblioteca Ayacucho en 1978 a través de la correspondencia entre Ángel Rama, director de la colección, y el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, encargado de la edición del gran ensayista dominicano. Un aspecto importante de la correspondencia tiene que ver con el propósito de transmitir una idea de Henríquez Ureña distinta a la que predominaba en las ediciones del FCE, demasiado apegadas a la función tradicional del letrado latinoamericano, pero también diferente a la imagen nacionalista revolucionaria del dominicano, establecida por la antología de Casa de las Américas, encargada al crítico cubano José Rodríguez Feo. Para Rama y, sobre todo, para Gutiérrez Girardot no tenía sentido, por ejemplo, ocultar que Henríquez Ureña había rechazado varios aspectos de la Revolución mexicana y había simpatizado, inicialmente, con el régimen de Rafael Leónidas Trujillo en Santo Domingo.

La última parte del libro, a cargo de Juan David Murillo, Claudia Darrigrandi, Antonia Viu y Juan Carlos Gaona, se interna en el mundo de las revistas culturales latinoamericanas, analizadas también por Aimer Granados en un importante volumen anterior. Las revistas y los suplementos culturales han sido espacios fundamentales de articulación de las comunidades intelectuales en América Latina, especialmente en la primera

mitad del siglo xx, como se confirma aquí a través de diversos casos en Argentina, Chile y Colombia. Estos ensayos nos persuaden, una vez más, de que la intelectualidad latinoamericana ha estado siempre enfrentada al reto de armar sus bibliotecas y sus hemerotecas en medio de los vaivenes de la historia política regional.

Bibliotecas y hemerotecas construidas en vidas públicas marcadas por dictaduras, revoluciones y exilios. A diferencia de la “biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, estos han sido archivos que se han perdido y recuperado entre un incendio y el otro. Hacer revistas, fundar editoriales son, en la historia de nuestra cultura, actos de voluntad contra el nihilismo y la indiferencia. Es importante no perder de vista los riesgos del heroísmo intelectual, sobre todo en lo que atañe al trasfondo elitista de la ciudad letrada, contra el que advertía Ángel Rama. Pero tampoco hay que privar la



memoria de aquellas odiseas del libro que dibujaron a su paso la fisiónomía del saber latinoamericano. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Taurus publicó el año pasado *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*.



PERIODISMO

Una grieta entre el anecdotario



Leila Guerriero
OPUS GELBER.
RETRATO DE UN
PIANISTA
Barcelona, Anagrama,
2019, 336 pp.

MERCEDES CEBRIÁN

Aquellos que desconozcan quién es Bruno Gelber o no sean particularmente aficionados a la música clásica, ¿qué pueden encontrar en estas más de trescientas páginas centradas en la figura del afamado pianista argentino? Van a conocer sobre todo a un personaje en el sentido estricto del término —es decir: una construcción mental elaborada mediante el lenguaje—, pues cuando Leila Guerriero construye en sus textos el perfil de un individuo, ya sea una celebridad o alguien de menor exposición pública, lo convierte automáticamente en personaje y logra que el lector siga con interés sus reacciones, y me refiero aquí tanto a las de la propia Guerriero como a las del sujeto entrevistado. Y todo ello dejando que este último se exprese libremente, sin corregir nunca sus palabras o modo de expresarse.

El hecho de que esta crónica no la publique una editorial especializada en diálogos con músicos, como podría ser Acantilado

—donde pianistas como Glenn Gould o Alfred Brendel han escrito o conversado sobre su relación con la música que interpretan—, se debe principalmente a este talento de Leila Guerriero para componer personajes que atraen a lectores de muy diverso tipo. En honor a la verdad, también se debe en cierta medida al propio Gelber, un ser más extravagante que Maurizio Pollini o Maria João Pires, por poner dos ejemplos de pianistas vivos de renombre.

¿Y qué queríamos los lectores saber acerca de él? Entre otras cosas, queríamos acceder a la información privilegiada que él posee sobre otros músicos célebres —Gelber ha tocado conciertos para piano bajo la dirección de las principales batutas de los siglos XX y XXI—, pero también hurgar más en una especie de misterio soterrado que recorre al personaje y que la propia cronista percibe. Bruno Gelber vivió una infancia difícil e infrecuente: enfermó de polio a los siete años y, debido a su carácter introvertido (“La mocosada toda junta me daba miedo”, afirma), sus padres decidieron que no fuese al colegio y se formase en casa con una institutriz. Además, su aspecto físico es cuando menos peculiar: afeminado —pues se maquilla desde muy joven— y peripuesto. Él lo sabe y con eso juega en su trato con los demás (“¿Qué sensación te da el hecho de que yo me maquille mis ojos?”, le pregunta durante una cena a uno de sus alumnos). Leila Guerriero actúa con la finura de una estratega consciente de que los lectores esperamos saber más al respecto, pero también de que resultaría ramplón entrar de lleno en el tema desde el principio.

La ventaja de encontrarnos ante una crónica escrita y no ante un documental sobre Gelber es que contamos con la mención sobre los

matices de la pronunciación de su entrevistado en que repara el fino oído de Guerriero y que también aportan información relevante sobre la personalidad y trayectoria vital del pianista (“Pronuncia ‘educación’ con una bruma de acento francés, una nasalidad apenas marcada, sin impostaciones [...] pero no, por ejemplo, cuando dice ‘impresión’, que pronuncia alargando la ese —‘me dió una impressssssión’—, para subrayar el impacto que le produjo lo que narra”).

En ese hipotético documental, probablemente la cámara no se detendría en analizar las marcas de los productos que usa Gelber en su higiene diaria, pero el ojo de Leila Guerriero sí lo hace —son Nivea, Tío Nacho y otras de gama baja, salvo Shiseido—, y logra también presentarnos de manera muy vívida el barrio popular en que vive Gelber, el porteño Once (otra decisión que sorprende en un pianista que suponemos adinerado y de gustos exquisitos), destacando su ambiente de zona de comercio barato al mayoreo y menudeo (“Durante el fin de semana, o después de las siete de la tarde, las persianas de los comercios están bajas, las calles vacías, y en medio de un silencio neutrónico lo único que se mueve son los cartoneros y sus carros repletos de papeles, botellas y el largo rosario del desperdicio ajeno”).

A lo largo del texto, y mientras más y mejor conoce a Gelber, la autora se anima a describirlo en frases como “es el corazón sangrante de un compositor alemán domado por los imperturbables modos de un diplomático de cualquier parte” o “es un hombre en cuyo mundo interno, dramático y sensible, reinan Brahms y Beethoven y que, por la tarde, mira una telenovela para adolescentes llamada

Las estrellas”. Asimismo, a través de la evolución de la relación profesional entre ambos —cada vez menos fría—, del leve síndrome de abstinencia que ella confiesa sentir cuando va a estar un mes sin verle y de los consejos sobre la vida cotidiana que Gelber le da a Guerrero, aprendemos a conocerlo mejor, y no tanto a saber más sobre el Bruno Gelber intérprete, pues a él, y esto nos queda claro en cada una de sus intervenciones, no le interesa demasiado hablar de música. En las cenas que organiza tanto en su casa como en el restaurante Azul Profundo de Buenos Aires se conversa, en palabras de Guerrero, “acerca de las horripilancias del apunamiento, de lo difícil que le resulta a Esteban encontrar zapatos cómodos o de Sylvester Stallone”.

Entonces, ¿qué es lo que realmente busca Guerrero en Bruno Gelber? Entre otras cosas, y como haría un psicoanalista de oído fino, una grieta entre el anecdótico que aquel lleva contando incansable durante décadas —a menudo con variaciones— en entrevistas de toda índole. En esa grieta quizá se revelaría el Bruno sin máscaras. Por eso Guerrero coteja con otras personas próximas al pianista —con su hermana Munina, su sobrina o sus amigos y amigas más íntimos— estas historias que ya han alcanzado el estatus de leyendas. “Persisto en encontrar la solución a un misterio que quizás no existe”, confiesa Leila Guerrero ya en el último tercio del libro. Ese es el hilo conductor de la pesquisa que ha emprendido y en la que los lectores la hemos acompañado y, aunque no exista tal misterio, el camino recorrido tratando de dar con esa solución ha merecido la pena. —

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. En 2017 reeditó su libro *Mercado común* (La Bella Varsovia).

NOVELA

Al otro lado del vidrio



César Aira
DIEZ NOVELAS
DE CÉSAR AIRA
Prólogo y selección de
Juan Pablo Villalobos
Barcelona, Literatura
Random House, 2019,
544 pp.

RODRIGO BLANCO CALDERÓN

Con la publicación de *Diez novelas de César Aira*, Literatura Random House ha reunido por primera vez diez títulos que llevaban un tiempo fuera de circulación, según lo indica Juan Pablo Villalobos, encargado del prólogo y la selección. El volumen salió el pasado febrero para celebrar los setenta años del autor y si hoy, después de la muerte de Ricardo Piglia, se puede afirmar que Aira es el mayor escritor argentino vivo, este libro lo confirma.

Sin embargo, al terminar de recorrer las más de quinientas páginas de este volumen, uno no puede dejar de sentir que todo, tanto la preeminencia de Aira como este título consagradorio, es un gran malentendido. Al menos, no es lo que planificó Aira en 1967 cuando al leer los escritos de Marcel Duchamp entendió que su camino no era “hacer libros”. Esta decisión fundamental es la que explica el modo en que Aira concibe la escritura y su propia presencia en el mundo literario. No pudiendo ser un artista plástico, Aira hizo implosionar la escritura entendida como una de las bellas artes y su equivalente el libro, mediante una proliferación multilateral: la multiplicación vertiginosa y delirante de tramas en sus breves novelas (algunas de ellas de ocho páginas, como *La pastilla de hormona*) y la producción imparable de libros

y libritos publicados muchas veces por editoriales mínimas, fantasmales, que se vuelven muy difíciles si no imposibles de encontrar.

Así, se hace difícil no ver en este gesto editorial de Random House, además de un homenaje celebratorio, un intento de canonización y domesticación, pues se le impone un orden bibliográfico y comercial a la entropía característica del sistema Aira. No obstante, los propios textos consiguen replantear su desafío al interior del tomo enciclopédico. Pues, ¿cómo abordar un libro que contiene diez novelas? Diez novelas que son apenas el diez por ciento de la producción conocida de César Aira, quien en 2018 alcanzó la centena de títulos publicados. Uno se ve obligado a enfrentar el hecho mismo de esta abundancia de obras y sus condiciones de producción. Lo cual implica una ruptura del pacto lúdico que nos pide Aira, pues, como lo señala en *El congreso de literatura*: “el retroceso de una idea a sus condiciones de producción es la condición necesaria de su seriedad”. Y como lo indica a renglón seguido: “En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia delante, empujado salvajemente por lo que sigue entrando por la válvula maldita.”

De su encuentro definitivo con Duchamp y las vanguardias, Aira hereda la concepción mecanicista del arte y la literatura: la obra como artefacto, la escritura como máquina o “válvula maldita” y el creador como simple operario. Un tinglado arrastrado por una ley única: la velocidad.

En Aira, la velocidad se expresa en dos niveles distintos. El más visible, el editorial, luce acelerado, pues ya es leyenda que el argentino puede publicar dos, tres o cuatro títulos en un mismo año. El privado, en

cambio, está regulado por una disciplina o una contención de hierro: Aira no se permite escribir más de una página por día. El cruce de estas dos velocidades contradictorias es una buena manera de describir la experiencia de leerlo, para lo cual el volumen *Diez novelas* es un laboratorio único donde se experimenta con las nociones de tiempo y espacio narrativos. En un día se pueden leer dos novelas y media de César Aira con la sensación extrañísima no solo de no haber avanzado, sino de haber caído en una dimensión donde no existen coordenadas conocidas.

Es en este punto donde entra en juego la curaduría editorial, tanto de Claudio López Lamadrid, quien lamentablemente no llegó a ver publicado este último proyecto, como de Juan Pablo Villalobos, concedor y coleccionista de la pinacoteca narrativa aireana y a quien le correspondió seleccionar diez obras de veinte disponibles y proponer un itinerario de lectura. Por ejemplo, el hecho de que el libro abra con esa pieza perfecta que es el ¿cuento? titulado *Cecil Taylor* es un acierto, pues sirve como introducción a las atmósferas de César Aira.

Cecil Taylor —“uno de los mejores cinco cuentos que yo recuerde”, según Bolaño— relata la historia del célebre pianista neoyorquino que, al igual que Duchamp en las artes visuales, logró derribar no solo las estructuras musicales sino la propia noción de estructura dentro del jazz. Aira reinventa la etapa vital de Taylor previa a la consagración, llena de penurias y privaciones. Lo fascinante es que el público, con sus rechazos e interrupciones, que a veces sobrevienen cuando Taylor apenas había pulsado una sola tecla del piano, encarna sin saberlo el

programa estético de Taylor: la suspensión, alteración y sabotaje de cualquier estructura musical donde pudiera anidar el sentido. Como si el mundo no tolerara (y no la tolera) la simultaneidad de una revolución estética y de la percepción.

Este desfase entre el artista y el público es el territorio propicio a la creación. Lo particular de Aira es que no espera al veredicto del lector una vez concluido el libro, sino que se anticipa a cualquier inercia interrumpiendo él mismo las secuencias narrativas y dislocando el imposible centro de sus relatos. Y la muestra está en el comienzo mismo de *Cecil Taylor*. Allí, Aira traza una lograda escena nocturna, siguiendo los pasos de una prostituta al amanecer, que se detiene junto a otros curiosos noctámbulos frente al extraño espectáculo del otro lado de una vitrina: un gato y una rata observándose estáticos antes de trabarse en combate. La prostituta golpea el vidrio, la rata aprovecha un segundo de distracción del gato para esfumarse. Los noctámbulos, al verse despojados de la que quizás fuera la única gratificación de la amarga noche, se desquitan con la prostituta. ¿La matan? ¿Logra escapar? No lo sabemos. Aira hace punto y parte y dejar oír los pensamientos del narrador, quien pasa a teorizar sobre la continuidad y los finales, tanto en el arte como en la vida.

La “tracción narrativa” de la vida arrastra todos los finales o pausas que les oponemos, nos dice Aira. Ante el vértigo de vivir, agrega, el artista se paraliza y solo observa “la falla profunda que separa un final de una continuidad”. Esta parálisis lo salva y a la vez lo justifica: “La inmovilidad es el arte en el artista, y es al otro lado del vidrio donde suceden los hechos que cuentan sus obras.”

Ese vidrio está representado en la obra *La novia desnudada por sus solteros, mismamente*, también conocida como *El gran vidrio*, que Duchamp abandonó inconclusa en 1923, después de ocho años de trabajo. Punto sin culminar y al mismo tiempo culminante de su trayectoria. Después Duchamp se dedicaría a jugar ajedrez y a ser marchante de arte.

La insistencia de Aira en yuxtaponer en un mismo relato secuencias narrativas que no se corresponden entre sí es, como él mismo lo ha dicho en varias entrevistas, un intento de perpetrar en el campo de la literatura las disrupciones que se han hecho en el arte y la música contemporáneos. Este era, al menos, su objetivo inicial. En los últimos años, sin embargo, Aira parece haberse reconciliado con la literatura y con los libros. Lejos han quedado esos años donde se creía un Godard de las letras. Esto no quiere decir que la dirección ni la velocidad de su apuesta hayan cambiado con los años. Solo se ha refinado la percepción de Aira sobre su propio proceso creativo.

En este sentido, las interrupciones y dislocaciones de las secuencias narrativas, que hacen que una novela como *La costurera y el viento*, la segunda del conjunto, comience como una *bildungsroman* y termine como una aventura fantástica con ciertos ribetes folcloristas, dejan de ser solo la aplicación literaria de la técnica del collage y se convierten en un programa estético de alcances metafísicos. Pues si algo justifica el inicio de *Cecil Taylor* con la anécdota de la prostituta, que después se ve interrumpida con una reflexión teórica para luego dar paso a la historia del pianista, es la creación de una atmósfera. Así lo explica el narrador: “La atmósfera le permite al autor trabajar con fuerzas libres, sin

funciones, con movimientos en un espacio que deja de ser este o aquel, un espacio que logra anular la diferencia entre el escritor y lo escrito, el gran túnel múltiple a pleno sol.”

Anular la diferencia entre el escritor y lo escrito es otra forma de alcanzar esa “belleza de la indiferencia” a la que aspiró Duchamp en su obra y en su vida.

Aira insistirá en la importancia de la atmósfera en cada una de las novelas que integran este volumen. Bien sea con una reflexión performativa, como sucede en la magistral *Los dos payasos*, o bien sea a través de reflexiones directas, como en *El volante*, donde el texto del relato es el de un volante cuya escritura se le sale de control a quien lo redacta, una profesora de expresión actuarial para quien la realidad “es pura atmósfera sin detalles”. Más adelante, para profundizar en su definición, agrega: “Hay monos diurnos y monos nocturnos, monos de la realidad y monos de la novela, monos de la atmósfera y monos del detalle.”

Semejante distinción permite entender el concepto histórico de novela para Aira y la variante que él ha intentado introducir. Si hasta ahora la novela ha sido el dominio del detalle, es decir, de lo sucesivo en el tiempo, su apuesta será la de llevar la novela al dominio de la atmósfera, es decir, del espacio. Los detalles mundanos, inevitables, son la excusa o las tachuelas que permiten fijar en la memoria porosa del lector una atmósfera, que a su vez es un mapa de un territorio incierto. Es la alquimia que hace de una novela (o de una serie de novelas) una instalación artística que recorreremos con atención absoluta y que al salir del museo o la galería, con un cansancio repentino, relegamos al olvido. Como lo afirma el narrador de *Diario de la hepatitis*, el texto

con el que cierra el volumen: “Los mejores libros deberían ser los que olvidamos. Libros hechos con tanto arte como para darnos la experiencia extática del olvido.”

Quizás esta ha sido la manera de Aira de reconciliarse consigo mismo. Si bien no ha podido evitar, por culpa de la válvula maldita, la escritura indetenible, la producción serializada de libros, al menos sí ha conseguido que estos adquieran la transparencia que solo consiguen los maestros: hacernos olvidar que siempre estamos del otro lado del vidrio. —

RODRIGO BLANCO CALDERÓN es escritor. El año pasado Páginas de Espuma publicó su libro de cuentos *Los terneros*.



NOVELA
Árboles de la Argentina



Daniel Guebel
EL ABSOLUTO
Buenos Aires, Literatura Random House, 2016, 558 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

“El nombre de Borges hizo desaparecer del recuerdo y la conciencia de un montón de lectores el nombre de escritores perfectamente respetables e importantes”, dice el prolífico narrador bonaerense Daniel Guebel (1956), porque “Borges es un serrucho que elimina un montón de ramas del árbol de la literatura. Al mismo tiempo, es inevitable que en el acto de publicación haya nombres que desaparezcan solos. Por supuesto, todo desaparecerá, Borges también. La literatura es un cementerio

como cualquier otro. Y las lápidas se caen”.

Guebel y algunos de sus contemporáneos (Alan Pauls, Luis Chitarroni, Martín Caparrós, entre otros) decidieron revertir, superándola, la lógica y férrea reacción antiborguesiana que hizo coincidir la apoteosis que significó, en 1986, la muerte de Borges en Ginebra con el fin, en 1983, de la dictadura militar que el autor de *El Aleph* respaldó —por ignorancia, por conservadurismo pero, sobre todo, por antiperonismo—. Los más se refugiaron en Julio Cortázar y aun en escritores más comprometidos que él —Cortázar no dejaba de ser un parisino convertido a la causa revolucionaria en una edad en que esas trasmutaciones suelen ser patéticas— mientras Guebel, además de tentar lo fantástico-borguesiano, hacía también “obra argentina”: fabulando sobre ese supremo misterio continental que fueron el general Perón y su popular musa.

Vista desde aquí, el fin de la veda contra Borges permitió tanto la incesante proliferación narrativa de un César Aira como el filosofar novelesco de su aparente rival, Ricardo Piglia, en las antípodas pero con frecuencia complementarios. A decir de Guebel en la declaración transcrita en el primer párrafo de esta nota, arrasado el arbolaje de la literatura argentina gracias a Borges, quedaba un páramo que no podía sino ser invadido, con el propósito de sembrar de nuevo, por quienes —renegados o no— eran sus hijos —legítimos o bastardos— o hasta sus remotos nietos, que fingían indiferencia. En ese sentido, *El absoluto* (2016), la penúltima novela de Guebel, es una obra borguesiana y no solo porque es una máquina del tiempo, como la de H. G. Wells, que fascinó a Borges

y sin la cual es inexplicable también *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares.

A propósito de *La máquina del tiempo* y *El hombre invisible*, Borges escribió en su día que, a caballo entre los siglos XIX y XX, “Wells había observado que esa época, que es la nuestra, descreía de magias y talismanes, de la pompa retórica y de los énfasis. Ya entonces, como ahora, la imaginación aceptaba lo prodigioso, siempre que su raíz fuera científica, no sobrenatural”. No otra es la creencia de las seis generaciones de la familia Deliuskin, rusos y judíos, que Guebel registra en *El absoluto*, una parodia de aquella novela total que se escribía a sí misma, siguiendo la ruta de la cinta de Moebius, a la manera inmortal fijada en *Cien años de soledad*. Al último de los Deliuskin no le queda sino asumir lo inevitable, a la vez lo obvio y lo canónico: solo mediante una verdadera máquina del tiempo, artesanalmente construida, el último vástago del linaje podrá revivir aquello que el creador —Daniel Guebel— ya escribió. En eso consiste, con cierta probabilidad, la parodia de la novela total: estamos ante un héroe redundante, como si la novela misma —*El absoluto* nada menos— saliera sobrando. Ese es el juego al que invita Guebel.

Antes del desenlace, Guebel —mediante una prosa vigorosa que convierte cada episodio en una unidad casi perfecta, autosuficiente— coloniza los temas del campo científico decimonónico, tan cercano a la magia y al esoterismo (no en balde Madame Blavatsky es protagonista) o a las ilusiones atribuidas a un ya moribundo Aleksandr Scriabin, que —en la órbita del sucio monje Rasputín en 1915— sueña con la composición de un poema

sinfónico capaz de funcionar a la manera de Misterio final, a la vez cromático y musical. Ese universo, a su modo refractario, borgesiano, convive con las obsesiones de la historiografía evangélica, desde la negativa de la Sinagoga para reconocer en Jesucristo al Mesías (“¿A quién se le ocurre que el sacrificio, la hecatombe, de un rabino en la cruz, puede producir la salvación de toda la humanidad?”) hasta una oculta (y eficaz) formación de Lenin con los jesuitas de Lovaina, porque el bolchevismo no fue, después de todo, sino otra herejía de origen judeocristiano.

“Una palabra justa no es lo mismo que una frase completa”, escribe Guebel, a quien, por adulación, se le suele considerar el autor de una “literatura conceptual”, como si pudiera haber otra. Sin ningún pudor en su búsqueda de lo absoluto, Guebel se interesa lo mismo en la paleontología que en el erotismo, en la música del modernismo ruso que en la naturaleza del matrimonio (tema de Goethe, no de Borges) o en la devastación de la historia, victimaria de varios de sus protagonistas en su avatar de sobrevivientes. Acompañado sobre el terreno por Vivant Denon (y por el descifrador Champollion, después), aparece también Napoleón (“Ahora la tragedia es la política”) mientras juega, entre los mamelucos, con convertirse al islam y, vampírico, se manifiesta en una novela de Guebel como en una película de Sokúrov.

Pero a diferencia de otras novelas totales, en una época en que habrán de ser paródicas, *El absoluto* no se extravía en el “déficit de atención” misceláneo: una vez trazada su línea narrativa, el argentino la sigue sin perderla de vista, y compone, lo que en otro momento sería

una novela heráldica, la historia de un linaje excéntrico. Los argentinos, en clave nacionalista, suelen creer que el antídoto de Borges es Roberto Arlt; Guebel, con hereditaria sabiduría cosmopolita, sabe que el contraveneno de la humildad lo suministra Gombrowicz: “Escribo esto con amargura [...] porque no creo que alguna vez podría realizarse en mí este salto a la limitación. El cosmos seguirá tragándome.” Por ello —por esa impotencia necesitada de la máquina del tiempo para impedir la extinción de un apellido—, *El absoluto* está más cerca de *Los Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann, que de *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* (1989), de Julian Barnes.

Para Guebel, como para Borges, hay un destino ya escrito y prefigurado, de tal manera que el último de los Deliuskin se somete, cándido, a las paradojas de la máquina del tiempo, a las cuales no fue ajeno Bioy Casares, al dislocar el espacio en *La invención de Morel*. ¿Qué desencadena la intromisión del futuro en el pasado sino el colapso total, empezando por el del propio concepto de tiempo? Pero hombre de su época, argentino de la generación de la dictadura, y además escritor de origen judío, Guebel no puede concebir la historia sin la Caída, motivo este último ajeno al agnosticismo borgesiano. El árbol genealógico de los Deliuskin puede desvanecerse, no así la poblada y diversa vegetación de la literatura argentina. En ese bosque, cuya deforestación llegó a temerse, uno de los árboles más visibles es la obra entera, desigual pero magnética, de Daniel Guebel. —

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

FILOSOFÍA

Sin red de protección



John Gray
SIETE TIPOS DE ATEÍSMO
Madrid, Sexto Piso,
2019, 232 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

La religión expresa sobre todo una búsqueda de sentido. A muchas personas la sola idea de un mundo sin Dios les parece intolerable. La religión procura sentido y consuelo, es intrínseca al ser humano. La religión ha causado mucho sufrimiento (las Cruzadas, la Inquisición, las guerras santas), como también lo ha causado el odio a la religión (el jacobinismo, el antisemitismo, la Cristiada). El odio a la religión desdeña la difícil situación del ser humano en el universo: apenas una partícula consciente navegando a ciegas en el firmamento. Se preguntaba Santayana: “¿Es el amor al hombre lo que impulsa el odio a la religión? No, es la insensibilidad a todo lo que el hombre ama más profundamente.” Dos caras de la misma moneda ante una realidad que rebasa nuestro entendimiento: la fe y el descreimiento. Y una certeza: con Dios o sin Dios el mundo es igualmente misterioso.

Ateos se les llamó a los primeros cristianos porque creían en un solo Dios (ateos: sin dioses), para diferenciarlos del politeísmo pagano. Hasta el cristianismo, las religiones consistían fundamentalmente en la observancia de ritos comunes. Con el cristianismo se volvió obligatorio “creer en Dios”, dando pie también a la intolerancia religiosa. Para

los paganos era irrelevante “creer” y lo sigue siendo en las religiones de India y China. Muchos hoy en día se declaran “no creyentes” a pesar de que creen en la ciencia, las humanidades, la tecnología o en las ideologías políticas como el comunismo y el liberalismo. Estas últimas (una a través de la Revolución, la otra del reformismo gradual) creen en la humanidad como un proyecto de mejora continua, conscientes apenas de que el progreso es una idea de raigambre religiosa.

En el corazón de la religión late el concepto de salvación. Al final de la vida, en el trasmundo, alguien podía o no, dependiendo de la conducta o de la fe, ser uno con Dios. No Jesucristo sino los pensadores cristianos situaron la salvación en la tierra, en monasterios o Ciudades de Dios (De Fiore, Moro, Campanella), o la hicieron accesible por medio del conocimiento iniciático de ciertos textos, como creían los gnósticos. La noción de que el ser humano podía salvarse, redimirse, en el cielo o en la tierra, en la vida o más allá de la muerte, condujo al hombre a pensar que la Historia tenía un sentido predeterminado, opuesto a la idea de que la Historia es una suma de voluntades y accidentes con avances, retrocesos y periodos de estancamiento.

Pese a declararse ateos, los materialistas modernos suelen creer que la Historia sigue una lógica o un objetivo general, herencia del redentorismo religioso. Salvo que creamos en la existencia de un ser supremo que dicta las leyes de lo humano, la Historia carece de sentido y no existe “la humanidad” como tal. Lo que existen son hombres y mujeres con metas y valores dispares. “Por muchas vueltas que doy –escribió Machado– no hallo manera de sumar individuos.”

Falla el ateo cuando centra su crítica de la religión en considerarla una especie de ciencia obsoleta. La religión expone mitos, no evidencias concretas, y muchas veces esos mitos muestran un mayor conocimiento de la experiencia humana que las comprobaciones empíricas. El Big Bang no pasa de ser un mito religioso revestido de ciencia: ¿antes del estallido qué, después de la máxima expansión del universo qué? Falla asimismo el ateísmo al criticar la religión por la moral restrictiva que impone. El ateo radical excluye la moralidad y más aún: la moral misma. Basar el comportamiento en el humanismo y no en Dios es deificar al hombre con resultados semejantes: tanto se ha reprimido en nombre de las religiones como del pensamiento secular. Los movimientos laicos y los religiosos no son cosas opuestas. El laicismo –afirma John Gray– es básicamente religión reprimida.

Para los ateos no debe existir el problema del Mal. No existe un Mal abstracto sino actos concretos que afectan la convivencia social. Para el ateo el mundo existe sin más y no necesita creador alguno. Toda pretensión de prescribir un modo universal de vida está equivocada. No existen los valores universales. ¿Y los valores de la Ilustración? No debemos olvidar, dice Gray, “que la ideología racista moderna es un proyecto ilustrado”. Para las grandes figuras de la Ilustración (Hume, Kant, Voltaire) “las ideas de la jerarquía racial eran cruciales en su modo de pensar”. El antisemitismo secular moderno es un fruto de la Ilustración. Los valores no existen *per se*, no son independientes de los seres que los crearon. No existe la evolución social. Lo que hoy tenemos por grandes avances (la abominación de la guerra, por ejemplo, o la

paz como valor) es reversible. Entre 1915 y 1945, en Europa, la región más civilizada del planeta, murieron cien millones de personas a causa de guerras ideológicas. La naturaleza, según se desprende de la teoría de Darwin, no está evolucionando hacia un nivel superior. Según Darwin, “en la variabilidad de los seres orgánicos y en los efectos de la selección natural no parece haber más designio que la dirección en que sopla el viento”. La selección natural no implica noción alguna de progreso o perfección. Para Tucídides solo existía “la realidad de la insensatez humana recurrente”. Maquiavelo daba como un hecho que “la bondad humana no evidenciaba tendencia alguna a incrementarse con el tiempo”. Hay quien afirma que debemos desandar los pasos en falso dados en nombre de la civilización y regresar a lo natural. El marqués de Sade refutó en su tiempo (el de la Ilustración) esa creencia: la naturaleza no cesa de devorarse y consumirse a sí misma; si queremos adoptar sus procedimientos, ese camino nos conducirá al sadismo más extremo. El ateo, para ser consecuente con sus ideas, debe realizar la crítica de Dios y cuestionar sin miramientos su fe en la humanidad.

Ninguna religión sirve para todo el mundo, cada una es un reflejo de su tiempo e idiosincrasias. La religión, como exposición de mitos, explica la complejidad de lo humano. Fuimos expulsados del paraíso, el precio que pagamos por ello fue la conciencia del tiempo, es decir, de la muerte. No podemos regresar, no hay vuelta atrás. La religión y el ateísmo no son antónimos.

A decir de Lichtenberg, hay personas que leen mucho para no pensar. Del mismo modo hay quien abraza doctrinas o ideas para tener una explicación fácil de todo. El ateísmo —el mundo sin centro, sin creador, sin finalidad, sin valores universales, sin Mal— debería ser una oportunidad de replantearse todas las nociones que nos rigen, de pensar nuestro presente y devenir. La falta de sentido puede ser estimulante. Implica vivir la vida sin una red de protección. Se vive sin Dios no por carencia o defecto sino para encontrar en esa intemperie la libertad y la realización personal. “El mundo no es respetable —dice Santayana—; es mortal, atormentado, confuso, iluso a perpetuidad; pero está impregnado de belleza, de amor, de destellos de valentía y de risa.”

Las líneas anteriores son apenas algunas notas de lectura entresacadas de *Siete tipos de ateísmo*, el más reciente libro del filósofo británico John Gray publicado por Sexto Piso. Es un libro que invita a pensar, que refuta nociones establecidas, que cuestiona la comodidad intelectual en la que estamos instalados, que provoca, polemiza y critica el ateísmo contemporáneo que nos da “libertad para no pensar”.

A través de un amplio recorrido intelectual que parte del siglo IV a. C., cuando se creó el monoteísmo, hasta la religión transhumanista que confía, por medio de la tecnología, en trasladar memoria y conciencia humanas a una interfaz cibernética, Gray da cuenta de los diversos modos que ha asumido la crítica a Dios y a la religión. Pasa revista a Sade, Schopenhauer, Nietzsche, Spinoza, Hume, Chestov y Russell sin por ello dejar de lado a escritores como Fiódor Dostoyevski y Joseph Conrad. Vasto recorrido que lleva a Gray a concluir “que el ateísmo contemporáneo es un monoteísmo por otros medios”. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.

LETRAS LIBRES

La conversación ahora
continúa en los móviles.

