

LIBROS

70

LETRAS LIBRES
ENERO 2013

Carlos Monsiváis
• APROXIMACIONES Y REINTEGROS

Daniel Krauze
• FALLAS DE ORIGEN

Emiliano Monge
• EL CIELO ÁRIDO

Granta en Español

Primo Levi
• TRILOGÍA DE AUSCHWITZ



CRÍTICA LITERARIA

La fundación de una lectura



Carlos Monsiváis
APROXIMACIONES Y REINTEGROS
Compilación, notas y edición de Carlos Mapes, México, Trilce Ediciones/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, 404 pp.

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO

El deceso de Carlos Monsiváis en el 2010 no solo dejó un hueco inabarcable en el pensamiento cultural y político en México, sino que creó conciencia, casi inmediatamente, de la enorme tarea recopilatoria por venir. Los libros de Carlos Monsiváis publicados en vida fueron ante todo de crónica, acompañados ocasionalmente por sus incursiones en el ensayo o en algún otro género. Sin embargo, existen varias otras versiones de Carlos Monsiváis —el pensador político, el crítico literario, el interlocutor de distintas academias— en las páginas de publicaciones periódicas de variado perfil. La cantidad de los textos emanados de esta tarea dificulta a los lec-

tores el acceso a sus textos e ideas y sin duda es un importantísimo desafío el que subyace a la deseable sistematización de la obra de Monsiváis en un corpus más o menos manejable.

Aproximaciones y reintegros es uno de los primeros esfuerzos, y sigue al valiosísimo *Que se abra esa puerta* (Paidós, 2010) que compila sus textos sobre diversidad sexual publicados la mayoría en *Debate Feminista*. Debo decir que en la portada el libro hace la falsa promesa de “reunir en un solo volumen la crítica literaria de Monsiváis”, aseveración que no es del todo cierta, primero porque el texto más tardío en el libro data de 1985 (los que se publican después son republicaciones ampliadas de textos anteriores) y segundo porque en su mayoría corresponden a los trabajos de Monsiváis en *La Cultura en México*, dejando fuera no solo lo que se incluyó en otros libros (algo que ciertamente reconoce el compilador Carlos Mapes como uno de los propósitos del libro) sino los textos que se publicaron en revistas académicas y literarias de México, Estados Unidos y América Latina, sobre todo a partir del diálogo intenso que el escritor mantuvo con la academia culturalista a lo largo y ancho del continente. Aunque Monsiváis intervino antes de su muerte en la edición de este libro, queda claro que hay muchos textos que esperan compilación posterior. Ofrezco algunos ejemplos: su ensayo “La crítica literaria en México. Invención, revisión, ampliación y olvido del canon”, publicado en la revista *Nuevo Texto Crítico* en 1995 y útil para visitar los textos de *Aproximaciones y reintegros*; “De la hora del ángelus a la del zapping. La crónica en América Latina”, publicado en *Letras Libres* hace unos años; los textos con que contribuyó a la enciclopedia *Literary Cultures of Latin America*; su trabajo “Onetti: los monstruos engendran el sueño de la razón” que salió en la revista *Texto Crítico* en 1980. Sin embargo, este pequeño pecado no debe demeritar en absoluto la colección que tenemos enfrente: se trata quizá de la más amplia cartografía del pensamiento literario de Monsiváis a la fecha.

Nos informa el compilador Carlos Mapes, un editor de primera cuyo oficio es claro en el excelente e impecable trabajo de corrección, ordenamiento y edición de este volumen, que el libro originalmente iba a incluir intervenciones y autocorrecciones de Monsiváis, pero que la muerte evitó que eso pudiera suceder. Sin duda ahí habríamos podido observar un interesante caso de evolución intelectual, pero aquellos que, como yo, tienen interés en la historicidad de los textos, apreciarán que dicho esfuerzo no haya tenido lugar. Mapes sin duda favorece al lector al resistir la tentación taxonómica y al ordenar los textos cronológicamente. Esto creo que es fundamental en la lectura de un autor tan amplio como Monsiváis. Existen, por ejemplo, muchas antologías temáticas sobre Alfonso Reyes que destruyen la relación orgánica entre los textos y no permiten ver ni la evolución intelectual ni la estructura del pensamiento del autor regiomonitano. En cambio, *Aproximaciones y reintegros* cumple una función fundamental: permite vislumbrar el origen, evolución y consolidación del pensamiento de Monsiváis sobre literatura, algo que no solo constituye una valiosa intervención en los distintos temas cubiertos en el libro sino también una contribución para la lectura de Monsiváis en general. El ordenamiento cronológico nos permite entender cómo Monsiváis fue modificando posturas, sobre todo la forma en que su nacionalismo cultural se fue temperando desde su crítica más bien sesentera al imperialismo estadounidense (algo que está claro en algunos textos tempranos y que, como recordarán sus lectores, alcanzó su punto más desafortunado en un texto sobre la literatura y la cultura de la Onda en *Amor perdido*) hasta su fina lectura de autores como Sergio Pitlor o Julio Torri.

En el libro encontramos, por ejemplo, el texto “Con un nuevo fracaso Carlos Monsiváis ayuda a resquebrajar la máscara funeraria del mexicano” (1965), donde usa el lenguaje de la memoria personal y de la observación cronística para satirizar la filosofía

de lo mexicano y establecer un canon personal —que incluye a Vasconcelos, Cuesta, Novo y Paz—. El texto, sin embargo, anuncia el rol que la literatura ocupará a lo largo de su vida: “Por la literatura y únicamente por ella, podré deshacerme tanto de la solemnidad como del relajo y podré contribuir en una tarea urgente: crear y fortalecer el sentido crítico y el sentido del humor en el país.” Aquí vemos el sentido fundamental de la obra literaria y crítica de Monsiváis, y la brújula que guía sus lecturas e interpretaciones. Justo en el momento en que el proceso de institucionalización de la literatura mexicana alcanzaba uno de sus primeros pináculos (era ya el país del FCE, de la colección Porrúa, del estudio universitario de la literatura, del Centro Mexicano de Escritores y de muchos otros cuadrantes formales), Monsiváis abogaba por una escritura de vanguardia que funcionara a contrapelo del institucionalismo cultural (que alcanzaba su cristalización en las “filosofías de lo mexicano”) y de la solemnidad de lo nacional que había que disolver, como ya sabía Alfonso Reyes en 1917 en su texto “La sonrisa”, en la mueca subversiva del humor reflexivo.

Una discusión detallada de las muchas ideas literarias que aparecen en *Aproximaciones y reintegros* es imposible en la brevedad de estas páginas, pero sin duda hay muchos momentos memorables: su reflexión, en torno a la publicación de *El complot mongol*, sobre la incapacidad del *thriller* para reflejar la desconfianza de los mexicanos ante la justicia, lo cual hace a la nota roja un documento esencial; un devastador análisis del sexismo en la literatura mexicana, algo significativo en una tradición fundada en la aseveración de su supuesta “virilidad”; su “mínimo catálogo” de la relación entre escritores y políticos, donde formula ideas como “el pesimismo de la voluntad”; su poderosa relación de “la tragedia de Barajas”, el avionazo donde murieron Jorge Ibarguengoitia, Ángel Rama, Marta Traba y Manuel Scorza, entre otros. Colectivamente, se observa en los tex-

tos un rarísimo equilibrio entre un pensamiento literario teórico y sustancial (hay incluso una cita de Gilles Deleuze, algo que sin duda sería anatema para los supuestos “ensayistas” que hoy en día ejercen la crítica literaria en muchos medios) y un tono legible y de fuerte cariz narrativo que se ubica bien en el contexto periodístico donde aparecieron los textos. Creo que el mayor valor de *Aproximaciones y reintegros* es el registro de una forma de crítica literaria que explícita e implícitamente dialoga con todas las formas y ubicaciones posibles del pensamiento sobre la literatura: el ensayo, la academia, la lectura, la revista, el suplemento, la crónica, etcétera. Es un *etbos* crítico que Monsiváis puso en práctica por décadas y que tras su muerte tiene pocos practicantes. Por eso, el trabajo editorial de Carlos Mapes, la UANL y Trilce Ediciones, que nos trajo este libro a la mesa, es fundamental: porque la lectura de esta obra nos deja ver una crítica que quizá sigue siendo posible y que podemos pensar como una genealogía para una crítica futura. En esto, los lectores de esta colección y los críticos literarios mexicanos debemos estar profundamente agradecidos. —



NOVELA

El mundo en marcha



Daniel Krauze
FALLAS DE ORIGEN
 México, Joaquín
 Mortiz, 2012, 256 pp.

GUILLERMO FADANELLI

El libro primero de *El mundo como voluntad y representación* empieza con la siguiente sentencia de Rousseau: “¡Abandona la infancia, amigo mío, despiértate!” Pero en el capítulo 28, Schopenhauer escribe que la resignación es la última meta, la esencia más

íntima de toda virtud y en ella reside la salvación del mundo. No describo así una contradicción literaria o un contraste entre ideales, más bien intento dar señales para reconocer a primera vista el mensaje más puro del pesimismo moderno: despiértate para resignarte, crece para desaparecer, no a causa de la muerte del cuerpo, sino porque los seres humanos carecemos de autonomía y de verdadera libertad. He preferido comenzar de este modo mi comentario sobre la novela de Daniel Krauze, *Fallas de origen*, para situarme de inmediato en lo que personalmente me importa como lector de ficciones: la condición humana de la obra, su temperamento y el talento que posee para transmitir emociones. La novela en general podría describirse como la puesta en escena de una buena mentira, y el que sea buena depende en mucho del deseo de apropiación que despierte en sus lectores. Desde su primera novela, *Cuervos*, había llamado mi atención la voz de este joven escritor que, a pesar de sus distracciones o ausencia de experiencia literaria, poseía ya entonces una fuerza lírica capaz de poner las cosas en su lugar. Y al escribir lo anterior no estoy pensando en esas novelas que poseen equilibrio en la trama o que logran mantener entretenido a un lector a causa de su tema o de su pericia narrativa, sino en las obras que potencialmente son un campo de batalla en donde todo puede suceder y que representan en la literatura una especie de calamidad creativa.

En el mundo que habitamos existe una capa de moho formada por seres vivientes y cognoscentes que si se miran de manera estricta podrían describirse como una cauda de gusanos bípedos. La anterior es otra lúcida bravata de Schopenhauer que traigo a cuento porque eso es nada menos lo que son los personajes secundarios que rodean al protagonista de *Fallas de origen*: una capa de moho que se acumula con el tiempo. El joven Matías Lavalle ha vuelto a México después de varios años de estudios en el extranjero para

cerciorarse de que sus intuiciones son ciertas y de que el mundo que lo rodea se desvanece sin que sus acciones, por más viles que sean, puedan modificar en nada esa insoportable y sofocante escenografía. He aquí lo que considero crucial en el asunto de esta novela: la conciencia de que todo va mal desde un principio y de que a los héroes trágicos no les queda más remedio que pelear para poder resignarse. Un sentimiento de orfandad se extiende a lo largo de las páginas, pues entre el padre que muere y el padre que se negó a reconocerlo, Matías encuentra un motivo más para acentuar y comprobar la ambigüedad de los actos humanos: somos accidentes que le suceden a un ser del que no podemos saber nada. La novia es un engendro frívolo y los amigos con quienes Matías tendría que celebrar la misa de la amistad son la consecuencia esperada de una mala cepa crecida en el seno de una burguesía mexicana glotona y carente de autocrítica. Exasperado y aún bajo el efecto de las tachas, Matías se pregunta qué ha venido a hacer de nueva cuenta a México, a “este infierno de mediocres” donde solo disfrutan los que están ya pudriéndose bajo tierra.

La odisea que vive el personaje central de *Fallas de origen* no se limita a la apología de un desarraigo, a un ajuste de cuentas psicológico o al testimonio de un joven pesimista que se inmola para ir en busca de un rostro propio; tampoco se reduce a una suma de arrebatos causados por la desesperación y la abulia. Se trata de una obra en la que una porción de nuestro mundo camina, una crónica de generación y el intento de describir una realidad a secas, sin la pretensión del escritor que intenta demostrar que sabe más que los lectores. La sencillez en una novela es asunto serio pues bien podría tomarse a dicha sencillez como descaro indigente o como ausencia de recursos narrativos o florales. Y, sin embargo, en *Fallas de origen*, la historia camina y puede leerse porque además de relatar un drama mundano y entretenido se sostiene en un temperamento que yo reconozco

como honrado y que ha encontrado en la literatura el medio adecuado para expresarse. A veces agotadora a causa de su extensión o por su empeño en la demostración pesimista y en la consciente reiteración del lenguaje ordinario, la novela se mantiene en pie. Yo, un desahuciado lector de novelas, lo creo así. No sé cuántos diálogos pacatos se requieren para demostrar que los personajes también lo son, pero si además de tales diálogos no existiera un sustrato de fuerza real entonces no habría sido posible crear en literatura una pasión tan aberrante y vital como la que sostiene Matías con la mujer de quien en teoría es su mejor amigo: una traición que da vida al pantano de las emociones muertas que son representadas en la obra. Es verdad que la mayor parte de los personajes que rodean a Matías parecen sombras supeditadas a un ego que se destruye para vivir, más aun así algunos de ellos, como el criminal que lleva por nombre Adrián, van más allá de un mero segundo plano. Sentirse menos que cero en un país donde por lo menos él es “alguien” hace de Matías un personaje real, es decir, una mentira aceptable. Creo que las novelas que valen la pena no dicen nada nuevo, pero vuelven a poner el mundo en marcha, para bien o para mal. —



NOVELA

El paisaje es violencia



Emiliano Monge
EL CIELO ÁRIDO
Barcelona, Mondadori,
2012, 224 pp.

PATRICIO PRON

Quizás debamos a Miguel de Unamuno (es decir, a Hippolyte Taine) la idea de que el paisaje condiciona el carácter, así como tantas novelas que vinculan a la geografía el tempera-

mento de sus personajes, que son solitarios, exuberantes o rocosos según se tercié. Un buen ejemplo de este planteamiento es *El cielo árido*, la segunda novela de Emiliano Monge (ciudad de México, 1978), cuyo protagonista nace en una choza de la meseta central de una madre sordomuda y de un padre inmovilizado por la obesidad y la diabetes, de los que escapa (no sin haber matado al segundo) para unirse a una banda de criminales adolescentes a los que acaba traicionando para huir a los Estados Unidos y regresar de allí cuando vuelve a matar, como si el paisaje en el que ha nacido le hubiera contagiado su esterilidad y su violencia.

Germán Alcántara Carnero tortura y asesina impulsado por un rencor que no tiene comienzo y carece de fin; un puro continuo de odio y violencia en el que solo sobresalen algunas fechas que el narrador (él mismo un personaje de la historia) escoge para contar, no su totalidad, sino los momentos más importantes de la vida de Alcántara Carnero, que la explican: el 13 de mayo de 1956, cuando abandona el despacho desde el que ha impartido una justicia parcial y feroz sobre los habitantes del pequeño pueblo de Lago Seco y se promete no volver a matar; el 17 de febrero de 1934, en el que quema una iglesia con sus feligreses dentro; el 8 de agosto de 1901, día en que es concebido; el 14 de junio de 1957, cuando conoce accidentalmente a la mujer que le dará un hijo; el 4 de enero de 1950, cuando muere una mujer a la que ha amado brevemente; el 28 de septiembre de 1960, día en que le nace un hijo deforme; el primero de enero de 1948, cuando asesina a un líder religioso local; el 27 de mayo de 1911, el día que Alcántara Carnero inspecciona al primer muerto de su vida y mata a su padre; el 24 de julio de 1917, en el que traiciona a sus protectores juveniles y huye por segunda vez; el 12 de octubre de 1968, cuando muere el hijo deforme; el 18 de noviembre de 1944 en que cae herido mientras desbarata una huelga; el 17

de febrero de 1934, cuando es promovido al cargo de jefe de los violentos locales; el 6 de abril de 1928, cuando regresa a Lago Seco; el 18 de febrero de 1975, cuando se suicida su mujer y él echa a sus hijos y sobrinos de su casa y se recluye; el 11 de abril de 1937, en que se suicida el único amigo que ha tenido; el 17 de noviembre de 1981, el día que abandona su reclusión para anunciar “la hora de la gran misericordia de los hombres con los hombres” y es asesinado.

Se trata de una forma excepcionalmente eficaz de contar una vida cuya violencia carece de comienzo y de final: cuando Germán Alcántara Carnero nace, esa violencia ya parece estar en el aire y seguirá allí cuando el personaje muera, como el sol o las montañas, de allí que su historia solo adquiera sentido (si lo adquiere) porque la voz que la narra se lo otorga; una voz inusualmente poética y con un excelente dominio del discurso indirecto libre que, sin embargo, a veces juega malas pasadas a su autor: ¿cómo puede conocer la madre del protagonista la historia de sus padres, siendo sordomuda y analfabeta? ¿Cómo es posible que se nos diga que la puerta de la casa del protagonista no ha sido abierta durante años y que, a su vez, este viva en el interior de la casa con varios perros, adoptados, además, después de su reclusión?

Emiliano Monge parece venir a decir que toda historia (en particular, la historia de la violencia mexicana) solo puede adquirir sentido si se la cuenta, de manera que, por una parte, el narrador aparece una y otra vez a lo largo del relato para reivindicar su dominio absoluto sobre él, y, por otra, no duda en cambiar los nombres de los personajes cuando estos se encuentran en una situación particular, de tal modo que Germán Alcántara Carnero es alternativamente “Nuestrombre”, “Quienasciende”, “Elquetiembla”, etcétera: las cosas son lo que se nos dice que son, y las personas lo que hacen durante el breve

momento en que lo llevan a cabo; y palabras y expresiones como “sufragio efectivo”, “independencia”, “primera patria” y “reforma” son solo los nombres de unas calles desoladas por las que transitan los asesinos.

Una y otra vez a lo largo de este libro, Germán Alcántara Carnero intenta dejar atrás la violencia y redimirse, y una y otra vez fracasa: su énfasis poético y el hecho de que buena parte de las fechas que aparecen en esta obra sean relevantes para la historia de México pueden hacer pensar que Lago Seco (“un imperio en el que viven 30 mil 234 habitantes, todos los cuales son hijos y nietos y bisnietos del incesto, hombres y mujeres cuyas venas yacen rebosantes [...] de coraje, asco, miedo, servilismo, odio y engaño”) es una metáfora de México, al igual que el destino trágico de su protagonista, pero (yendo más allá) quizás la apuesta del libro consista en desarticular la oposición entre lo individual y lo colectivo. De hecho, el tránsito de la violencia colectiva a la individual es realizado por el protagonista casi de forma involuntaria, de la misma forma en que, tras haber sido institucionalizada, esa violencia cambia de signo pero no cambian sus formas y sus consecuencias. Al igual que tantas otras novelas recientes, en particular aquellas que tienen como escenario el norte de México, *El cielo árido* infiere el carácter de sus personajes de la geografía en la que se desplazan y convierte a la violencia en parte del paisaje y en su consecuencia directa e inevitable, lo que tiene como resultado unos textos que no cuestionan esa violencia ni creen en la posibilidad de que algún día tenga un final. Sin embargo, la novela de Emiliano Monge se distingue de ese conjunto por la plasticidad de su prosa, la inteligencia de su planteamiento y la capacidad de su autor para revisar ciertos tópicos. No ofrece ningún consuelo, pero (de alguna forma) reconforta al lector saber que estos personajes, que no tienen nada, sí tienen a un escritor de una voz potente y original para que los narre. —

REVISTA

Esto no es una reseña



GRANTA EN ESPAÑOL
Número 13, otoño
2012, 294 pp.

✎ RAFAEL LEMUS

Esto es lo que hay: un objeto —un objeto que mide veintiún centímetros de alto por quince centímetros de largo, pesa cuatrocientos cuarenta gramos, cuesta doscientos cincuenta pesos en librerías mexicanas y tiene una cubierta rosa salpicada aquí y allá por unas cuantas esferas azules y no pocas letras rojas y negras.

En la tapa: el nombre de la revista, el número de la edición y veintitrés equis que se suceden mecánicamente hasta que aparece la ¿abreviatura? MEX.

En la contra: un código de barras, una dirección electrónica (www.duomoecciones.com) y una descripción, bastante inane, de los textos que se incluyen (“Fabio Morábito presenta al diablo”, “La envidia fraterna según Álvaro Uribe”, “La fórmula de la tranquilidad de Guadalupe Nettel”...).

Adentro: veintitrés anuncios publicitarios y el mismo número de intervenciones literarias, presentadas en aparente desorden, sin distinciones nacionales o genéricas. Ahora una pieza teatral de Hugo Hiriart. Ahora una viñeta histórica de Pablo Soler Frost. Ahora un cuento de Marie Darrieussecq. Ahora una ficción autobiográfica de Valeria Luiselli. Ahora un relato de Alain-Paul Mallard, y una crónica de Stanley Booth, y un apunte de Richard Ford, y un recuerdo de Sandra Cisneros, y una pieza de David Miklos, y una narración de Verónica Murguía, y un manifiesto de Roberto Bolaño.

¿Qué hacer? ¿De qué manera leer este artefacto? ¿Como un número más de una revista literaria que, en sincronía con el espíritu de los tiempos, no pretende otra cosa que ofrecer un poco de entretenimiento? ¿Como una antología de cierta literatura mexicana? (¿Qué literatura?) ¿Como una intervención en un campo literario específico? (¿Qué campo?). Es inútil recorrer las páginas de este volumen en busca de pistas o aclaraciones: no las hay —no hay siquiera una nota que explique los criterios de la selección. Para encontrarse con alguna declaración de los editores Valerie Miles y Aurelio Major, es necesario ir más allá y visitar la página web de la revista o atender una entrevista aparecida en *Milenio*. Ahí uno descubre: que la literatura mexicana ha sido absorbida desde hace algunos años por el tema del narcotráfico y la violencia, que sin embargo tiene “otra cara”, que es hora de mostrar esa cara al mundo y que este número de *Granta* es —¡gracias, *Granta!*— una muestra de esa otra literatura mexicana.

Todavía hasta hace no mucho tiempo la mayor parte de las obras literarias se enunciaba desde un sitio preciso y, por lo mismo, era más o menos fácil ejercer el oficio crítico. Uno tomaba una obra y la leía dentro del marco nacional que le correspondía, revisaba sus afinidades y tensiones con un determinado canon, atendía la manera en que reafirmaba o deconstruía ciertos tropos locales y el modo en que interpelaba a una comunidad de lectores de contornos más o menos discernibles. Hoy, está claro, ese tipo de acercamiento es ya insuficiente, y en algunos casos, sencillamente imposible. Por ejemplo, si hubiera que fijar *Granta* en un solo sitio, ¿dónde sería? La marca es inglesa, la versión en castellano se edita en Barcelona, el grupo editorial que la financia es italiano y el ejemplar que tengo enfrente fue impreso en algún rincón de México. Más importante, ¿a qué público se dirige un número como este? En rigor, no a los lectores

mexicanos pues, a estas alturas, ninguno de ellos necesita que se le descubran los nombres de Hugo Hiriart, Fabio Morábito o Álvaro Uribe y solo los más inocentes se crearán ese cuento de que la literatura escrita en el país padece una fijación con el narco y de que, por lo mismo, toda escritura que no se ocupe de ese tema es marginal y contrahegemónica. Siendo honestos, tampoco apela a ningún otro público nacional, y menos a una comunidad pequeña y concreta, sino a ese etéreo pero rentable auditorio panhispánico que ciertas editoriales españolas insisten en alimentar y regir desde Madrid y Barcelona. Es decir: se dirige a todos, se dirige a nadie.

Alguien dirá que, más allá de las transformaciones del circuito editorial, las instrucciones de todo volumen literario siguen siendo las de siempre: acercar la cara a la página y pasear los ojos de izquierda a derecha y de arriba abajo. ¿De verdad? Hágase el intento de leer estos textos, del primero al último, concienzudamente, y tarde o temprano se experimentará una cierta sensación de banalidad. ¿Qué hace uno leyendo tan en serio un objeto como este? Es como ir a la inauguración de una bienal de arte y obstinarse en contemplar exhaustivamente cada pieza y en ignorar todas las demás dimensiones del evento —los intereses económicos que lo animan, el performance de los asistentes, el código que los rige, las relaciones que se crean y desvanecen en el momento. Es obvio que lo que importa aquí y allá no son tanto las obras —logradas o fallidas, potentes o blandas— como las inclusiones y exclusiones que la selección genera: quién quedó dentro y quién quedó afuera. En el caso de *Granta* se conoce el objetivo de esas selecciones, no distinto al de tantos premios y festivales literarios: cotizar a ciertos autores y publicitarlos en el mercado. No por nada Mario Bellatín —capaz como ningún otro narrador mexicano de pensar a la vez la literatura y la institución literaria— respondió a la convocatoria de los editores de

LIBROS

74

LETRAS LIBRES
ENERO 2013

manera genial: entregando una página en blanco. ¡El texto es irrelevante!

Esto propongo: no abrir el volumen o, en todo caso, picotearlo con cuidado, sin dejarse absorber por la mancha de tinta, sin ceder a la costumbre de fascinarse con las palabras. En vez de pegar la nariz a la página, sugiero tomar distancia y pensar. Sí, pensar. Pensar este número de *Granta* no como una pieza literaria única sino como un producto cultural situado entre otros muchos productos culturales similares, inscrito en un determinado sistema editorial y con funciones primordialmente comerciales. Pensarlo como un fruto típico de cierta globalización literaria, a la vez dinámico e insulso, libre de ataduras genéricas y lastres nacionalistas pero desprendido también de toda comunidad de lectores y, por lo mismo, incapaz de incidir en un sitio y explotar aquí y ahora. Pensarlo como un objeto. Vamos, como una mercancía. —



RELECTURA

Primo Levi, testigo de los límites



Primo Levi
TRILOGÍA DE
AUSCHWITZ
Traducción de
Pilar Gómez Bedate,
Barcelona, El Aleph,
2012, 656 pp.

HUMBERTO BECK

Las primeras líneas de *Si esto es un hombre* —el relato del químico y escritor italiano Primo Levi sobre su estancia como prisionero en Auschwitz entre 1944 y 1945— son seguramente algunas de las más perturbadoras de la literatura moderna. Se trata de una maldición:

Pensad que esto ha sucedido:
Os encomiendo estas palabras.

Grabadlas en vuestros corazones
Al estar en casa, al ir por la calle,
Al acostaros, al levantaros;
Repetídselas a vuestros hijos.
O que vuestra casa se derrumbe,
La enfermedad os imposibilite,
Vuestros descendientes os
[vuelvan el rostro.

Apenas comienza, la obra de Levi sitúa al lector en un raro estado de intensidad. No solo le reclama la atención de su intelecto: le exige que ponga en crisis, o por lo menos en suspenso, su disposición moral ante el dolor y su postura mental hacia la historia del siglo xx —que sigue siendo, de tantas maneras, todavía la nuestra.

En *Si esto es un hombre* Levi se propone realizar una fenomenología —una descripción analítica y minuciosa— de la desdicha sin límites. En el prefacio nos advierte que su relato “no se ha escrito con el fin de formular nuevas acusaciones”, sino que “debe ser capaz, más bien, de proporcionar documentación para un estudio sosegado de ciertos aspectos de la mente humana”. Estos aspectos son los del funcionamiento de la conciencia en una situación de privación extrema —la de sentirse “afuera del mundo”—. Levi disecciona la significación específica del sufrimiento corporal en un estado de derelicción y apunta: “Era la misma incomodidad, los golpes, el frío, la sed, lo que nos sostuvo en el aire en el vacío de la desesperación sin fondo.” En sus descripciones de la experiencia del sueño en el campo se repite una misma imagen inquietante: la sensación onírica de estar durmiendo sobre un lugar hecho para el movimiento, no para el reposo; una orilla y no un lugar —la percepción de encontrarse encima de una carretera o los rieles de un ferrocarril—. En el campo ni siquiera el sueño ofrece la oportunidad de una salida. Soñar no representa la liberación del inconsciente, sino la continuidad del terror. El sentido del amanecer y el

despertar igualmente se transforman: ya no significan la promesa de un nuevo comienzo, sino que marcan el principio de una “condena cotidiana”. Palabras habituales de la vida en libertad como “cansancio”, “miedo” o “dolor” pierden el sentido o se vuelven inútiles. El sentimiento de hambre de un prisionero no es la sensación de haber perdido una comida. El prisionero no *tiene* hambre: *es* hambre. Su manera de tener frío “tiene necesidad de una nueva palabra”.

La obra de Levi está atravesada por un conflicto de actitudes con respecto al testimonio: la conciencia simultánea de su *urgencia* y de su *imposibilidad*. Por un lado, Levi describe la necesidad apremiante y primordial de *contar*, de hacer que “los demás” participen de su historia. Narrar era para Levi y otros antiguos cautivos una premura que había adquirido “el carácter de un impulso violento e inmediato, hasta el punto de competir con nuestras otras necesidades

CULTURA Y POLÍTICA DEL ANARQUISMO EN ESPAÑA E IBEROAMÉRICA

Clara E. Lida
Pablo Yankelevich
compiladores



EL COLEGIO
DE MÉXICO

<http://libros.colmex.mx>

elementales”. La compulsión de narrar representaba además el procedimiento de oposición al nazismo y su “falsificación orwelliana de la realidad”, su combate agónico contra la memoria y la evidencia –un combate que continúa hasta nuestros días–. Por otro, Levi apunta lo paradójico de su condición de sobreviviente: el testimonio sobre los campos es en cierto sentido imposible porque quien padeció esa sucesión de suplicios aberrantes siempre supo que estaba en medio de “un tipo de noche que los ojos humanos no podrían atestiguar y sobrevivir”. En *Los hundidos y los salvados*, otra de sus obras sobre su existencia en Auschwitz, Levi recuerda que la historia de los campos ha sido escrita por aquellos que, como él mismo, nunca conocieron el fondo: “Aquellos que lo hicieron no regresaron, o su capacidad de observación se paralizó por el sufrimiento y la incomprensión.” El testigo completo es, pues, el que por su aniquilación física o moral está incapacitado para hablar.

Giorgio Agamben ha caracterizado esta situación contradictoria como “la aporía de Auschwitz”. La aporía encierra una discrepancia en la estructura misma del testimonio: lo sucedido en el campo es la realidad más intensa, una saturación de lo real que por su mismo exceso se presenta simultáneamente como inimaginable. Los sobrevivientes, dice Agamben, “dieron testimonio de algo de lo que es imposible dar testimonio”. Desde la perspectiva de Walter Benjamin y sus reflexiones sobre la narración, se podría aventurar que Primo Levi y los demás relatores de los campos, al haber encontrado la manera de convertir en escritura la ruptura más atroz en la continuidad de la conciencia humana, se convirtieron en los creadores de una tradición imposible: la tradición que narra el quiebre de la experiencia.

El estilo literario es una de las estrategias mediante las cuales Levi concilia la oposición entre la urgen-

cia y la imposibilidad. Si al describir episodios y situaciones del internamiento en el campo Levi hace continuamente referencia a lo fársico y lo grotesco, al leerlo es inevitable no pensar –es evidente– en lo kafkiano y, más allá, en lo dantesco. ¿Es posible imaginar una alteración más absurda y bestial del “Abandonen toda esperanza” que *Arbeit macht frei* –“El trabajo trae la libertad”–, divisa que recibía a los prisioneros en Auschwitz? Para dar con las claves expresivas de Levi, sin embargo, habría que ir quizás todavía más allá: a lo bíblico. Por momentos *Si esto es un hombre* se lee como un anti-Evangélio, una anti-Revelación, la de la “mala nueva” de Auschwitz –como una inversión maléfica de lo bíblico–. Las historias “simples e incomprensibles” de los prisioneros, nos dice Levi, son “las historias de una nueva Biblia”, una extraña Biblia que se repite, esta vez sin Providencia ni salvación. Pero este relato de proporciones apocalípticas no está escrito en un estilo arcaico o grandilocuente, sino con una prosa distintivamente vigesémica, sucinta y contenida. Las fuentes de esta prosa no están en la obra de contemporáneos como Ernest Hemingway o Albert Camus, sino –descubre Levi en una entrevista– en el estilo de los “reportes semanales” que circulan en las fábricas, escritos en un lenguaje conciso y comprensible a todo el mundo.

La significación más profunda de *Si esto es un hombre* es quizás la de representar, junto con *Más allá de la culpa y la expiación* de Jean Améry, una de las más inquietantes meditaciones sobre la redefinición de lo humano. En los campos, los prisioneros vivían en un estado de precariedad absoluta, de “vida desnuda”. Levi retorna constantemente al motivo de la desnudez: la existencia en el campo era una sucesión de desnudeces impuestas –aun a la intemperie, en medio del frío y de la nieve– que tenía el fin de reducir el

cuerpo a una pura masa, de privarlo de su capacidad de ser un signo de humanidad. Se trataba no solo de una degradación del cuerpo: ahí también se desfiguró el rostro de lo humano. De ahí la pena en principio inexplicable que, de acuerdo con Levi, sentían los justos entre las víctimas por los delitos de los victimarios: “percibían que lo que había pasado alrededor de ellos y en su presencia, y en ellos, era irrevocable. Nunca jamás podría ser limpiado; probaría que el hombre, la especie humana –nosotros, en breve– tenía el potencial de construir una enormidad infinita de dolor”.

En más de una ocasión, Levi se refiere a la experiencia histórica de los campos como un “experimento”: el de mirar el mundo de los hombres desde la extrañeza de un extremo absoluto, desde el espacio exterior de lo no humano. ¿Qué se descubre desde esa perspectiva radical? Entre otras cosas, el darse cuenta de que, en un siglo sobrepoblado de cultos a la ruptura, la verdadera rebelión no consiste en transgredir, sino en afirmar un límite –la conciencia de que lo humano, a pesar de ser una condición abierta, cuya naturaleza consiste en la negación de la naturaleza, tiene una forma.

En un pasaje estremecedor, Levi relata que uno de los sueños más recurrentes de los prisioneros consistía en soñarse a sí mismos después de su liberación, contando la historia de su existencia en el campo. Aunque el relato es trágico, en el sueño el público no escucha, es indiferente. Se trata de una inquietante *mise en abîme* del libro entero y, en realidad, de toda la literatura del testimonio sobre el Holocausto. “Sucedió, por lo tanto puede suceder otra vez: este es el corazón de lo que tenemos que decir.” Unido a la imprecación que da apertura a la obra, este gesto revela que la lectura del libro de Levi, el acto mismo de tomarlo entre las manos, entraña un pacto ético entre el lector y la historia. —