

# LIBROS



> Ryszard Kapuściński

• **Cristo con un fusil al hombro**  
> RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

• **La lógica de la libertad**  
> MICHAEL POLANYI

• **Los límites de la libertad**  
> JAMES M. BUCHANAN

• **Edificio**  
> ANA GARCÍA BERGUA

• **Pastilla camaleón**  
> JULIÁN HERBERT

• **Biographia literaria**  
> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

• **Autobiografía de Rojo**  
> ANNE CARSON

• **Alfabeto de las esfinges**  
> ADOLFO CASTAÑÓN

• **La brújula hechizada**  
> MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

• **El sueño no es un refugio sino un arma**  
> GENEY BELTRÁN FÉLIX

## PERIODISMO

# Equívocos de un Cristo guerrillero



Ryszard Kapuściński  
**Cristo con un fusil al hombro**  
trad. Agata Orzeszek,  
Barcelona, Anagrama, 2010,  
208 pp.

En una reciente biografía del gran periodista y escritor polaco Ryszard Kapuściński, escrita por el reportero de la *Gazeta Wyborcza* Artur Domosławski, se habla de lo permeables que suelen ser las fronteras entre realidad y ficción en el periodismo bien escrito. La crónica o el reportaje que hicieron célebre a Kapuściński tenían la virtud de imponer una lectura estética y, al mismo tiempo, el riesgo de fabricar verdades informativas con los recursos de la literatura de no ficción. La propia biografía de Kapuściński, quien accedió a la gran prensa occidental, en los años sesenta y setenta, como corresponsal de la comunista Agencia de Prensa Polaca —equivalente de la TASS soviética y de la aún vigente Prensa Latina habanera— es parte de ese entramado de ficción y realidad.

Más de una vez, Kapuściński asoció su idea del periodismo con una historia y una antropología del presente. En su caso, no era una exageración o una *boutade*, ya que si algo caracteriza la escritura de *El Emperador*, *El Sha*, *El Imperio* y otros libros suyos es ese intento de meterse bajo la piel de otros cuerpos y otras mentes. Al retratar a Haile Selassie y a Mengistu Haile Mariam, a Reza Pahlevi y el Ayatola Jomeini, a Gorbachov y a Yeltsin, Kapuściński tenía la virtud de distanciar su personalidad, sin ocultarla plenamente. Como los buenos antropólogos y los buenos historiadores, sabía colocar su subjetividad en una suerte de bruma, que por momentos se desvanecía, perfilando la silueta del cronista.

No deja de ser admirable que el titular de una agencia de prensa comunista fuera capaz de criticar el autoritarismo del Sha sin suscribir el autoritarismo de la revolución islámica o que se atreviera a describir el “terror rojo” en Etiopía, a pesar del apoyo que Moscú y La Habana brindaban a Mengistu. Detrás de aquellos juegos de equilibrio no sólo estaba el enorme talento de Kapuściński sino

su propia condición de periodista polaco, obligado a marcar ciertas distancias con el bloque soviético. Esas distancias que salen a flote, ya sin escrúpulos, en su gran crónica sobre la caída del Muro Berlín y la descomposición de la URSS entre 1989 y 1992.

Dice Domosławski que, con frecuencia, la entrada de la ficción en los reportajes de Kapuściński afectaba la veracidad del relato. Por ejemplo, cuando, en *Ébano*, afirmaba que los peces del lago Victoria, en Uganda, habían engordado devorando cadáveres de las víctimas del dictador Idi Amin, o cuando permitía que otros periodistas aseguraran que había sido testigo de la masacre de estudiantes mexicanos, en la Plaza de Tlatelolco, o que había conocido personalmente al Che Guevara. La lectura de los primeros reportajes de Kapuściński sobre América Latina, escritos entre fines de los sesenta y principios de los setenta, y publicados en español, por primera vez, por Anagrama, nos ayudan a entender el origen de aquellos usos periodísticos de la ficción.

No todos los textos reunidos en *Cristo con un fusil al hombro* tratan sobre América Latina. El libro comienza con un reportaje sobre los fedayines y la cuestión palestina y termina con otro sobre Mozambique en la época de las guerrillas comunistas de Samora Machel y la lucha por la independencia contra Portugal. En ambos no deja de ser notable ese distanciamiento del periodista polaco, quien, a pesar de identificarse con la

causa palestina y con la independencia de Mozambique, señala los riesgos del fundamentalismo islámico y celebra el talante liberal y occidentalizado del líder mozambiqueño Eduardo Mondlane.

En los reportajes latinoamericanos, esas distancias se rebajan al mínimo. El entusiasmo de Kapuściński por las revoluciones y las guerrillas de los años sesenta y setenta es innegable, aunque en el mismo se deslizaba la tensión con Moscú, ya que el Kremlin respaldaba más abiertamente la descolonización africana que la vía guevarista en América Latina. Es preciso leer entre líneas para captar las sutilezas de una guerra fría en la que un reportero polaco cita un poema de Adam Mickiewicz para entender el exilio palestino o intenta ponerse en el lugar del rector de la Universidad de San Andrés, en La Paz, Bolivia, quien tiene la mesa y los libreros de su despacho agujereados por los tiros de las guerrillas estudiantiles.

Es en un salón de esa universidad donde Kapuściński ve el retrato de un Cristo con fusil al hombro que, inicialmente, asocia con el Che Guevara y luego identifica con Camilo Torres, el sacerdote colombiano que murió en combate, en 1966, luego de sumarse a las guerrillas de Bucaramanga. En la portada de este volumen de Anagrama aparece, por error, una foto del comandante de la Revolución cubana Camilo Cienfuegos tomada, en La Habana, el 26 de julio de 1959, durante los festejos por el sexto aniversario del asalto al cuartel Moncada. En todo caso, tanto Torres como Guevara o Cienfuegos representaban para Kapuściński esa convergencia entre catolicismo y guerrilla que se produjo en la América Latina de los años sesenta y setenta, alimentada doctrinalmente por la Teología de la Liberación, y que promovió la iconización cristiana de los mártires revolucionarios.

Los reportajes latinoamericanos de Kapuściński ayudan a comprender el método de trabajo del gran periodista polaco. La tentación de la novela, de que habla Domosławski, está siempre ahí —por ejemplo, cuando al hablar de los hermanos Peredo, los socialistas bolivianos que se sumaron a la guerrilla del Che, hace un retrato del padre, Rómulo

Peredo, director del periódico sensacionalista *El Imparcial*, redactado íntegramente por él mismo, entre borrachera y borrachera, donde se acusaba a los párrocos de la zona de abusos sexuales para cobrar por los desmentidos de la iglesia. En las brillantes notas sobre República Dominicana y Guatemala se observa otra técnica de Kapuściński: el trabajo con la bibliografía. Antes de la observación directa de la dictadura de Trujillo, ha leído las memorias del jefe de la policía dominicana, Arturo Espaillat, y en su recorrido por Guatemala carga con los libros de Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias y Eduardo Galeano.

Hasta en el texto más comprometido de este libro, las vidas paralelas del Che Guevara y Salvador Allende, es posible leer la sutil ubicación de Kapuściński en el juego de fuerzas de la guerra fría. Este ejercicio plutarqueano comenzaba con la pregunta ineludible de la izquierda latinoamericana de los setenta: “¿cuál de los dos tenía razón?” La respuesta de Kapuściński es predecible: “ambos”. Lo interesante es que al cuestionar la disyuntiva entre Guevara y Allende, o entre la lucha armada y la vía electoral, el periodista polaco marcaba distancias no sólo con Washington sino también con Moscú. El Kremlin, como es sabido, no tuvo muchas simpatías por el Che Guevara, quien criticó los socialismos reales de Europa del Este, y en cambio celebró el triunfo de Unidad Popular en Chile, como parte de la estrategia de “coexistencia pacífica” entre los bloques.

El “Guevara y Allende” de Kapuściński es, sin embargo, un texto con más de un equívoco. Su autor, sutilezas aparte, era un periodista del bloque soviético que no había llegado, aún, a la crítica del totalitarismo comunista que leemos en *El Imperio* y otros de sus libros. Kapuściński desconocía, entonces, que Allende se había suicidado y que Guevara había sido ejecutado, no porque se negara a “hablar” —como han constatado sus biógrafos, cuando es capturado Guevara dice “no disparen, soy el Che, valgo más vivo que muerto” y, de hecho, hasta el último minuto pensó que, al igual que Régis Debray y Ciro Bustos, sería sometido a juicio en Camiri— sino porque la or-

den del alto mando de Bolivia o de la CIA fue la ejecución. También desconocía la ya documentada recurrencia de Guevara al fusilamiento, en la Sierra Maestra y el cuartel de La Cabaña, luego del triunfo de la Revolución cubana.

Kapuściński intenta negar la disyuntiva entre Guevara y Allende, torciendo, por ignorancia o interés, las biografías de ambos líderes. Sin embargo, hay un momento en que, a pesar de su cuidadosa equiparación entre el guerrillero y el parlamentario, el juicio se inclina a favor del segundo: “en el Parlamento de Chile Allende trabaja y lucha treinta y tres años, primero como diputado, después como senador. El edificio forma su mentalidad legalista, su perfecto dominio del derecho, de la constitución, de la ley. De todos modos, la izquierda chilena siempre ha sido una acérrima defensora de la Constitución y del Parlamento [...] Sólo aparentemente es una paradoja. La Constitución y el Parlamento garantizan a la izquierda la libertad de actuar dentro de la legalidad, le brindan la posibilidad de llevar su lucha política abiertamente”. La historia latinoamericana parece haber dado la razón a Allende. —

— RAFAEL ROJAS

## CIENCIA POLÍTICA

### Las condiciones de la libertad



**Michael Polanyi**  
*La lógica de la libertad / Reflexiones y réplicas*  
trad. Nora Ferrer, Madrid, Katz/Liberty Fund, 2010, 220 pp.



**James M. Buchanan**  
*Los límites de la libertad / Entre la anarquía y el Leviatán*  
trad. Verónica Sardón, Madrid, Katz/Liberty Fund, 2010, 275 pp.

Supuesto que deseemos vivir en libertad, ¿cuáles son las condicio-

nes de una vida social organizada para hacer esto posible? Y establecidas esas condiciones, ¿cómo podemos justificar la preferencia por esa sociedad frente a diseños alternativos? Porque no está claro que, gustándonos la libertad, estemos dispuestos a aceptar cualesquiera resultados del ejercicio de la misma. De modo que quizá tampoco podamos señalar fácilmente dónde termina el gobierno y empieza la sociedad, o viceversa. ¿Abstracciones demasiado remotas? Recordemos que, durante los últimos años, no hemos dejado de preguntarnos si el Estado puede inculcar valores morales en la escuela, si uno puede disponer de su propia vida en condiciones terminales, si el dinero de los contribuyentes ha de pagar un rescate empresarial. Asuntos prácticos sobre los que, en realidad, apenas podemos reflexionar sin recurrir a molestas abstracciones.

Pues bien, acaban de aparecer dos libros de procedencia diversa, pero propósito común, cuya lectura puede servir para iluminar este intrincadísimo debate. Hay que apresurarse a señalar que los trabajos de Polanyi y Buchanan nos llegan con un ligero retraso, publicados

como están originalmente en 1951 y 1975; pero celebremos que llegan, en lugar de lamentar que todavía no habían llegado. Y celebrémoslo, porque nos permiten reconstruir las discusiones que sobre la naturaleza de la sociedad liberal tuvieron lugar en la posguerra fría y en la década de los setenta del siglo pasado, así como aplicarlas a lo que hoy nos traemos entre manos.

Su procedencia no sólo es diversa sino llamativamente dispar. Michael Polanyi es un bioquímico húngaro que termina haciendo economía; James Buchanan es un economista norteamericano –Premio Nobel en 1986– que hace filosofía política. Si el primero fue miembro de la Sociedad Mont Pelerin fundada por Hayek en 1947 para defender los ideales del liberalismo clásico, el segundo capitaneó la llamada Escuela de Virginia de Economía Política y fue, junto a John Rawls y Robert Nozick, uno de los nuevos contractualistas que, en la década de los setenta, dieron nueva vida a la reflexión política. Y ambos, sí, se ocupan en estos trabajos de la lógica y los límites de la libertad, que son también los de la autoridad estatal, que es –simultáneamente– su garantía y amenaza.

Su propósito es el mismo: demostrar normativa y pragmáticamente la deseabilidad de una sociedad liberal, así como delinear las condiciones institucionales para su florecimiento. Se trata de dejar sentado que una sociedad que reduce al mínimo la coerción de unos hombres sobre otros es más justa y eficaz que sus alternativas. La superioridad normativa de la sociedad liberal provendría del mayor valor de la libertad, y su superioridad pragmática, de las ventajas que los órdenes sociales espontáneos presentarían sobre la planificación centralizada. Es razonable añadir que, cuando estos libros fueron escritos, la alternativa no era otra que un modelo soviético apoyado por buena parte de la *intelligentsia* occidental. Pese a todo, Polanyi y Buchanan tocan melodías distintas.

Para Polanyi, lo importante no es tanto el individuo libre como la sociedad libre. Es acaso sorprendente que el pensador húngaro no trate de justificar

filosóficamente la mayor bondad de los valores humanistas –tolerancia, justicia, libertad– que la sociedad liberal trata de realizar; para él, la creencia occidental en su superioridad moral es indemostrable. Esto puede interpretarse como una forma radical de escepticismo liberal, pero Polanyi quizás esperaba que las ventajas de la sociedad libre se hicieran evidentes por sí mismas ante cualquier observador imparcial, a la vista de su mejor funcionamiento.

Sea como fuere, ese funcionamiento depende de la vigencia de un conjunto de libertades públicas que hacen posible que emerja un orden de la libre interacción de los individuos, sin subordinar sus acciones a ningún objetivo superior o diseño preestablecido. Son órdenes espontáneos, por ejemplo, el mercado y el derecho consuetudinario, pero también la ciencia. En todos estos casos la planificación centralizada *no puede* funcionar eficazmente. Polanyi dedica un largo ensayo a explicar cómo las limitaciones administrativas de la dirección centralizada de la economía conducen al estancamiento. Y dedica, como no podía ser menos, una gran atención a la ciencia.

Esta es, a su juicio, una forma de interpretar la realidad en la que *crece* nuestra civilización, además de una forma eficiente de organización basada en la adaptación mutua de unos científicos respecto de los demás. Y no cabe su centralización, porque ni se sabe por dónde discurrirán sus caminos, ni se puede preestablecer el objeto de sus pesquisas: la ciencia se debe al conocimiento y no al bienestar humano. La conclusión es palmaria: “La función de las autoridades públicas no es planificar la ciencia sino sólo brindar oportunidades para cultivarla.” No hay, en fin, libertad sin Estado; pero un Estado sin límite supone el fin de la libertad.

Eso mismo es lo que James Buchanan se propone demostrar, a partir de una fabulación realista sobre el origen de la sociedad. Siguiendo la tradición contractualista, se pregunta qué clase de orden social emerge de la interacción entre hombres desiguales en el estado



de naturaleza, tomando como única base —economía obliga— la maximización racional de la utilidad individual. Y su elaborada respuesta es que de esa situación terminaría emergiendo un orden social que asigna derechos individuales y establece una estructura política encargada de hacer cumplir esos derechos; algo así como una sociedad liberal dotada de una autoridad estatal de tamaño reducido.

No en vano, para Buchanan, la situación ideal es la anarquía; pero como la anarquía es un “espejismo conceptual” que no procura orden alguno, necesitamos un Estado. Lo que no es óbice para reconocer que muchas áreas de interacción humana—desde la cola del cine hasta el trueque de bienes— funcionan de acuerdo con principios de “anarquía ordenada”: otro nombre para el orden espontáneo. Así las cosas, la sociedad que resulta del conjunto de las acciones individuales es *buen*a, sean cuales sean sus resultados, porque bueno es el *procedimiento* que los ha producido.

Es comprensible que se haya visto en Buchanan a un continuador de Hobbes, al tiempo que se rastreaba a Kant en Rawls y a Locke en Nozick. Su íter explicativo parece demasiado reduccionista: aquí no hay altruismo, ni comunidad, ni buenos sentimientos. Estas deficiencias fueron señaladas entre nosotros por Fernando Vallespín en un estudio pionero. Sin embargo, ver a Hobbes en Buchanan acaso sea exagerado, ya que el economista norteamericano no deja de reconocer que alguna noción de justicia social puede ser necesaria “para que pueda existir una sociedad que encarne una libertad personal razonable”. Su preocupación es el proceso, no los resultados. Y por eso presta especial atención a la ley, entendida como un *bien público* cuyo cumplimiento es el precepto ético-moral más importante. Hobbes *meets* Kant.

Asimismo, Buchanan subraya la necesidad de distinguir entre el Estado *protector* de derechos y el Estado *productor* de bienes públicos. Son funciones distintas, que es preciso separar. Y es en la tendencia del segundo a crecer sin tasa, provocando la frustración fiscal del ciudadano, donde Buchanan identifica

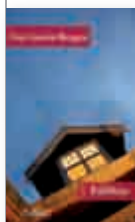
un claro peligro para la “libertad igualitaria” inscrita en el contrato social. De ahí que llamara hace tres décadas a una difusa “revolución constitucional” no demasiado alejada de la revuelta contra la *letargocracia* que un socialdemócrata como Peter Sloterdijk pide ahora en Alemania.

Hay en la obra de Buchanan más de lo que podemos consignar aquí, pero baste concluir que sus reflexiones, al igual que —en medida distinta— las de Polanyi, no han perdido actualidad. Sea cual sea la razón que se les conceda, siguen contando en la inagotable conversación acerca de las condiciones y límites de la libertad. —

— MANUEL ARIAS MALDONADO

#### CUENTO

### Espacios



Ana García Bergua  
*Edificio*  
Madrid,  
Páginas de  
Espuma, 2009,  
147 pp.

El que Ana García Bergua haya cursado la carrera de escenógrafa, aunque no se haya desempeñado profesionalmente como tal, explica probablemente el componente teatral de sus libros y, en especial, su cuidado en proveer a sus historias de un entorno muy preciso. Muebles, puertas, ventanas, pasillos, oficinas, calles, jardines y escaleras adquieren en su literatura un peso absorbente, conformando un espacio marcado por la rutina, una rutina hecha de multitud de cosas, de objetos, de encuentros y obstáculos, que impiden levantar la cabeza y preguntarse sobre el sentido de los propios actos. Si algo rige este mundo es el afán, la insatisfacción, el apremio y, como su contraparte, la búsqueda de placer y de caricias. Más agobiante es el trajín diario, más aguda la necesidad de consuelo físico. Por eso, sus personajes femeninos suelen

MEMBRESÍA  
SANTANDER PREMIER

LA MEMBRESÍA  
NO TIENE LÍMITES.

CHEQUES ILIMITADOS  
Y SIN SALDO MÍNIMO  
EXIGIBLE

LA MEJOR ATENCIÓN  
Y SERVICIO, CON  
ACLARACIONES EXPRESS

ACUDA A UNA SUCURSAL SANTANDER O  
LLAME AL DT 800 00 PREMIER (7736437)

[www.premier.santander.com.mx](http://www.premier.santander.com.mx)

 Santander



ser más intensos e imaginativos que los masculinos; se avienen a lo que les ofrece la vida y saben hallar en ella una multitud de escapes y de acomodos; no aspiran a descollar ni a cambiar el mundo, sino a establecer con este un pacto de no agresión y de respeto de los límites establecidos; los hombres, en cambio, menos adaptables, carecen de plasticidad y sucumben a menudo bajo el peso de sus máscaras. En uno y otro caso, parece que no hay mucho que decirse, ninguna revelación importante que aguardar de los demás; de ahí la escasez de diálogos o la reducción de estos a fórmulas hechas para cumplir con los requisitos mínimos de la comunicación. Porque los personajes de García Bergua (ciudad de México, 1960) se relacionan no tanto con palabras, sino con las cosas que les pertenecen; estas conforman su apariencia, su rutina y, a la postre, su carácter. Así, el otro, el prójimo, no es sólo las otras personas, sino todas las cosas que lo rodean a uno, los objetos que uno usa, desde un tenedor hasta un departamento, desde un parque hasta la lima para las uñas. Los numerosos episodios colectivos en que se ven involucrados estos personajes, como fiestas, comidas, sepelios, bailes, ceremonias, representan, lejos de un reencuentro con la palabra, la claudicación de esta y la oportunidad de comunicarse de un modo más transparente y genuino. Hay un fondo carnavalesco en todo lo que escribe García Bergua, donde las miradas, los gestos, las insinuaciones adquieren más peso que los diálogos y los razonamientos. Sólo así la proximidad constante de los otros deja de ser una fuente de agobio y se convierte en liberación, liberación del propio teatro interior, por lo general desolado y reiterativo. Y en mostrarnos cuán pobres somos por dentro y cuán poco nos bastamos para prescindir del prójimo, la mirada de García Bergua es especialmente implacable. Su concepción de la vida se halla en las antípodas del misticismo, si entendemos por este la lucha del alma individual por despojarse de todo soporte exterior y mundano. Para García Bergua,

sencillamente, el alma individual es una ilusión; todos somos habitantes de un edificio, o mejor dicho de varios edificios a la vez, de bullicios que se entrecruzan, molestos pero necesarios, asfixiantes pero protectores.

No extraña que, acorde con esta visión, uno de sus motivos narrativos predilectos sea el de espiar a los otros. Quien espía no está solo, o no sabe estar solo; se aburre y tampoco se atreve a salir de su ensimismamiento; por eso, mira ocultándose. En el mundo de García Bergua, todos aspiran a labrarse un nicho y a defenderlo, pero, ya en él, se sienten sofocar. A menudo, por ello, se disfrazan. Mejor dicho, viven perpetuamente disfrazados, no para ocultar lo que son, sino para disimular el hecho de que no son nada, o que así se sienten. Ahí está, como ejemplo, el reconocido escritor Álvaro Aldana, protagonista del cuento "Aldana y los visitantes", que desaparece literalmente frente a todos aquellos que, atraídos por su fama, acuden a visitarlo; con un inocente "Espéreme un momento", abandona la sala y reaparece a los pocos minutos disfrazado de una mujer alta de pelo negro que se hace pasar por la hermana del propio escritor, o convertido en un joven con gorra que se presenta como su sobrino, o en una mujer rubia y fornida que afirma ser su maestra de inglés. Detrás de lo que podría parecer una manía inocente, el cuento insinúa una verdad más incómoda: Aldana es un ser vacío que sobrevive sólo en virtud de sus transformaciones; yendo y viniendo, consigue no dejar de ser nunca Aldana, el afamado escritor, y como no sabe quién es, y le da miedo saberlo, sobrevive gracias a sus innumerables visitantes, frente a los cuales se eclipsa para adoptar otra personalidad y, minutos después, reaparecer convertido otra vez en su propia efigie inmutable.

Pero si el disfraz petrifica, también puede derretir la piedra en que uno se ha convertido por comodidad o por inercia. En el cuento quizá más perturbador del libro, "Páginas de amor", protagonizado por un coronel retirado

y su sirvienta, cuya relación se reduce a unas cuantas palabras imprescindibles, García Bergua nos muestra el poder liberador que late en toda escenografía. Es el viejo tema de la máscara que remueve una máscara más básica y profunda, la que hemos construido sin darnos cuenta. En este caso, dos seres inertes y grises, tocados por la mentira, se iluminan: la criada, de nombre Adira, accede a hacerse pasar por la esposa del coronel en una ceremonia militar donde este será homenajeado, y los dos cumplen diligentemente con su papel, incluyendo unos cuantos bailes del protocolario festejo; de vuelta a casa, a la desolada rutina doméstica en la que volverán a ser un patrón introvertido y una sirvienta silenciosa, de pronto el viejo y rígido coronel rodea delicadamente la cintura de ella y, sin pronunciar palabra, reanuda el baile en el estrecho pasillo del departamento, como si se hallaran en un fastuoso salón principesco. Es un gesto inspirado, que parece sorprender al propio narrador de la historia, uno de estos hallazgos que son la bendición de todo cuentista y que, al tiempo que resuelven una historia, arrojan luz sobre las otras. Porque lo que ocurre en el pasillo de la casa del coronel es un ejemplo más de esa mágica dilatación del espacio que es la constante que vertebra el libro y le otorga un aliento metafísico. Pero esta dilatación, que permite que el trasfondo de un clóset se traduzca en un secreto pasadizo para acceder al departamento contiguo, o un agujero abierto en el suelo conecte un departamento con el de abajo y permita a un marido bígamo resolver momentáneamente su compleja relación con sus dos mujeres, es sobre todo el reflejo de una apetencia de ser y de extralimitarse, de romper los muros y las convenciones (las convenciones que imponen los muros) sobre los cuales se asienta toda convivencia humana y todo edificio. Así, no es nada extraño que el sexo se cuele todo el tiempo en estas historias, no con fuerza transgresora y disruptiva, sino, acorde con el talante conformista de sus personajes,



SEGURIDAD  
Y CONVENIENCIA  
AL MÁS ALTO  
NIVEL.

ÚNICA CON COBERTURA  
CONTRA FRAUDES  
EN CHEQUES Y TARJETAS  
DE CRÉDITO

ASISTENCIAS VIP  
MÉDICAS, LEGALES,  
EN VIAJES Y EN EL HOGAR

ACUDA A UNA SUCURSAL SANTANDER O  
LLAMÉ AL 01 800 00 PREMIER (7736437)

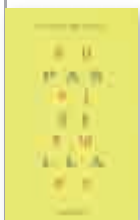
[www.premier.santander.com.mx](http://www.premier.santander.com.mx)

con la modestia de una fuga de agua, no por ello menos apremiante e incontenible. En suma, es como si la estrechez de la vida de nuestros modernos departamentos fuera la premisa de toda metamorfosis, de toda mutación profunda, y estas, a su vez, obedecieran a un anhelo de habitación infinita, de expansión dichosa sin peligro, que es el sustento psíquico de cualquier habitáculo humano; por eso, estos cuentos aparentemente realistas son en realidad fábulas y ensoñaciones. No hay en ellos la mecánica reseña de unas existencias superpuestas; no los anima la pretensión de construir, a través de astutas conexiones entre una historia y otra, una novela coral. El aliento de este libro va en el sentido inverso al de una edificación exhaustiva; desciende desde la azotea hasta los cimientos, a través de un movimiento regresivo, corrosivo y humorista. No asistimos a la complacencia de un constructor, sino a la obsesión de quien hurga y se adentra. Con ello, García Bergua se ha colocado en el mismo nivel de sus lectores y, sobre todo, ha conseguido convertir un simple edificio en un universo. —

— FABIO MORÁBITO

## POESÍA

### Principio activo



**Julián Herbert**  
**Pastilla**  
**camaleón**  
México,  
Bonobos  
Editores,  
2009, 113 pp.

A manera de prólogo y parábola, una escena de la cinta *Matrix* (1999): Neo, joven programador que ha puesto en duda la existencia del “mundo real”, se reúne con Morfeo, leyenda viva en el circuito de los *hackers*. Sentados frente a frente, el segundo conjetura: “Me imagino que debes sentirte como Alicia: cayendo por la madriguera del conejo.” Tras describir cómo la realidad es el pro-

ducto de una red diseñada por máquinas cuyo propósito es la esclavitud del hombre a través del engaño virtual a sus sentidos, Morfeo extrae dos cápsulas de un pastillero, una roja y otra azul. “Esta es tu última oportunidad —le advierte a Neo—. Si tomas la azul, se acabará la historia y despertarás en tu cama creyendo lo quieras creer. Si tomas la roja, te quedarás en el País de las Maravillas y te mostraré qué tan profunda es la madriguera del conejo.” Lo que sigue es una *Historia natural del País de las Maravillas*: Neo toma la cápsula roja.

Las 19 cápsulas de *Pastilla camaleón*, el cuarto libro de poemas de Julián Herbert (Acapulco, 1971), cambian inesperadamente de color y sustancia. Cuando los lectores tomen una cápsula azul y crean habitar Lo Real; cuando despierten y suscriban la “voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye —según Coleridge— la fe poética”, el efecto cambiará inmediatamente al de una cápsula roja. En otras palabras, cuando los lectores crean estar leyendo poemas unívocos, de “experiencia y circunstancia” —el término es del propio Herbert—, se verán enfrentados a la relatividad de la voz poética. Así, en la primera parte del poema “Suburbio de una bala”, Herbert “redacta” una carta de amor que culmina en una poética del género confesional:

Debiste conocerme un poco antes,  
cuando tanta cocaína, tanto  
idílico subsuelo me volvió por un  
[tiempo  
un amante mediocre.

[...]

Te hubiera hecho el amor  
desde una pústula. Sabrías  
(y yo a través de ti, tocando con  
mi mano kerosén el espesor  
de los jaguares)  
que hasta el arrobado gozo  
viene de malos sentimientos;  
no generosidad sino  
reconciliación.

Lástima que no baste con decirlo  
(y por eso al escribir

la confesión es el suburbio de una  
[bala que atina  
y por eso la poesía es la grieta  
menos visible de nuestras urnas  
(funerarias)]

Y viceversa: cuando los lectores intrépidos hayan ingerido una cápsula roja y se asuman como residentes del País de las Maravillas; cuando crean haber tocado el fondo de la madriguera del conejo, el efecto cambiará inmediatamente al de una cápsula azul. Es decir, cuando los lectores crean estar leyendo poemas en estado alterado de conciencia verbal, poemas-zapping o poemas-hipervínculo, se toparán con una voz ceñida al relato de ideas y percepciones; con un manejo escrupuloso del *patchwork* para coser retales líricos, épicos y narrativos en un tejido original. Así, en la segunda parte de “Suburbio de una bala”, Herbert “interviene” una lira del “Cántico espiritual” de san Juan de la Cruz y la opone a la introspección biográfica:

[Confesión, suburbio de una bala:  
“vuélvete, paloma,  
que el ciervo es un lucero de  
[amarillas espinas,  
él mismo su safari de esplendor  
[carnicero,  
su mística gavilla de francotiradores.  
Vuélvete, que están tirando al aire  
Ahora que no queda ciervo  
[en pie”.]

Lo descubrí a los treinta, con mi  
[segunda esposa.  
Estaba en esa puerta, riéndose,  
húmedo aún su cabello hasta los  
[hombros.  
Llevaba una blusa verde  
De la que siempre estuvo orgullosa  
Porque yo la mencionaba en un  
[poema.

La miré y  
me di cuenta de que ya no la quería.

Con su maestría acostumbrada, Herbert pone al mismo nivel las altas cimas y los bajos fondos del lenguaje. Como asegura Inti García en la contraportada de

*Pastilla camaleón*: “Desde *El nombre de esta casa* (1999), la obra de Julián Herbert se diferenció del resto de su generación por haber librado ese falso dilema entre lengua culta y latín vulgar llevado a nuestros días.” Más que poemas de “técnica mixta”, lo que hay en Herbert es una poesía que opera como “medio de contraste” (término que, en radiología, designa toda sustancia que promueve la visibilidad de los fluidos o estructuras internas de un cuerpo).

Antes de que Neo tome la cápsula roja, Morfeo le advierte: “Recuerda: lo único que te ofrezco es la verdad.” En “Domador de caballos”, el último y espléndido poema de *Pastilla camaleón*, Herbert escribe: “(Puesto a escoger entre el sonido y la verdad, yo escojo la pradera.)” Ante la disyuntiva de escoger entre la cápsula azul del sonido o de la lengua culta y la cápsula roja de la verdad o del latín vulgar, Herbert prefiere el principio activo de ambas: la pradera del habla poética. Una extensión horizontal llena de madrigueras verticales. —

— HERNÁN BRAVO VARELA

## MEMORIAS

### Un plagiador pensante



**Samuel Taylor Coleridge**  
**Biographia literaria**  
trad. y pról.  
Gabriel Insausti,  
Madrid,  
Pre-Textos,  
736 pp.

Es importante que se haya traducido la *Biographia literaria* de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Como es sabido, se trata de una suerte de memorias literarias en las que predominan la crítica, las reflexiones estilísticas y métricas, la exposición de algunas ideas de Hartley, las características de la imaginación y la fantasía y, sobre todo, mucho alrededor de Wordsworth y su poesía, especialmente sus *Lyrical ballads*, donde es notable la presencia de Coleridge. No es un libro

unitario sino una suerte de digresión que, sin duda, tiene por centro a la poesía. La obra fue dictada, al menos en parte, a John Morgan, en 1815, y publicada en 1817. Como relatan aquellos que lo conocieron (por ejemplo, De Quincey en su magistral retrato), Coleridge era un magnífico orador. Dotado de una buena memoria y una cultura enciclopédica, era dado a asombrar y a abrumar a sus interlocutores con inmensos monólogos sobre mil temas. También, como tantos en su época, fue opiómano.

Gabriel Insausti, su traductor al español, nos cuenta en el prólogo a la obra que hay pocos libros que hayan despertado en la literatura inglesa tantos “juicios y perplejidades”. Y aunque no entra en muchas de las causas, señalaré la central: este maravilloso poeta y estudioso fue, también, un copión de proporciones notables. Entre los escritores de importancia en lengua inglesa quizás haya sido el mayor de su siglo. Se apropiaba de los discursos con una naturalidad rayana en la mitomanía, que, como saben, tiene la peculiaridad de la ingenuidad al ser el mitómano el primero en creer lo que dice. En esta obra lo que escribe sobre la imaginación y la fantasía, sin duda con una agudeza notable, toma pasajes extensos de Schelling, distraídamente, *avant* la existencia del ordenador y sus duendes. No fue la única vez que saqueó al filósofo alemán. Lo mismo hizo con Kant, en unos ensayos que llegó a considerar como lo mejor suyo, y en otra ocasión con su *Crítica de la razón pura*, copiando todo lo fundamental. También visitó a escondidas a A.W. Schlegel. Y también hizo pasar por suyo un poema traducido. No quiero agotar mis notas, pero remito al lector curioso al volumen II de *Historia de la crítica moderna*, de René Wellek, autor que me resulta limitado y algo antipático, pero que yo he saqueado (¡citando la fuente!) en numerosas ocasiones. Quiero aclarar que Insausti no entra en el terreno de deslindar las pertenencias porque se inclina en su prólogo a hacernos ver de qué manera Coleridge





LA MEMBRESÍA  
ES DE 1ª CLASE.

TARJETA DE CRÉDITO\*  
SANTANDER MEXICANA GO  
PLATINUM INCLUIDA,  
CON ASCENSOS  
A CLASE MEXICANA ELITE

VENTANILLA EXCLUSIVA  
EN SUCURSALES

ACUDA A UNA SUCURSAL SANTANDER O  
LLAME AL 01 800 00 PREMIER (7736437)

[www.premier.santander.com.mx](http://www.premier.santander.com.mx)

CAT 44.7% sin IVA,  
calculado a marzo del 2010.

\*Sujeto a aprobación de crédito.

aprovechó sus lecturas filosóficas, tanto de los empiristas ingleses como del trascendentalismo e idealismo alemán, en beneficio de su concepción de la poesía y del poeta, terreno en el cual sin duda hay una aportación personal de enorme sutileza.

Es un relato autobiográfico porque encontramos algunas de las peripecias de su vida, en ocasiones no exentas de humor. Y porque —y lo señala Insausti— se halla en esta obra la historia de sus aprendizajes literarios y filosóficos. Como crítica literaria es notable en lo que atañe a la tradición inglesa, especialmente sus observaciones sobre Pope, Milton y Wordsworth, quizás el autor más citado. Frente a la poesía eminentemente literaria, Coleridge buscó, si no una naturalidad, sí al menos cierta sencillez. Es valiosa la discusión que establece con Wordsworth sobre la idea de este de que la poesía debía apoyarse en el habla. Creo que el autor de *El preludio* tenía razón, a pesar de haber dicho también que no se diferenciaba de la prosa salvo en el metro, y de hecho le siguió buena parte de la poesía moderna (Juan Ramón Jiménez repite la idea al comenzar el siglo XX), pero las dificultades que le plantea Coleridge siguen siendo lúcidas. La idea de Wordsworth encontraría un interesante desarrollo —si no me equivoco— en el poema en prosa, caro a los románticos franceses. Coleridge teoriza una poesía que era, desde hacía un par de décadas (si pensamos sobre todo en la poesía alemana), la del romanticismo: el poeta revela, en lo cotidiano, lo extraordinario. No es ciencia (verdad) sino placer, imaginación; *poiesis*: creación. En todo poema, por muy breve que sea, hay un trayecto insoslayable en el que el poeta se crea a sí mismo, operación que, con otras características, repite el lector. Todo esto lo aparta, obviamente, de la poética neoclásica, en la que el referente exterior (social en el sentido amplio del término) y la voluntad formativa, didáctica, son obvios. En su inteligente prólogo, Insausti interpreta la poética de Coleridge en ocasiones demasiado

cerca del formalismo lingüístico de comienzos del siglo XX y que alcanzaría a la crítica francesa de los años sesenta. Es cierto que el poeta inglés habla —sin duda apartándose de la visión platónica del poeta como arrebatado— de *actividad* cuando se refiere a la tarea poética; pero curiosamente es uno de los escritores más inspirados de su época, alguien que incluso afirma haber escrito uno de sus mayores poemas al dictado del sueño... Sin duda hay algo en él de Edgar Allan Poe, inspirado autor de una poética que sostiene una mecánica capaz de producir, teóricamente, poemas. Ambos estaban enamorados de los mecanismos (también Valéry), y quizás esto produce alguna confusión. Hay que atender lo que dice Coleridge, pero sin dejar de ver lo que hizo. Ahora bien, se trataba de un poeta lúcido, en la tradición teorizada un siglo más tarde por T.S. Eliot: aquellos que son al mismo tiempo críticos. ¿Olvidaremos que Eliot es autor de *La tierra baldía*, un poema deliberado, sí, pero del que el propio autor ignoraba, en principio, su sentido? Coleridge pensó que los sueños son pensamientos pero en imágenes, algo que sin duda es intuitivo porque no tardaría Freud en ver en esas imágenes y relatos una lógica, una racionalidad, sólo que estructurada de otra manera.

Las ideas políticas de Coleridge fueron conservadoras, como señaló en un estudio de 1838 John Stuart Mill. Quiso comprender (Borges dijo “reconciliar”) la religión desde la filosofía, pero Kant difícilmente le podía ayudar en esto, como muy bien observó Thomas de Quincey, que, sin embargo, criticó al autor de la *Crítica de la razón pura* desde una postura moral derivada de la teología. Por cierto, Borges pensó que, en vez de Kant, quien le hubiera ayudado habría sido Berkeley, es decir, el idealismo. Se podría contestar que es ahí, precisamente, hacia donde apunta. Coleridge, sin embargo, ¿podía compartir los extremos idealistas de Berkeley? Tal vez mejor que el cientificismo y el empirismo que brotaban a su alrededor. Al otorgar a la imaginación



un lugar central en la condición humana, Coleridge señala el camino que va a seguir buena parte de las poéticas y filosofías posteriores: la imaginación inventa lo que encuentra, sus hallazgos son invenciones que nos construyen y construyen la realidad. Sin Kant esta reflexión no hubiera sido posible, pero es mérito de Coleridge situarla en una psicología del acto creativo. Insausti cita una observación magnífica de Coleridge, al tiempo que reflexiona con profundidad sobre ella: el ojo, dice el poeta inglés, no podría mirar al sol si no estuviera “pre-configurado para encenderse mediante una semejanza de esencia con esa luz”. Esto, además de romper con el idealismo extremo de Berkeley, colinda con la ciencia moderna. Afirmo Richard Dawkins en *Evolución* que las entidades capaces de observar no podrían evolucionar, no habrían llegado a ver, sin las estrellas. Es decir, no es un accidente que veamos. Y al parecer eso fue lo que dijo ese gran poeta, que a su vez fue un hombre de cultura enciclopédica, alguien a quien las cosas en la vida no le salieron demasiado bien, y que, a pesar de ser un descarado plagiador, supo pensar y hacernos pensar, pero sobre todo nos permitió, gracias a sus poemas, reinventarnos. —

— JUAN MALPARTIDA

## POESÍA

### Sobre el volcán



**Anne Carson**  
**Autobiografía de Rojo**  
trad. Tedi López Mills, México, Calamus, 2009, 174 pp.

¿De qué hablamos cuando hablamos de los libros de Anne Carson? a) Un libro de poemas, b) Una novela, c) Un relato en verso, d) Una reescritura, e) Un volumen misceláneo, f) Todas las anteriores. ¿Llamar a este conjunto

una colección de poemas? Habría que pensarlo de nuevo.

Hemos escuchado: “el verso no se ajusta a la idea que tenemos y suena ‘raro’”, “parece más bien una prosa entrecortada”. Carson tiene junto a Ashbery el mérito de saber forzar su propio papel, los materiales y moldes del género. Para ambos, el poeta no es un iluminado sino un escritor cuya especialización la define cierto temperamento y cierto ritmo; cada uno de sus libros es un precipitado de múltiples ingredientes y variadas consecuencias, una serie de permutaciones y metamorfosis, distintos grados de opacidad que dicen una cosa y sugieren dos o tres. La teoría de los conjuntos refleja el método de composición de estos autores: sus libros son sacos llenos de elementos que están ahí para interrelacionarse de formas intuitivas, cuyos límites a veces dependen más de la percepción movidiza que de una lógica imbatible. En cuanto a estructura, los libros de Carson se mueven siempre entre la lírica, la narrativa y el ensayo, en ese espacio sombreado donde se superponen los campos y nada es puro.

*Autobiografía de Rojo* abreva de nuevo en la literatura griega. Gerión es un monstruo de tres caras, dueño del rebaño de bueyes que robó Heracles en su décimotrabajo. Aparece en la *Eneida* y la *Divina comedia*, y es el protagonista de la *Geryoneis* del poeta griego Estesícoro (los prolegómenos a la *Autobiografía de Rojo* giran precisamente en torno al autor y las circunstancias de su escritura). Un protagonista extraño que en la alquimia del palimpsesto se vuelve otra cosa. Por la parte novelística del libro, conviene ofrecer una sinopsis del personaje y la historia:

El monstruo Gerión vive en un lugar rojo [...] Tiene alas y vive con su familia en una isla. Es nuestro contemporáneo y, cuando comienza el poema, un niño anómalo que se encamina a la escuela.

Conoce a Heracles ya de adolescente, en una estación de autobuses, y se enamora de él. Se hacen aman-

tes. Heracles vive con su abuela en un extremo de la isla, en el pueblo de Hades. Es un muchacho despreocupado, poco enamorado; lo opuesto a Gerión. Heracles acaba por cansarse de tanta entrega y Gerión se aleja con el corazón roto. Pero la historia sigue.

En las notas previas, Tedi López Mills ofrece este mapa para el lector. Dado que las referencias son tan diversas y debido a que la capacidad de fabulación de la autora hace cada vez más difícil reconocer el texto base a medida que avanza la lectura, las pistas vertidas ofrecen asideros convenientes para transitar por esta fábula sin restarle misterio. Por otro lado, la traductora ofrece una versión calculada y sensiblemente atenta al estilo carsoniano, cuya lograda naturalidad conserva los usos flexibles de la puntuación y el tejido sonoro del original —de la conversación coloquial a la cita filosófica, del arrebato narrativo a la imagen lírica, del corte abrupto a un complejo largo aliento, y de una a otra sin transiciones.

Carson ha confesado la desconfianza que tiene para alcanzar altura lírica. Pero esta sucede: eleva el decorado a nivel de atmósfera plena (“Era la hora en que la nieve se vuelve azul/ y se encienden las luces de la calle y una liebre quizá/ se detiene en los confines del bosque tan quieta como una palabra en un libro”), aprovecha la circunstancia para definir un estado interior de las cosas (los botes de basura se convierten en tristes personajes que “rodaban por el callejón en busca de sus almas”). Se dice que el buen novelista es tal porque tiene algo de poeta. Carson sabe recorrer el camino de la prosa al verso y viceversa, y eso la coloca más allá de las etiquetas, como una deslumbrante escritora.

La canadiense recrea al monstruo del mito como un niño impresionable, asustadizo, que admira a su abusivo y mundano hermano mayor; luego, como un adolescente preocupado por el sexo que “escribe” su autobiografía con una cámara fotográfica (el texto,

donde la primera persona está ausente, es quizás un gran comentario autoral a dicha “escritura” referencial) y escapa de casa para visitar a la familia de Heracles, perseguir volcanes como símbolo del calcinante abismo amoroso al que desea asomarse y recibir, finalmente, su primera decepción.

Uno de los capítulos más intensos es ese donde se relata el viaje en avión de Gerión a Argentina, años después de su aventura con Heracles. En el espacio claustrofóbico y precario de la cabina, él recuerda haber visto a un perro atacado por la rabia, y haber huido cuando el dueño iba a matarlo (ahora extraña ese momento no visto de liberación). Lee en una guía de viaje sobre arpones hechos con hueso de ballena; y sobre los yámanas, una tribu extinta que, entre otras curiosidades lingüísticas, tenía quince palabras para nombrar a las nubes. Divaga entre los pormenores del vuelo: la velocidad del avión, la temperatura externa, la oscuridad reinante. Se adentra en la cuestión del tiempo, una fuerza o una presión que lo fascina y agobia: “Un hombre se mueve a través del tiempo. No significa nada salvo que, como un arpón, una vez arrojado llegará.” “¿De qué está hecho el tiempo?”, se pregunta Gerión, para caer en la urgencia del vacío: “Es una abstracción. Sólo un significado que le imponemos al movimiento.” Es ahí, en el punto donde la vida interior siempre intensa de los personajes se paraliza o se ahueca, donde Carson consigue aliar conocimiento e instinto para producir un familiar extrañamiento. Donde las fotografías de Gerión son reflexiones sobre la crueldad, o un dato sobre la solidificación de la lava da pie a un epítafio para cierta historia amorosa.

Pero oculto entre el desasosiego y el dolor, intermitente, aparece el tema principal en todos los libros de la autora, un espectáculo natural esperable pero sorpresivo, como la erupción de un volcán, que todo lo incendia y lo confunde con su avance arrasador: “la costumbre humana/ del amor equivocado”. —

— LUIS JORGE BOONE

## CRÍTICA LITERARIA

### Tres ensayistas



**Adolfo Castañón**  
*Alfabeto de las esfinges / Ensayos transatlánticos*  
México, UNAM/Conaculta/  
DGE|Equilibrista,  
2009, 307 pp.



**Mauricio Montiel Figueiras**  
*La brújula hechizada*  
México, UNAM/  
DGE|Equilibrista,  
2009, 270 pp.



**Geney Beltrán Félix**  
*El sueño no es un refugio sino un arma*  
México, UNAM,  
2009, 163 pp.

Tres autores, tres formas de encarar la literatura —Adolfo Castañón, Mauricio Montiel Figueiras y Geney Beltrán Félix: tres ensayistas mexicanos. Llama la atención, en primer lugar, que ninguno de los tres haya escrito un libro ex profeso, ya que las tres obras que comento son recopilaciones de ensayos, reseñas, entrevistas y prólogos. Tres formas de concebir la literatura: para Castañón se trata de un conjunto de signos que hay que descifrar para darle sentido a la vida; para Montiel, de una pasión que es necesario transmitir, mientras que para Beltrán la literatura debe ser un medio para la expresión de un propósito. Vamos por partes.

*Alfabeto de las esfinges* de Adolfo Castañón es un libro desigual. En él su autor alojó desde notables ensayos de interpretación literaria (como el dedicado a María Zambrano) hasta reseñas descuidadas (como la que escribió a propósito de la edición en La

Pléiade de la obra de Montaigne). Sus capacidades críticas, pese a ello, son evidentes: dueño de un vastísimo conocimiento literario, Castañón va de la hermenéutica a la anécdota trivial, lo mismo descifra una idea compleja de Iván Illich que paladea un verso de José María de Heredia. Castañón se mueve a gusto por su rica biblioteca. Ahora lo vemos con un tomo de Ovidio en formato mayor, ahora hincado con un libro de Monterroso en las manos. No grita ni se exalta; conversa, suelta ideas, consulta de continuo el diccionario en busca de una etimología o para descifrar el sentido de un texto arcano. Su padre fue un gran bibliófilo; Adolfo Castañón, por tanto, nació entre libros, jugó entre pilas de ellos, su horizonte es libresco. Ve el mundo desde la atalaya de su biblioteca. Vive una contradicción, y él lo sabe: entiendo que la alta cultura es obra de pocos pero que debe rendir fruto a muchos. No es casual que haya dedicado casi treinta años de su vida a la labor editorial. Castañón ha escrito cuentos y poemas, nada notables; lo suyo es el ensayo y la crítica literaria. Frente a la obra literaria Castañón se planta como Edipo ante la Esfinge: la interroga, la descifra. ¿Para qué? Para librar a la ciudad del monstruo, claro está, del monstruo de lo informe, de la barbarie y la incultura, para hacerla un espacio habitable y noble. La conciencia de la contradicción que lo posee es generacional: nacido en 1952, fue “educado sentimentalmente, por desgracia, en la sensibilidad de 1968”. Una generación romántica que considera que la difusión de la cultura es sobre todo un asunto moral. Una generación, también, desencantada. Castañón es un lector conservador, horrorizado, como Marcel Schwob, “por las máquinas infernales del progreso”. Considera, con George Steiner, que la cultura es un santuario de la humanidad y que ese santuario tiene pocos custodios, y que él es uno de ellos. Y como conservador venera a los clásicos: a Montaigne y a Cervantes, a creadores como Borges y a críticos

como Connolly. Ve con desconfianza empresas literarias como la de Breton y el surrealismo, aunque, desde su perspectiva, el surrealismo ya pasó a ser “una memoria clásica, memorable y escolar, seductora y formativa”. Castañón interroga a la Esfinge, descifra sus enigmas y los transmite a la ciudad de los lectores, porque la crítica para él es un asunto de responsabilidad, de civilidad.

A Mauricio Montiel, en cambio, no lo anima un espíritu clásico. El suyo es un talante explorador. Más que un crítico que busque descifrar claves, es un escritor viajero, y su libro *—La brújula hechizada—* es una bitácora de sus exploraciones, “una pequeña guía para el lector inquieto”. No le interesa establecer un Norte, porque su brújula, hechizada al fin, apunta hacia todas direcciones. Le interesan los narradores japoneses contemporáneos (Haruki y Ryu Murakami, Koji Suzuki), los holandeses (Tim Krabbé, Cees Nooteboom), los ingleses e irlandeses (Martin McDonagh, J.G. Ballard, Christopher Priest, John Banville y Kazuo Ishiguro), los norteamericanos (Michael Kimball, Paul Auster, Barry Gifford, James Ellroy) y sudamericanos (Bolaño, Saer, Piglia), y le interesan sobre todo porque son narradores, contadores de historias. Sin método analítico evidente, lo suyo es la intuición, la visión personal, la interpretación subjetiva. Montiel es un narrador (*Los animales invisibles* y *Edificio* así lo confirman) interesado en otros narradores. No busca extraer de ellos una verdad filosófica o literaria, mucho menos sociológica; lo que busca, y encuentra de continuo, es el placer de la aventura, el gusto por las buenas historias, y más específicamente: a Montiel le atraen las estrategias narrativas de los novelistas contemporáneos. Montiel está buscando senderos que le servirán más adelante para transitar con sus propias historias y personajes. Para él, en cuanto lector, lo importante es transmitir el entusiasmo por la obra leída. Se ve a sí mismo como un incurable viajero que regresa a casa

con las maletas llenas de libros y de paisajes narrativos nuevos. Montiel es un apasionado de la novedad. Cree a pie juntillas en las propuestas de Italo Calvino para este milenio, sobre todo en cuanto a la levedad y la velocidad. De cada uno de los autores que aborda brinda información valiosa, hace un repaso de su vida y sus libros, se detiene en varios de ellos, disecciona con claridad y soltura su pasión. He dicho que Montiel más que crítico es un narrador, pero ahora doy un paso atrás y me desdigo: Montiel es un crítico en el sentido en que lo concibe George Steiner en *Tolstói o Dostoievski*: “La crítica debería de surgir de una deuda de amor.” Montiel es un viajero agradecido que paga sus deudas de amor con ensayos entusiastas que conforman una cartografía original y envidiable, orientada por una “brújula hechizada”.

A diferencia de Castañón, que nació rodeado de libros, el joven crítico Geney Beltrán (*El sueño no es un refugio sino un arma*) nació en un pequeño pueblo de la sierra de Durango colindante con Sinaloa: “en casa no había libros ni más lecturas que las historietas o los semanarios políticos o de nota roja”. Su condición, de “bastardía intelectual”, lo define. Avocado en la ciudad de México, el ambiente lo oprime: “este país tan lleno de ubicua mierda [...] de un visceral desaliento y desasosiego”; su presente, para él, para su generación, la de “los nietos de Rulfo”, es de total desaliento: frívolo, vacío, indiferente. No hay comunidad, no hay “raíz válida”. En esa situación sólo existe una salida: “El escritor debe ser inclemente con su mundo.” E inclemente se trata de mostrar Beltrán. Grita, se exalta, insulta, pela los dientes, se muestra rabioso. “Muy adolescentemente” intenta proponer definiciones, buscar salidas, acompañado como está por su “bastardía intelectual”. Detesta al “escritor tópico”, como Mario Vargas Llosa, dedicado a redactar novelas “sobre un dictador dominicano o un pintor francés”, o Fernando del Paso, al que considera un escritor vacío y

vano. Desde su posición iconoclasta, Beltrán vocifera, habla de parricidios y de desgarramientos, escribe desde las vísceras. ¿Y qué es lo que propone este joven furioso? El hilo negro. Dice que el escritor debe ser “auténtico al mentir”, debe escribir para la posteridad (los lectores que importan son “los que aún no están”), debe escribir para transformar el mundo (y para sustentarlo se vale de una cita de Gabriel Zaid, que es, como todos saben, un escritor revolucionario). Detesta Beltrán a los escritores experimentales, ya que el auténtico escritor debe escribir de lo que preocupa al hombre, de su verdad interior; debe escribir sobre la “Condición Humana”. Para Beltrán el escritor y la literatura, sobre todo, *deben de*. Nada de juegos, nada de experimentación, nada de frivolidades, la literatura debe ser puesta al servicio del Hombre. Así las cosas. Tanto pataleo y berrinche para venir a salir con esta novedad. Pero no se detiene ahí: dice Beltrán que el escritor contemporáneo debe dedicarse a narrar y que los investigadores universitarios deben dedicarse a escribir ensayos. Tremenda cosa. Amparado en George Steiner, Beltrán también propone una apasionada defensa de la tradición —sin embargo, en su ensayo sobre Musil y la literatura del conocimiento ignora olímpicamente a Juan García Ponce, el autor que más ha profundizado en nuestro idioma sobre el autor austriaco. El crítico embiste y embiste duro contra... molinos de viento. Por eso sorprende que la única vez que el crítico utiliza la frase “obra maestra” sea para designar a Óscar Liera, dramaturgo sinaloense, su paisano, y que su apuesta (“figura mayor de la literatura del siglo XXI”) sea Nadia Villafuerte, narradora muy cercana al crítico.

Tres experiencias literarias (Castañón, Montiel, Beltrán) que van del clasicismo al exabrupto, del rigor al desvarío. Tres ejemplos magníficos de la vitalidad del ensayo literario que hoy se practica en México. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ