

LETRAS

Letrillas

LETRONES

LITERATURA Y MORAL

UN VENENO PERDURABLE

El año que viene se cumplirá el vigésimo aniversario de la caída del comunismo en Europa. Libre de lo complejo que resulta saber demasiado acerca de tan cruento pasado, la joven generación postcomunista de Europa del Este parece no tener interés en lo que sus padres y abuelos padecieron.

Aun así, la reciente noticia sobre la presunta complicidad del escritor checo Milan Kundera bajo el estalinismo no es más que lo último en la larga disolución de un pasado tóxico. Otros ejemplos me vienen a la mente: las acusaciones de colaboración con la policía secreta lanzadas contra Lech Walesa, la controversia pública en torno al pasado fascista de Mircea Eliade en Rumania, y los ataques al supuesto “monopolio judío del sufrimiento” que equiparan el Holocausto con el Gulag soviético.

Friedrich Nietzsche dijo que si uno mira al Diablo a los ojos durante demasiado tiempo, se arriesga a convertirse en un demonio. Cada tanto, un anticomunismo bolchevique, tan dogmático como el propio comunismo, ha asolado distintas zonas de Europa del Este. En un país tras otro, ese marco de pensamiento maniqueo, con sus simplificaciones exageradas y sus manipulacio-

nes, ha sido reelaborado para servir a los nuevos hombres en el poder.

El oportunismo ha tenido mucho que ver, por supuesto. En 1945, cuando el Ejército Rojo ocupó Rumania, el Partido Comunista no tenía más de mil miembros; en 1989 tenía cerca de cuatro millones. Un día después de la ejecución de Nicolae Ceausescu, la mayoría de esas personas se volvieron fieros anticomunistas y víctimas del sistema al que habían servido durante décadas.

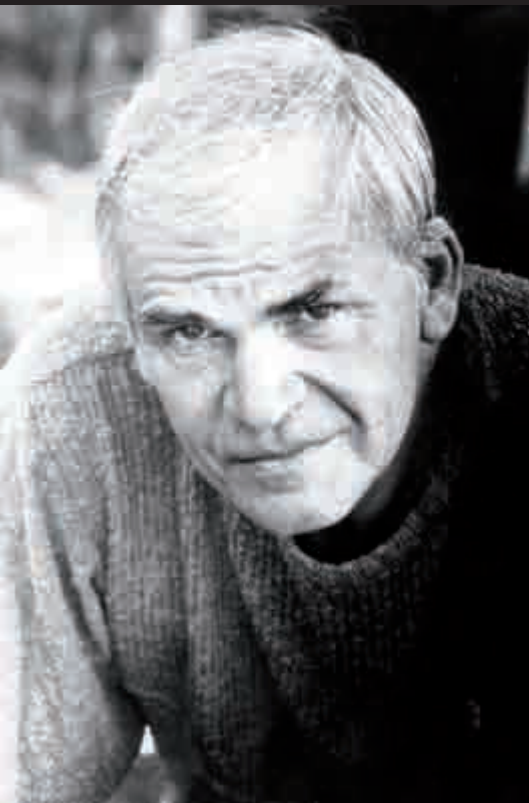
También es posible encontrar rastros de pensamiento totalitario en la hostilidad mostrada hacia antiguos disidentes como Adam Michnik o Václav Havel, quienes sostenían que las nuevas democracias no debían aprovecharse de los resentimientos ni buscar venganza, como lo hiciera el Estado totalitario, sino construir un consenso nacional para estructurar y dotar de poder a una genuina sociedad civil. Los exgenerales de la policía secreta y los miembros de la *nomenklatura* comunista, intocables en sus acogedoras casas de campo y de retiro, deben sentir un gran placer al presenciar las actuales cacerías de brujas y la manipulación de viejos archivos con propósitos políticos inmediatos.

Sin embargo, el caso de Kundera parece ser distinto —aunque no menos perturbador. Según se informa, en 1950 Kundera, a la sazón un comunista de veinte años, denunció ante la policía como espía occidental a un hombre que nunca había conocido (un amigo de un amigo de su novia). Más tarde, el hom-

bre fue brutalmente interrogado en las antiguas instalaciones de tortura de la Gestapo y pasó catorce años en prisión. El nombre de Kundera se encontró en el informe del oficial investigador, que fue autenticado después de que un respetado historiador lo descubriera en un polvoso archivo de Praga.

El hermético Kundera, que emigró a París en 1975, ha declarado que “eso nunca sucedió”. Además, la temible policía secreta checa, que tenía un gran interés en silenciar o desacreditar al famoso escritor disidente, nunca echó mano del caso para chantajearlo o evidenciarlo. Hasta que no tengamos más información, tanto por parte de Kundera como de las autoridades, el caso no será resuelto “más allá de toda duda razonable”. Pero *de haber sucedido*, el caso exige una reflexión más profunda.

Hasta donde sabemos, Kundera nunca fue un informante, ni antes ni después de este incidente, y no podemos ignorar que tiempo después se liberó de la felicidad obligatoria del totalitarismo que los regímenes comunistas propagaban. De hecho, su caso también sirve como un recordatorio de que los primeros años de la década de 1950 fueron el periodo más brutal de la “dictadura del proletariado” en Europa del Este —un periodo de un gran entusiasmo y de un miedo terrible que envenenó las mentes y las almas de fieles creyentes, feroces opositores y viandantes apáticos por igual.



Milan Kundera (Brno, 1929).

Foto: Aron Manheimer

Por otra parte, el caso de Kundera difícilmente es el único. En 2006 el escritor alemán Günter Grass, ganador del Premio Nobel, reveló que, sesenta años atrás, en su adolescencia, fue miembro de las Waffen ss. Algo parecido sucedió hace unos cuantos años, cuando el mundo se conmocionó al saber que el famoso escritor italiano Ignazio Silone colaboró en su juventud con la policía fascista. La vida diaria bajo el totalitarismo, ya fuera fascista o comunista, se basó habitualmente en una profunda duplicidad cuyos efectos son de larga data.

No estoy de acuerdo con quienes dicen que no deberíamos estar interesados en los episodios oscuros de la vida de un gran escritor. ¿Por qué no? Deberían interesarnos; pero no con un propósito persecutorio, sino con miras a obtener una comprensión más profunda sobre una utopía sangrienta, demagógica y tiránica —y sobre la debilidad y la vulnerabilidad humanas. Incluso podemos considerar estos episodios como un testimonio gratificante de la capacidad de un artista para sobreponerse a sus errores pasados y, pese a ellos, producir una obra invaluable.

No obstante, ¿podemos defender justificadamente a aquellos artistas e intelectuales cuya moralidad ha sido puesta en duda basándonos en el mérito de su obra y, aun así, condenar a gente ordinaria por ofensas a menudo menos graves? Un gran ejemplo de lo anterior es la manera en que los seguidores del filósofo rumano Constantin Noica defendieron el respaldo que éste brindó a la Cortina de Hierro fascista y su posterior colaboración con los comunistas, al tiempo que condenaban incluso a una mujer de la limpieza por trapear los suelos de las oficinas de la policía secreta. ¿No deberían valer lo mismo los penosos esfuerzos de esa afanadora por sacar adelante a su familia, a sus hijos y para sobrevivir ella misma?

La vida bajo el totalitarismo constituyó una situación límite que nos exige aplicar reglas especiales, matizadas, para *todos* los prisioneros de aquella terrible experiencia. Para comprender esa época, debemos conocerla, y debemos juzgar cuidadosamente circunstancias a menudo ambiguas y abrumadoras, sin simplificar nunca una realidad cotidiana de múltiples niveles en aras de las actuales metas políticas. Tan sólo para perdonar debemos saber qué es lo que perdonamos.

En la Europa del Este de hoy, tanto los viejos como los jóvenes podrían beneficiarse de esta lección. Moisés y su pueblo erraron por el desierto durante cuarenta años, hasta que pudieron liberarse del venenoso pensamiento de la esclavitud. —

— NORMAN MANEA

Traducción de Mariana Santoveña

LITERATURA

LA SONRISA EN EL BALCÓN

No intentaré en estos párrafos el imposible esfuerzo de abarcar toda la obra de Jorge Ibarguengoitia ni limitaré mi empeño al elogio, de por sí irrefutable. Diré que hay un aspecto de su maravillosa litera-

tura que la distingue sin que se agote en las sobremesas: Ibarguengoitia era guanajuatense y quienes profesamos esa querencia insistimos en cuadrarlo en esas coordenadas. Los que saben de pintura y miden los trazos por academias celebran tanto la obra de Hermenegildo Bustos que a veces olvidan subrayar que los óleos del gran pincel, vecino de San Francisco del Rincón, no hacía más que pintar todas las frutas tal cual, como muestrario de los sabores de las nieves que vendía, más que como bodegones de naturalezas muertas destinadas a los terciopelos de un mueso. Los críticos podrán hallarle grandes referencias a sus retratos de frente y de perfil, pero bastaría que se dieran una vuelta por San Pancho hoy en día para ver deambulando, de carne y hueso, no los fantasmas de los retratados por Bustos sino sus descendientes directos, intocados por la pátina del tiempo.

Algo similar sucede a través de las novelas, cuentos, artículos de Ibarguengoitia, donde su drama se vuelve casi la biografía de personas conocidas o, peor aun, díjase reconocidas. En realidad, *Cuévano* es y no es Guanajuato, el estado de *Plan de Abajo* se medía muy en paralelo a los vaivenes irracionales de la vida real del Bajío, pero no todos los habitantes de *Muérdago* o los ilusos de *Pedrones* se reconocerían minuciosamente en los prediales de León o San Miguel de Allende.

Jorge Ibarguengoitia nació en Guanajuato, en 1928; misma querencia y año de mi padre. De niños, jugaban en el Colegio Grosso de la ciudad de México y estudiaban fuera de las aulas, como debe de ser; en torneos de caballeros andantes con escoba en ristre por Chapultepec, en ingeniosas travesuras que justificaban el paso de todas las tardes y en los libros donde leían todas las aventuras antojables. Aunque la mayoría de mis parientes poblaron León (*donde hay muchísima gente, pero muy pocas personas*), hubo un ayer en que, por expropiaciones y reformas agrarias, mis abuelos tuvieron que cargar con todo y niños a la ciudad de México. Por su muy temprana orfandad paterna y por espe-



Ibargüengoitia como scout. Foto de Joy Laville..

ranzas paralelas, Ibargüengoitia también tuvo que crecer, a la sombra de sus tías, en la capital. Entonces, de niños, mi padre y dos hermanos mayores se hicieron no sólo amigos sino cómplices de Ibargüengoitia: cuando andaban de buenos, jugaban a las canicas, pero en la mayoría de sus locas andanzas practicaban el juego —ahora políticamente incorrecto— de “La Cruzada de las Gatas”. Armados con cascos de cartón y escobas en ristre, lanzaban cargadas como de caballería rústica contra todas las sirvientas de azotea, nanas en Chapultepec o cocineras que venían del mercado con sus cantaritos de leche pura. Según recuerda mi padre, una de las mejores puntadas que se aventó el niño Ibargüengoitia fue cuando le cambió los letreros a los baños en cierta tienda departamental de prestigio. En cuanto entraba alguna señora, con urgencia mingitoria, y descubría jovencitos en el baño de damas, empezaba el regaño con *¡Muchachos facinerosos! o ¡Pervertidos del Demonio!* El propio Ibargüengoitia se encargaba, bajo zapes, de enseñarle a la señora el letrero que los exculpaba.

La dama en turno, al filo de orinarse, se disculpaba entonces con los niños y pasaba a alzarse las naguas y bajarse los chones en pleno baño de Caballeros. Más de una vez se escucharon geniales alaridos femeninos (o alguna ronca sorpresa masculina) mientras los niños ya iban corriendo de salida.

Aunque no fuera de Guanajuato, Ibargüengoitia bien pudo haber florecido como observador perspicaz, comentarista agudo y sarcástico de las muchas irrealidades irracionales que nos rodean, pero precisamente porque era guanajuatense tengo para mí que era un cervantino y quijotesco cuya inevitable dioptría distinguía claramente entre el cultivo serio del sentido del humor y eso que tan fácilmente calificamos como *chistoso*. Como un Chesterton de Coyoacán era capaz de describir como navegación accidentada en alta mar el viaje en pesero hasta el Zócalo de la ciudad de México, y como un Stevenson, perdido en islas del lejano Pacífico, nadie como Ibargüengoitia para detectar en cualquier aeropuerto europeo que ese misterioso fulano que lleva pantalón

verde, calcetines naranjas y mocasines gastados no es un polaco disfrazado con la ya clásica combinación de los nacidos en Moroleón, Guanajuato, ¡sino, efectivamente, un paisano despistado que precisamente nació en Moroleón, Guanajuato! Nadie como Ibargüengoitia para denunciar en tinta los abusos de quienes se creen *muy-muy*, los que van a por todas y además las ganan, los funcionarios corruptos, las secres gordas que estorban, los enredos de un burócrata. Con el sarcasmo como conciencia, con ironía pensante, Ibargüengoitia haría sonrojarse a cualquier y todo mamón que se creyera infalible, incólume o inmortal. Ayer, como hoy, nadie como Ibargüengoitia para poner en evidencia, por lo menos para avergonzarlos, a quienes se miran tranquilamente en el espejo con la conciencia más negra que la cara de Tezcatlipoca. Contra todos los injustos, él era un Justo que subrayaba con gracia la desgracia de los soberbios, esos que no habiendo cometido ninguna ilegalidad no tienen manera de disfrazar su inmoralidad. —

— JORGE F. HERNÁNDEZ

SEMBLANZA

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

Una de las obras más importantes de un escritor —quizá la más importante de todas— es la imagen que deja de sí mismo a la memoria de los hombres. Lo que se sabe de João Guimarães Rosa (Cordisburgo, Minas Gerais, 1908-Rio de Janeiro, 1967) permite que la memoria social que de él se guarda lo presente como un caballero amable y civilizado, y que la memoria cultural lo tenga como el escritor contemporáneo más alto de su país. Provinciano, médico rural, funcionario voluntario de la Força Pública en el periodo de transición (1933) hacia el constitucionalismo federal, diplomático y —por tan sólo, ay, tres días, para él gloriosos— académico de la lengua, su trayecto redondeó a una clase de persona que abundó en América Latina entre los comienzos y los finales del siglo pasado. En efecto, en él se daba la dedicación a lo que se conocía como el dominio de las humanidades y el espíritu, esferas ambas vinculadas a la manifestación del arte, y la voluntad de servicio público entendida como actividad que prestigia a quien la ejerce y que ayuda a garantizar la propia sobrevivencia. De José Enrique Rodó a Jaime Torres Bodet, pasando por Alfonso Reyes, Juan Liscano y José Guilherme Merquior, ese tipo es ya una categoría improbable en un continente que ha postergado sus intereses culturales institucionales en beneficio de las alianzas económico-financieras o las urgencias geoestratégicas.

Guimarães Rosa también fue el representante de un Brasil casi extinto, que desapareció de modo progresivo a partir de la década de los cincuenta y del que ahora quedan algunos vestigios aquí y allá, el Brasil primitivo, agrícola, manufacturero, en el que los hacendados (*fazendeiros*) mandaban, y vuelto sociológicamente famoso por el retrato que trazó el *Casa-Grande y Senzala* de Gilberto Freyre. Por su parte,

el país que comenzó a dejar atrás tales características fue el que encontró su símbolo en el proyecto de la capitalidad de Brasilia, que marcó el amanecer de un impulso desarrollista. Uno y otro Brasil, a una forma y otra de ser Brasil, Guimarães Rosa daría una voz resonante, brava, única. Puesto en otros términos: su Brasil es a la vez esencialmente arcaico y audazmente moderno. En ese ayuntamiento original hay que discernir la inteligencia de nuestro autor. El portugués es una lengua rancia y añosa tanto por sus orígenes como por su gramática, y sus hablantes transatlánticos, desde *Macunaíma* al *Manifesto antropológico* y de éste a la poesía concreta, intentarán conjugar ese arcaísmo con un proceso de apropiación dinámica: la creación de lo que Mário de Andrade llamó una “lengua brasiliana”.

El papel que Guimarães Rosa desempeñó, entre 1940 y 1960, en ese escenario de tránsitos fue el de una figura central; o, mejor, alcanzó en 1956 la centralidad al publicar la primera versión (la definitiva es de 1958) de lo que se convertiría en un clásico, *Grande sertão: veredas*. Se trató, cabe aclararlo, de una de esas centralidades que ganan los solitarios; a pesar de sus cargos diplomáticos y ministeriales, de su papel en Itamaratí y de su desempeño en Europa como cónsul en Hamburgo, entre 1938 y 1942, donde colaboró en denunciar el ascenso del nazismo y, muy especialmente, en auxiliar a los judíos perseguidos, salvando numerosas vidas, fue un escritor celoso de su obra literaria y del curso que trazaba, hábil articulador de su persona dramática y dueño del altivo rigor de los aislados. Nunca usó en su favor las vinculaciones políticas, se mostró reacio a la facilidad y fue intransigente con sus ideales artísticos.

Los títulos que de Guimarães Rosa van apareciendo desde 1940 (*Sagarana*, 1946; *Corpo de baile*, 1956) informan que sus asuntos y sus formas quieren marcar desde el comienzo un territorio propio que, a la vez que se inscribe en la evolución de la literatura brasileña, pretende darle a ésta un cauce nuevo y, sobre todo, una ambición de estilo

y otra profundidad de calado. De ahí, por ejemplo, que los temas indigenistas y rurales y que las obsesiones ideológicas y sociales, caras al regionalismo, se vuelvan en sus manos menos misionales y más literarias. Hijo de una literatura dominada por el neoneaturalismo y la aspiración documental, de una literatura que se ocupa en registrar la decadencia de la aristocracia agraria y la formación de un proletariado urbano, y que en su secuencia histórica provocara la emergencia de unos autores y títulos cansinamente testimoniales y porfiadamente desangelados (es el caso de las piezas de José Lins do Rego, de Rachel de Queiroz, de Graciliano Ramos), Guimarães Rosa se inspira en unas fuentes similares con la explícita intención de retorcerlas y liquidarlas. Su obra es, en este sentido, una impiadosa (y, por momentos, amistosa) empresa de demolición. Ilustremos este punto. En Guimarães Rosa no deja de confirmarse la vieja sentencia de la literatura latinoamericana de que la selva devora a sus hombres. Pero la selva adquiere en él unas resonancias que alían lo primitivo con lo sagrado, que mezclan un mundo que es reconocible y un mundo que es insondable. Para decirlo pronto, asoma algo que es distinto de cuanto se estaba haciendo. Tanto en *Sagarana* (que reúne doce *nouvelles*) como en *Corpo de baile* (que reúne siete “narrativas”), los temas y los problemas apuntan a que el protagonismo sea el de la lengua, no sólo como vehículo de transmisión y comunicación sino como encarnación



Guimarães Rosa.

de esa reverberación inapresable que se empeña en escharbar en el sentido final de las palabras, que inviste al lenguaje con la potencia de lo espiritual y lo simbólico. Más: allí los territorios son reales de lesa realidad pero sus atmósferas empiezan a teñirse de milagrosas cuando no se tornan franca representación de una fuerza sobrenatural o demoníaca. El *sertão* que recrea Guimarães Rosa colinda con un más allá donde las almas transmigran y las evidencias enseñan sus dobles fondos y sus dobles filos.

Guimarães Rosa confesará en algún momento que *Sagarana* fue escrito “en siete meses de exaltación, de deslumbramiento”; ese arrebatado, todo lo romántico que se quiera, ya anuncia un modo distinto de acercarse a los materiales humanos y literarios. Anuncia algo más, que acabará por volverse marca distintiva de Guimarães Rosa: el designio de que el *povo* (el pueblo no como entelequia o ideología sino como parábola y destino) encuentre una expresión propia, de la misma manera en que el pueblo mexicano encuentra su expresión en las obras de Juan Rulfo. Dicho de otro modo: allí despunta una ósmosis entre literatura y geografía –y, como prolongación, una ósmosis entre mitología y moral, entre oralidad y escritura, entre pasado y presente. De ahí que la “línua” de Guimarães Rosa tenga claros retumbos portugueses (a menudo se escucha en ella un eco soberbio de *Os Lusíadas*), aparezca muy marcada por lo brasileño y sea, en definitiva, una síntesis personalísima. De ahí, en un paso más, que en las páginas de Guimarães Rosa crezca la doble certeza de que el caudal del mundo es más fuerte que el hombre, pero que la interpretación del mundo es aún más fuerte.

Grande sertão: veredas implica una culminación. Es un libro que es muchos libros. Es el relato monólogo de Riobaldo, que cree haber hecho un pacto con el diablo y tiene una relación erótica con un joven que es como un querubín y un ángel de la guarda y que al fin resulta ser una mujer sin que la revelación borre (al contrario: la agudiza) la ambigüedad táctica que permea y absorbe al conjunto

de las situaciones. Es una recuperación y una reelaboración del cuento popular que hace del diablo un personaje mítico y una suerte de divinidad a la vez concreta y huidiza. Es una narración que recrea el mito arcaico del hombre que se enfrenta a una figura monstruosa o a un laberinto invisible. Es un libro en el que desaparecen las fronteras entre el logos y la razón, entre una forma de civilización y una forma de barbarie. Es un libro que –como el *Quijote*– recrea críticamente, y paródicamente, a un arraigado género literario, y a sus personajes consuetudinarios, propio de unas tierras brasileñas, y cuyos propósitos apuntan a instigar el equívoco deliberado, la sospecha discernidora, el simulacro como fundamento fantasmal. La cadena de libros posibles expuesta en estas líneas sólo tiene –si es que tiene, cabe reconocerlo– una modestísima y acaso impertinente utilidad retórica. La obra de Guimarães Rosa sucede gracias a su incoherencia y no a su plan, a sus ambigüedades y no a sus explicaciones. La obra es, como sus personajes y sus sucesos, polisémica y polifónica: escribe y borra lo que escribe, dice y niega lo que dice, construye y destruye, una voz es singular y también plural.

Es un libro, entonces, que se vuelve memorable. ¿No es ese alto cometido lo que define a un clásico? ¿No es ese el rango común que vincula a la *Odisea*, la *Divina Comedia*, el *Quijote*, *The Waste Land*? João Guimarães Rosa, que al final de *Grande sertão: veredas* sitúa, para cerrarlo y al mismo tiempo para abrirlo, el signo del infinito, sabía que estaba trabajando para sumarse al flujo mítico donde habita lo memorable. Es muy probable que también supiera que una memoria es una tradición. –

– DANUBIO TORRES FIERRO

CIUDADES LA LÁGRIMA DE AUDEN

Las ciudades suelen mantener una relación ambigua tanto con sus residentes como con

sus visitantes: son mujeres caprichosas que exigen una fidelidad a prueba de fuego, de lo contrario dan la espalda y se dedican a promover una indiferencia sin límites. Pienso en el caso emblemático de James Joyce, que llegó a odiar tanto su Dublín natal que tuvo que reinventarla mediante una escritura practicada en el exilio en París, Trieste y Zúrich. Sin embargo, y al igual que las mujeres, las ciudades son dadas cuando se saben amadas y admiradas. Eso fue lo que le ocurrió a Joseph Brodsky (1940-1996), que a lo largo de un cuarto de siglo –de 1972 hasta su muerte– entabló un romance incondicional con Venecia que lo obligó a “[regresar] a esta ciudad, o [recaer] en ella, con la frecuencia de un mal sueño”, una noción que hace eco de las palabras de Jean-Paul Sartre: “El agua de Venecia da a la ciudad entera un muy ligero color de pesadilla.” Sea como sea, el sueño brodskyano rindió frutos fascinantes: *Marca de agua* (1992), un canto melancólico a la original Perla del Adriático –el epíteto se aplica igualmente a Dubrovnik– donde el autor admite haber hallado su propia versión del paraíso: “Juré que si algún día salía de mi imperio, si esta anguila podía alguna vez escapar del Báltico, lo primero que haría sería venir a Venecia [...] y, cuando escaseara el dinero, en lugar de subir a un tren, comprarme una pequeña Browning y volarme ahí los sesos, incapaz de morir en Venecia por causas naturales.” Devoto no de las ciudades sino de las vueltas de tuerca, el destino quiso que Brodsky, presa de “la pena de no estar mortalmente enfermo” como el Gustav von Aschenbach de Thomas Mann, falleciera de un ataque cardíaco –una causa natural, aunque nunca comprenderé qué hay de natural en el acto de morir– en su departamento de Nueva York pero fuera enterrado en San Michele, el hermoso apéndice funerario de Venecia que J.G. Ballard vincula no en balde con *La isla de los muertos* (1880), el cuadro más célebre de Arnold Böcklin, y donde también descansan los restos de Sergéi Diaghilev, Ezra Pound e Ígor Stravinski.

Ubicado al norte de la laguna veneciana, San Michele semeja desde los Fondamente Nuove un alfilerero anaranjado y blanco en el que los cipreses despuntan como agujas que tejen una mortaja de quietud a salvo del bullicio turístico. En octubre pasado, mientras vagaba por las sigilosas avenidas de la isla cementerio, recordé el ensayo de Sartre sobre Tintoretto, el misterioso pintor que se entregó en cuerpo y alma a Venecia –que no dejaría más que una sola vez en su vida– y cuya obra “es antes que nada la relación pasional entre un hombre y una ciudad”. Lo mismo podría decirse de *Marca de agua*, pensé al entrar finalmente en la sección Evangelisti y localizar la tumba de Brodsky cerca de las de Pound y su compañera, la violinista Olga Rudge. De pie bajo un cielo despejado por el viento del Adriático, descubrí que el poeta ruso había logrado cumplir una fantasía secreta: dormir para siempre frente a la ciudad a la que consagró uno de sus mejores libros rodeado de altos árboles, bajo una lápida sencilla pero distinguida que ostenta su nombre en caracteres cirílicos y latinos y sobre la

que coloqué –a la usanza judía– una piedra en lugar de una flor. Ni la muerte pudo separar a estos amantes, me dije, abriendo al azar mi ejemplar de *Marca de agua*: “Para el ojo, por razones puramente ópticas, la partida no es el cuerpo que deja a la ciudad, sino la ciudad que abandona a la pupila [...] Esta ciudad es la amada del ojo. Después de ella, todo es un descenso. Una lágrima es la anticipación del futuro del ojo.” Y aun más: “En este sitio puede derramarse una lágrima en varias ocasiones.”

Declaración de amor a una urbe parecida a un pez ansioso por volver al mar que lo desterró, *Marca de agua* termina justo con una lágrima. Es invierno, la única época del año en que Venecia se libra de los turistas que ejercen una promiscuidad falsamente cosmopolita secundados por sus cámaras, la estación que Brodsky eligió para fincar un *affair* cuya primera chispa brotó en 1966 con la lectura de una novela de Henri de Régnier, quizá *Le divertissement provincial* (1925). Es invierno, así pues, y el escritor ruso camina hacia el Florian: el café inaugurado el 29 de diciembre de 1720 por Floriano Francesconi con el nombre

de Venezia Trionfante y convertido en punto clave de la Plaza de San Marcos, el inmenso corazón geométrico que no cesa de inyectar sangre al organismo que lo acoge. El local está cerrando pero un camarero conocido atiende a Brodsky, que trago en mano sale a la plaza extrañamente desierta para atestiguar la invasión de la niebla: “Una invasión tranquila, pero de todas maneras invasión. Vi cómo sus picas y sus lanzas se movían en silencio pero muy de prisa, procedentes de la laguna, como infantes que preceden a la caballería pesada.” En medio del brumoso despliegue el poeta evoca unos versos de W. H. Auden, su amigo y mentor, cuya presencia fantasmal lo empuja a voltear para toparse con una de las pocas ventanas iluminadas del Florian, tras la que se desarrolla una escena fechada en la década de los cincuenta: “Sobre los rojos divanes de peluche, en torno a una pequeña mesa de mármol con un kremlin de bebedas y de teteras encima, estaban sentados Wystan Auden y su gran amor, Chester Kallman, Cecil Day-Lewis y su mujer, Stephen Spender y la suya. Wystan contaba algún cuento divertido y todo el mundo reía. En mitad del cuento, un marino acuerpado pasó frente a la ventana; Chester se levantó y sin decir siquiera ‘Hasta luego’ se lanzó tras la presa. ‘Miré Wystan’, me contó Stephen años después. ‘Siguió riendo pero le rodó una lágrima por la mejilla.’” Brodsky congela el tiempo no sólo en dos ventanas que realmente son la misma sino en un gesto que resume, al menos para mí, la esencia más íntima de una ciudad que se debate entre el presente superficial y el pasado profundo; una dama vieja y elegante que busca disimular la nostalgia por lo que se fue y por las ruinas que quedaron tras una máscara de vivacidad turística: un carnaval entre la neblina de invierno. En la lágrima que corre sobre la sonrisa de W. H. Auden vibra el reflejo de Venecia, que festeja la gloria de su decrepitud con todos los que felices o llorosos, vivos o muertos, han prometido serle fieles por los siglos de los siglos. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS



Rincón veneciano.



William Saroyan (Fresno, 1908-Fresno, 1981).

CENTENARIO SAROYAN EN EL TRAPECIO VOLANTE DE SU CENTENARIO

“¿Has leído a Saroyan?”, inquiriere Sabby, un personaje de Jack Kerouac en su autobiografía novelada *La vanidad de los Duloz*. Hacerse esta pregunta hacia mediados de los años treinta del siglo XX y querer ser y vivir como escritor, tenía algo de casi lógico: al igual que otro gran olvidado, Thomas Wolfe, autor de *You Can't Go Home Again*, William Saroyan era una celebridad literaria lo mismo entre los lectores de *The New Yorker*, *Harpers* y *The Atlantic Monthly*, donde publicaba relatos pagados a cinco mil dólares, que en las marquesinas de las ciudades de Estados Unidos en las que durante años se presentó su aclamada obra de teatro *The Time of Your Life*.

Hoy, cuando son pocos quienes siguen leyendo a Saroyan al cierre del tumultuoso 2008, apenas llama la atención que nadie recuerde a este escritor excepcional en el centenario de su nacimiento.

Tratándose de Saroyan, además de lógico el olvido es casi predecible. Si bien llegó a ser un autor encomiado por su editor, James Laughlin, en la vanguardista y exquisita *New Directions*, fue el propio Saroyan quien, luego de conocer fama y fortuna tempranas, decidió mantener sus últimos años de vida en una férrea reclusión entre París y Fresno, su ciudad natal. La explicación de ello radica en los yerros y fracasos que recolectó el propio Saroyan a lo largo de su vida: una pasión animal por su mujer, con quien dos veces contrajo nupcias y de quien dos veces se divorció; fortunas perdidas en el juego y las apuestas; proyectos que jamás se realizaron; malos negocios y amistades cercenadas por tonterías.

Hace tiempo, no tanto en realidad, cuando la editorial Acantilado comenzó a rescatar algunas de sus novelas, un amigo al que aquí llamaré Julio Valdivieso me contagió la curiosidad —que más tarde se convertiría en franco entusiasmo— por Saroyan. Lo empecé a leer pensando que se trataba de un autor marginal y desdeñoso de los reflectores, un habitante del *underdog* literario estadounidense proveniente de los barrios ubicados al otro lado de las vías, a la manera de quien fuera su amigo y compañero de desgracias, John Fante; un escritor para el que no existía una imaginaria línea divisoria entre él y sus personajes; en suma, un tipo que hacía honor al adjetivo “saroyanesco” con el cual su biógrafo, nada menos que Barry Gifford, califica todo su universo de ficción: un vagabundo excéntrico y dulce, una prostituta con un corazón chapado en oro, un vejete escocés que se tambalea arrastrando una gaita hecha pedazos, un despistado párvulo de ojos grandes cuya inocencia y gusto por la lectura y el teatro provocaron que viera el mundo tal como éste luce una mañana después de la lluvia nocturna.

Por vía negativa, Saroyan estuvo más cerca de Scott Fitzgerald que de Hemingway, el maestro y rival cuyas tempranas descalificaciones alcanzaron su tono más bajo y personal en la revista *Esquire* (“Es usted brillante, pero no tanto. Ni siquiera conoce usted el lugar donde está parado. Su único truco es ser armenio, y a éstos los hemos visto ir y venir. Incluidos algunos buenos. Mejores que usted, señor Saroyan”). Podría decirse que conoció la gloria lo mismo en Hollywood que en Broadway, y que su ambición lo llevó a obtener cuanto quiso y deseó. También a perderlo todo, menos la vida.

Sin haber asistido a Princeton ni Harvard, en 1929, el año del *crash*, Saroyan había regresado sin fortuna de Nueva York y merodeaba ansioso entre los anaqueles de la biblioteca pública de Fresno, California.

Para 1934, Random House publica *El joven audaz sobre el trapecio volante*, la opera prima que le trajo un éxito inmediato.

En 1939 escribe en apenas seis días una de las obras de teatro más vistas en Estados Unidos. Un año después declina el premio Pulitzer por un mero capricho.

En 1949 se divorcia por primera vez de Carol Marcus y pierde cincuenta mil dólares en apuestas.

En 1957 vuelve a estrenar una obra de teatro en Broadway. Otras dos obras suyas son estrenadas en Londres. Se queda en París, donde compra una buhardilla ruinosa.

Sigue escribiendo, perdiendo en el juego y evitando cada vez más cualquier contacto o asomo de vida social. Vuelve a París y pasa la otra mitad del año en Fresno. No soporta a sus dos hijos ni ellos a él. Su caso es francamente patológico, y al mismo tiempo ejemplar. Llega a publicar en vida más de cuarenta títulos, el último de ellos una serie de prosas autobiográficas que casi le vale, a los setenta y uno, el American Book Award. La crítica continúa objetando su estilo, el cual encuentra demasiado emotivo y con el que él aspira a escribir en la misma forma en que cae la nieve

durante una tormenta. Incluso ahora, en el año de su centenario, uno puede decir que vale más la prosa tráfuga y sentimental del otrora joven audaz que la palabrería sanitaria y huera de veinte escritores contemporáneos. Un buen ejemplo proveniente de *The Daring Young Man*: “Niebla sobre San Francisco y el cielo crispado con brumas y chorros de altas luces eléctricas: una sensación de desesperación mezclada con burla; aceras mojadas, la gente de siempre sobre ellas [...] esto es lo que hace que la ciudad de noche sea tan interesante: la gente saliendo de los cines, fumando cigarrillos con aspecto afligido, anhelando mucho, precisión, gloria, todo lo que en la vida es bello; anhelando lo mejor sin por ello conseguir nada.”

Hacia el final, en el verano de 1980, se manifiesta una grave enfermedad. Saroyan se niega a ser atendido.

Al año siguiente, en su lecho de muerte se despidió del trapecio volante de la existencia con una frase que debería figurar junto a las clásicas “luz, más luz” de Goethe, “denme mis anteojos” de Pessoa, o “un cigarrillo por favor, sería el último” de Svevo: “Este es el momento más hermoso de mi vida... y de mi muerte”. —

— BRUNO H. PICHÉ

DIARIO INFINITESIMAL SILUETA DE VOLTAIRE

“A hora que ya no hay elegancia”, se queja Proust, “me consuelo recordando cómo vestían las damas que conocí en otros tiempos.”

No sólo las damas, también los caballeros. He aquí un retrato que ilustra cómo vestía Voltaire en 1763 trazado por un testigo presencial: “llevaba siempre chinelas grises, medias color gris metal, con extremos doblados hacia abajo, una ancha casaca damasquinada de algodón hasta las rodillas. Una gran peluca larga y encima de ella un pequeño gorro de terciopelo negro. A veces, los domingos,

vestía un vistoso traje de color bronce, en juego con chaqueta y calzones, la chaqueta de amplios faldones, galones dorados, festones y bordados, y puños de encaje hasta la punta de los dedos; decía él que el traje le daba apariencia distinguida”. Nunca se ha vestido con menos gracia que ahora y pocas con más elaborada inventiva y coquetería que en el siglo XVIII.

Voltaire vivió favorecido de briosa vitalidad más de ochenta años. El gran Gibbon lo visitó en su finca Les Délices, cerca de Ginebra, en Suiza, donde se daban funciones de teatro, y vio representar su obra *El buérfano de la China*, con Voltaire y su sobrina, madame Denis, en los papeles principales. He aquí la escena pintada por mano maestra: “Estaba yo demasiado perplejo ante la ridícula figura de Voltaire ya septuagenario, haciendo de conquistador tártaro con voz hueca y cascada y cortejando a una sobrina realmente horrible de unos 50 años. La obra dio comienzo a las 8 de la tarde y acabó cerca de media hora después de las 11. La compañía fue invitada entonces a quedarse y a las 12 nos sentamos a una elegante cena de unos 100 cubiertos. La cena dio fin a las 2, la compañía bailó hasta las 4; cuando ya no aguantamos más, abordamos nuestros carruajes y regresamos a Ginebra, cuando abría sus puertas. Dime si conoces a otro famoso poeta en la historia o la leyenda que a los 70 años haya representado sus propias obras y haya concluido con cena y baile para 100 personas.”

Y concluye: “El frenético baile final es lo que me pareció más extraordinario.”

Voltaire se pasó la vida rebuscando en todos los géneros literarios, era incansable: escribió de historia, política, filosofía, novelas, poemas cortos,

largos y larguísima, ensayos, panfletos polémicos o calumniosos, un número enorme de cartas, pero sobre todo escribió tragedias en verso. El teatro fue el que en su tiempo le dio fama y, en parte, fortuna (ya se sabe que Voltaire fue siempre ávido y sagaz hombre de negocios).

Ahora, aquí aparece la paradoja volteriana, pues Voltaire, gran agitador, abogado de la tolerancia y la justicia, revolucionario y jacobino, fue uno de los exponentes más reaccionarios del teatro neoclásico francés. Esta fidelidad a las rígidas reglas neoclásicas hace que sus pomposas y declamatorias tragedias hayan sido por completo olvidadas. El ultraconservador llega a proferir: “lo más horrible de todo es que el monstruo tiene partidarios en Francia, y para colmo de calamidades y horrores yo mismo fui el primero en

hablar hace tiempo de este sujeto; el primero en mostrar algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero. No podía imaginar entonces que un día ayudaría a pisotear las coronas de Corneille y Racine para adornar la frente de un bárbaro histrión”.

¿De quién habla Voltaire? De Shakespeare, nada menos. Qué manera de equivocarse, ¿verdad?

Es curioso que de la enorme masa de escritos de Voltaire, cuarenta tomos, queden vivas sólo una novela corta, encantadora, *Cándido*, polémica contra Leibniz, que, por cierto, disputa con un

fantasma, pues interpreta mal lo que afirma el gran filósofo alemán, y un extraño ensayo, el *Diccionario filosófico*. Y, claro, quedan la risa y la sonrisa de Voltaire, y creo que es realmente afortunado quien es recordado por su sonrisa, ¿no es cierto? —

— HUGO HIRIART



François Marie Arouet, Voltaire.