

LIBROS

> José Donoso

• **Correr el tupido velo**

> PILAR DONOSO

• **Crímenes**

> ALBERTO BARRERA TYSZKA

• **El desencanto**

> JOSÉ WOLDENBERG

• **Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista**

> MARCO ESTRADA SAAVEDRA
Y JUAN PEDRO VIQUEIRA

• **Pitecántropo**

> JULIO TRUJILLO

• **Así por el estilo**

> JOSEPH BRODSKY

• **Transición**

> CARMEN ARISTEGUI
Y RICARDO TRABULSI

BIOGRAFÍA

Memorias del desarraigo



Pilar Donoso
Correr el tupido velo
Santiago de Chile,
Alfaguara, 2009,
442 pp.

El libro de Pilar Donoso sobre su padre adoptivo, el novelista José Donoso, *Correr el tupido velo*, es duro, severo, por momentos patético, muchas veces apasionante, revelador en casi todas sus páginas. Su lectura es fascinante para novelistas, hombres de letras, artistas de cualquier parte: para todos los que quieren asomarse a los misterios—gozosos y dolorosos— de la creación literaria. José Donoso, el autor de *El obsceno pájaro de la noche*, de *El lugar sin límites*, de *El jardín de al lado*, entre muchos otros clásicos de la literatura contemporánea en lengua española, es un caso extremo, dramático, de ribetes personales que pueden resultar insoportables, pero nos concierne a todos. Es un espejo deformado y una posibilidad de vida de cualquier artista o aspirante a artista. Claro está, nuestros mundos latinoamericanos pequeños, arrinconados, destructivos y autodestructivos, constituyen un punto de partida difícil, y son, a su modo, para bien

y más que nada para mal, un destino que no podemos eludir. Donoso vivió el problema con intensidad desgarradora, con una mezcla sorprendente de sabiduría y de ingenuidad, y arrastró en eso a todo su núcleo familiar. El libro de Pilar, su hija adoptiva, es una confesión, un documento, una bitácora excepcional: diario de viaje y diario de vida, examen y autoexamen.

En *Correr el tupido velo* la autora, que no es escritora profesional, usa con habilidad, con buen sentido de la medida y del ritmo, tres elementos centrales y complementarios: sus propias observaciones, recuerdos, reflexiones; los voluminosos diarios íntimos, apuntes y cartas de su padre; las cartas y notas autobiográficas de su madre adoptiva, María del Pilar Donoso. Desde luego, la obra narrativa y los ensayos y crónicas del novelista, el absorbente jefe de la familia, también forman parte del conjunto, pero entran al texto, por así decirlo, de un modo menos inmediato, como una referencia más bien lejana. Esto tiene una explicación: Pilar leyó la obra de su padre muy tarde y después de su muerte. Antes estuvo distanciada, bloqueada, abiertamente incómoda: uno adivina en diversos episodios que el gran rival, el enemigo potencial de las dos mujeres, la madre y la hija, era la obra del dueño

de casa. El trabajo exigía, devoraba, se imponía sobre todo el resto, determinaba horas, salidas, viajes intempestivos, visitas impertinentes, y las dos mujeres de la familia sufrían las consecuencias. Era una situación reiterada, agobiadora, en cierto modo teatral, y ninguno de los tres personajes, desde la perspectiva de un triángulo de teatro, tenía desperdicio.

Hay que reconocer que Pilar Donoso aplicó a estos factores triangulares un manejo dramático incesante. Lo que ocurría, claro está, es que la tensión, las emociones al rojo vivo, en las residencias cambiantes del novelista, en sus diferentes y a menudo sorprendentes escenarios, no decaían nunca. No había que engañarse: ningún cambio de domicilio, ninguna ambientación nueva, podían ser definitivos. En el libro domina una sensación de permanente huida, de inadaptación progresiva y que siempre termina por volverse radical. Si creemos que los tres personajes, por fin, van a descansar, y que así vamos a descansar nosotros, nos equivocamos. Es una historia de ilusiones, de imaginaciones febriles, que tocan de cerca el delirio, y de decepciones. Todo termina y todo recomienza. Vemos al novelista en el proceso apasionado, algo enfermizo, de construir sus casas, sus interiores, sus jardines, y de reconstruirlos después en otra parte. Si toda novela es una arquitectura y todo relato breve una construcción en miniatura, en este libro vemos al novelista en una incansable tarea paralela de creación de interiores, de distribución de colores en un jardín, de elección

de telas, estanterías, alfombras, vajillas. El único caso comparable que he conocido en mi vida, por lo menos entre escritores, es el de Pablo Neruda: Neruda llegaba a residir en un lugar y sentía la necesidad imperiosa de transformarlo, de adaptarlo a su estilo. Cuando tuvo que instalarse en el segundo piso de la mansión de la avenida de la Motte-Picquet, la embajada de Chile en París, no descansó hasta que las paredes decimonónicas adquirieron un aire de feria mexicana, de cachureo santiaguino, de juguetería de país de la imaginación. José Donoso era más clásico; a su modo, más exigente. Pero he conocido, desde luego, escritores indiferentes al ambiente, o capaces de convertir cualquier ambiente en acumulación heterogénea, indescriptible.

En muchos pasajes del libro Pilar Donoso nos entrega secretos interesantes, a menudo sorprendentes, de la cocina literaria de su padre. Nos cuenta cómo diseña a cada personaje, cómo concibe las situaciones y las desarrolla, cómo estructura cada texto en su comienzo, su mitad y su final. En esta línea, lo que más me interesó es la descripción de los hechos reales que llevaron a la escritura de “Los habitantes de una ruina inconclusa”, para mi gusto, uno de sus relatos breves más enigmáticos, más sugerentes. Parece que frente a su casa de la calle Galvarino Gallardo, la de su etapa final y probablemente más larga, la del regreso definitivo a Santiago, la ciudad de su nacimiento, había una casa de familia rica donde vivía un pariente canónico. Como el canónico se dedicaba a repartir donaciones en comida, en ropa usada, en pequeñas cantidades de dinero, la vereda pronto se vio invadida por los mendigos y los miserables del barrio. Uno podría sostener que se produjo, de manera espontánea, una proliferación donosiana, un crecimiento barroco, una corte de los milagros. En sus años finales el novelista tenía afición a las actitudes magisteriales o patriarcales, una tendencia a la gerontofilia, como me gustaba decirle. Pero esto no excluía su fijación anterior, obsesiva, en los seres de la noche, de las catacumbas. El *dochard*, el desharrapado, el sin casa, el recolector de basura o de cartones, era uno de los

personajes recurrentes de sus galerías ficticias. El detalle de los mendigos de la vereda del frente de la casa de Galvarino Gallardo, que el novelista observaba con intensidad, con fijeza, tuvo un día un agregado mágico. Un atardecer salió con María Pilar a pasear el perro (el infaltable perro de la vida y de las novelas), y encontraron en la calle a un sujeto joven, alto, desgarbado, pálido, de mochila en la espalda, que les dirigió una mirada profunda, que retrocedió y en seguida los sobrepasó. Llegaron a la esquina y el joven estaba parado en el recodo, confundido con unas enredaderas. Pepe se acercó a preguntarle qué buscaba y tuvo la inmediata impresión de que el otro no entendía el castellano. Le habló en inglés y el de la mochila tampoco entendía. Pero el joven dijo, de repente, *telephone*. Lo llevaron entonces a la casa y le prestaron el teléfono. El sujeto marcó unos números y consiguió entrar en una agitada conversación en una lengua incomprensible.

Otro elemento que sirvió para desencadenar el relato era un libro de antiguas fotografías rusas que se encontraba en la biblioteca, detalle no extraño en un aficionado a la fotografía y a la literatura rusa del siglo XIX y comienzos del XX. Y otro, quizá decisivo: la estructura fantasmagórica de un edificio sin terminar, de obras paralizadas, una especie de ruina inconclusa, que el escritor miraba todo el día desde su estudio en un tercer piso. Todos estos elementos, donde hay una mezcla de cercanía y a la vez de distancia, de algo incomprensible, se combinaron en el relato. El texto tiene un crecimiento gradual, un planteamiento disperso, un desarrollo y un desenlace a gran orquesta, en que los cabos aparentemente sueltos confluyen. En una parte, la voz narrativa relaciona a los caminantes rusos de la época de los zares con el joven desgarbado, cargado siempre con una mochila, y dice *que vivían en la orilla misma del no vivir*, pensamiento que Pilar considera clave en la obra de su padre, y estoy enteramente de acuerdo con ella. Donoso aspiró siempre a tener una casa hermosa, a rodearse de gente educada, refinada, de buenos libros, de objetos y cuadros de calidad estética, y uno sien-

te aquí que lo consiguió a medias, con gran esfuerzo y, por encima de todo, con ansiedad, con angustia, con miedo permanente a perderlo. Uno puede pensar, desde lejos, que eran ansiedades perfectamente innecesarias, fantasmas mentales, más que cualquier otra cosa, pero ¿cómo liberarse? Si hubiera tenido más dinero, ¿se habría sentido más seguro, más tranquilo, más confiado? Es imposible saberlo, y queda en pie una gran pregunta: si hubiera tenido más seguridad en todo orden de cosas, ¿habría escrito mejor?

La conversación literaria con Pepe Donoso, que a menudo se iniciaba por teléfono en horas tempranas, era siempre estimulante, incitante, movilizadora. La curiosidad despertaba y uno corría a buscar libros, a escuchar determinadas obras musicales, a ver películas. Era más bien indiferente a la literatura española —no recuerdo que haya citado nunca el *Quijote* o a los grandes poetas del Siglo de Oro—, pero leía con apasionado fervor las literaturas inglesa, norteamericana, francesa, rusa. Una de sus novelas favoritas era *Ana Karenina*, de León Tolstói, y descubro en este libro que durante un viaje a Rusia visitó la finca y la tumba del autor en Yasnaia Poliana. Releía con frecuencia a Marcel Proust y era proclive a comparar a seres chilenos reales con personajes de la *Recherche*, lo cual se podía convertir con facilidad en un ejercicio malicioso y hasta insidioso, ya que el tema de la homosexualidad de algunos conocidos suyos entraba en juego. Eso le dio materia para un cuento de gente como Charles Swann, Odette de Crécy o el barón de Charlus, reunida en tugurios y salones santiaguinos de los años cincuenta. Al final de su vida era un gran aficionado a las biografías literarias, y eso le permitía hablar con una curiosa familiaridad de autores como Henry James, León Tolstói, Iván Turgueniev, Lord Byron o el propio Proust. Estaba, a su modo, en un interminable diálogo con escritores como ellos. Sus descubrimientos y redescubrimientos eran entusiastas y provocaban conversaciones, comentarios, que duraban días y semanas. Le gustaba estudiar la vejez de los artistas célebres, y parecía que eso le daba fuerzas para

trabajar y no deprimirse en su edad avanzada. En sus últimos años descubrió con sorpresa ingenua *Rayuela*, de Julio Cortázar, que por algún motivo no había leído en la época de su salida. Su entusiasmo se parecía al de los que leímos la novela en el tiempo de su aparición, a fines de la década de los sesenta. Algunos habíamos perdido ese entusiasmo, al menos en parte, y él, con sus ojos azules, brillantes, lo resucitaba.

En un prólogo reciente a sus *Poemas de un novelista* hablé de la relación más bien intermitente, espaciada, contradictoria, de Donoso con la poesía. Pilar entrega algunos datos adicionales, sobre todo en lo que se refiere a poetas inglesas y a Rainer Maria Rilke. Creía que los grandes escenarios eran apropiados para la novela, no para la poesía, y por eso desconfiaba de la obra de John Milton. No estoy en absoluto de acuerdo, pero ahora pienso que hablamos poco de poesía y que nunca discutimos este punto. Sin escenarios vastos, cósmicos, de pura y desatada imaginación, no podría existir *La Divina Comedia*. Y declaró que durante algún tiempo se había aburrido con Rimbaud, cosa que me parece sorprendente. No creo que exista en la historia de la literatura un poeta *menos* aburrido que Jean-Arthur Rimbaud. Pero los juicios críticos de los escritores son casi siempre arbitrarios, parciales, adaptados a las necesidades de su propia obra.

En resumen, José Donoso era un lector nato que nunca en su larga vida perdió la curiosidad y dejó de leer, fenómeno que suele ocurrirle a otra gente del oficio, y fue un escritor literario por los cuatro costados. Tenía toda clase de aristas, obsesiones, paranoias, pero, al menos en mi experiencia personal, pienso que lo salvaba un gran sentido del humor. En 1962, cuando él estaba recién casado y yo partía con mi mujer a Francia, con un flamante nombramiento de secretario de embajada, me dio una cena de despedida. Al final de la reunión, entre risas y copas, me dijo lo siguiente: "Ahora te vas a París, vas a pasarlo formidablemente bien y no vas a escribir una sola línea más." Parecía muy contento con esta perspectiva. Me dio un par de cartas de presentación,

una de ellas a un ex compañero de la Universidad de Princeton, Aymé de Viry. En las elegantes fiestas de Aymé en un segundo piso del séptimo distrito, el *Septième Arrondissement*, había mujeres jóvenes, de grandes escotes y magníficas espaldas, y señoras mayores, bigotudas, que se sentaban en una esquina y fumaban enormes puros. Hablaban con acento extranjero, con *erres* marcadas, como miembros de la aristocracia rusa en el exilio. Pepe escribía cartas para cerciorarse de que yo asistía a esas fiestas y perdía mi tiempo en la forma esperada. Pero después, claro está, nos reíamos de esas tácticas y esos cálculos.

El libro de Pilar Donoso revela detalles interesantes, de primera mano, sobre las memorias de su padre, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, que provocaron una muy chilena indignación en algunos miembros de su familia y terminaron en un fenómeno frecuente en Chile: la autocensura, la ocultación de la memoria y quizá de la fantasía memoriosa. A Pepe le gustaba mucho contar la historia, verdadera o imaginaria, de una bisabuela suya, Enriqueta Ponce de León, *la Peta Ponce*, madre del famoso Eliodoro Yáñez, abuelo suyo por el lado materno, parlamentario liberal, eterno candidato a la presidencia de la República, fundador y dueño del diario *La Nación*. Alguien había inventado el término *eliodorítico* a propósito de los artículos y páginas editoriales de don Eliodoro: textos donde el autor se las ingeniaba para que no se conociera nunca su verdadera posición, para quedar bien con un lado y con el lado contrario. Pepe contaba que su bisabuela, doña Enriqueta, la Peta Ponce, en periodos de dificultades económicas, traía mujeres jóvenes del lado argentino de los Andes, alquilaba unas carretas con bueyes y, en compañía de los hijos suyos, se internaba en los campos de nuestro Valle Central y ofrecía estas jóvenes argentinas a los hacendados ricos. Donoso tuvo la ingenuidad de enviarle el manuscrito de estas memorias a un pariente cercano, descendiente también de doña Enriqueta y de don Eliodoro, y ardió Troya. Recibió cartas de violenta amenaza, de ruptura, y el anuncio de una querrela criminal ante los tribunales.

Habló conmigo, supongo que entre otras personas, me mostró el texto completo, y le dije que lo publicara tal cual y aguantara el chaparrón. Claro está, era más fácil decirlo que hacerlo. En *Correr el tupido velo* Pilar sostiene que las historias de la Peta Ponce eran ficción, imaginación pura, y que también le pidió a su padre que las publicara sin expurgar. Pero el novelista estaba cansado, enfermo, y no tenía carácter para dar estas batallas. Les confesó a sus íntimos que no podía, que no tenía fuerzas, y las *Conjeturas* fueron publicadas poco después de su muerte y con setenta páginas menos. Pensé, por mi parte, en los innumerables casos de censura y de autocensura que han existido en la literatura chilena: diarios íntimos, memorias y hasta novelas expurgados por las familias, quemados, hechos desaparecer de la manera más expedita posible. Álvaro Yáñez, tío del escritor, que firmaba sus escritos como Juan Emar (de la expresión francesa *j'en ai marre*, tengo fastidio), se salvó de la censura porque sus novelas de los años treinta del siglo pasado en adelante, cercanas al surrealismo, al género fantástico, resultaban ininteligibles para los inquisidores familiares. Hoy día es uno de los autores más estudiados y leídos de nuestra vanguardia estética, junto a su amigo Vicente Huidobro y al Neruda de *Residencia en la tierra*.

El libro nos habla de los amores otoñales del novelista con mujeres conocidas del Santiago de su vejez. Eran mujeres mundanas, elegantes, guapas, de buena compañía. En un caso, me habló de una señora buenamoza, separada de su marido, y me preguntó si sería posible para él. Me reí, me encogí de hombros y pregunté algo. Supe que la señora en cuestión, libre, pero católica fervorosa, tenía un amante secreto. Ahora no recuerdo si conseguí transmitirle la información a Pepe. A él le gustaba asistir a salones de té, a conciertos, a funciones de cine, en compañía femenina. Me parece que recibió mi información y cambió de inmediato, sin el menor drama, su proyecto con respecto a la señora observante y disimulada. El novelista había tenido amigas elegantes, aficionadas a la lectura, desde siempre. Con respecto a una de ellas, resolvió que era demasiado

fría, demasiado perfecta, peligrosamente crítica, y tomó distancia. Su hija lo cuenta con algún detalle, no se sabe si con perfecta indiferencia o con sentido del humor. Era el lado Henry James de José Donoso, el lado Marcel Proust. Mantener ese lado en el remoto Santiago de Chile, con el esfuerzo y la perseverancia con que él lo mantenía, no dejaba de ser una hazaña social y humana.

Otro aspecto interesante de estas memorias de Pilar Donoso, ya que es un libro de memorias triples, unificadas por el tema de la escritura y el desarraigo, es el de la relación obsesiva del novelista con la enfermedad. Es, a la vez, un constante proyecto de ensayo de Donoso sobre el tema, una descripción de su hija, una memoria viva: la enfermedad en Thomas Mann, en Kafka, en Marcel Proust, en el propio Donoso. Le faltó hablar sobre la epilepsia de Dostoievski, de Gustave Flaubert, de Joaquim Maria Machado de Assis, pero anduvo muy cerca. Y el enfermo principal, de nuevo, era él mismo. Hasta extremos inverosímiles. Y salpicado de consultas informales con el padre y los dos hermanos médicos. Al final, luchó como un loco, en forma desesperada, quijotesca, para prolongar el tiempo de vida que le quedaba y seguir escribiendo, enriqueciendo su obra, como le escuché decir, y atendiendo compromisos literarios. En conclusión, José Donoso no descansó ni un minuto de su vida de su destino de escritor. Era su gloria y su cruz. Tuvo epifanías extraordinarias, minutos de inspiración, de felicidad, pero casi siempre trabajó y sufrió como un condenado a galeras.

El libro de Pilarcita, su hija, es descarnado, franco, y es, por contradictorio que esto parezca, un libro de amor: amor salpicado por el odio, en conflicto, en minutos de franca guerra hogareña, pero constante, apasionado. Pilar nos habla del egoísmo, de la paranoia, de la avaricia de su padre. Pero revela que Donoso era contradictorio hasta en la avaricia: cada vez que le exigían dinero, se cerraba como una ostra y se ponía furioso, pero después tenía gestos de magnanimidad, de generosidad enteramente gratuita. También nos habla, Pilar, de las tendencias homosexuales

que José Donoso disimuló y ocultó a lo largo de su vida en forma tenaz. Hoy no habría escándalo, pero tenemos que entender el asunto que molestaba al novelista: odiaba, y con justa razón, que lo clasificaran, que le pusieran el rótulo de homosexual, sobre todo en el venenoso y envidioso mundillo chileno. Era más que eso, y era otra cosa, y defendió hasta el último suspiro (como habría dicho su amigo Luis Buñuel) su complejidad humana, su individualidad, su condición de artista independiente e inclasificable, en medio del coro homófono, provinciano, reductor, de sus coterráneos. En el testimonio de su hija, el novelista sale muy bien parado y el coro de la maledicencia nacional queda a la altura que merece, en las letrinas criollas. —

— JORGE EDWARDS

CUENTO

Fábulas del deterioro



Alberto Barrera Tyszka
Crímenes
Barcelona,
Anagrama,
2009, 163 pp.

Alberto Barrera Tyszka es uno de los narradores venezolanos mejor conocidos y, sin duda, una de las voces más independientes de las nuevas promociones de escritores del mundo hispanico. La concesión del Premio Herralde a su novela *La enfermedad* (2006) llamó la atención hacia su obra, que contaba con una novela previa, publicada en México, *También el corazón es un descuido* (2001), y volúmenes de poemas y microcuentos aparecidos en su país natal. La colección de relatos *Crímenes* confirma no sólo que su productividad se consolida, sino que una parte esencial de su labor gira en torno al conflictivo imaginario de lo nacional tal como surge en la Latinoamérica actual. Las de Barrera (Caracas, 1960) constituyen auténticas fábulas del deterioro en que historia colectiva e his-

toria personal se vinculan en un contexto perturbador, abyecto.

También el corazón es un descuido refería las desventuras de un psicópata venezolano a quien procesan en Estados Unidos por descuartizar a una mujer y la de su compatriota periodista, tan perturbado por el caso que se hace pasar por su hermano. *La enfermedad* se detiene en el desasosiego de un médico caraqueño que no sabe cómo anunciarle a su padre un cáncer fatal. Ambas anécdotas insinúan enseguida sus roces con la alegoría política: la primera, por menciones explícitas a la “República Bolivariana”, de donde salen los dos protagonistas hermanados por sus respectivas formas de locura —no se olvide que en 1998 Hugo Chávez había llegado al poder gracias a una abrumadora mayoría de votos, y que al menos la mitad de ellos provenía de sectores que pronto se opondrían a él—; la segunda, por sus menos solapadas correspondencias entre patologías privadas y públicas, es decir, las complejas relaciones con el padre y con la patria —naciones que vertebran el discurso del chavismo, empeñado en recuperar un gran padre heroico fundador de la nacionalidad. Por fortuna, los dobleces irónicos de Barrera siempre esquivan la cristalización de las unidades dispersas de sus alegorías en sermones monolíticos, sobre todo por el recurso al *Camp* y sus reapropiaciones de los tics de la cultura de masas. Sin diferir en lo esencial de las que se observan en sus novelas, en *Crímenes* las tácticas del autor alcanzan aun mayor efectividad y nos colocan de lleno en una reflexión sobre la nación que cuestiona las apolíneas visiones del origen.

La sordidez es ahora la clave, en particular por las puertas que abre a una realidad objetiva o subjetivamente degradada. Como lo adelanta el título, el motivo que cohesiona el libro es el delito, pero prevalece siempre el más grave, incluso el abominable: un venezolano en México traiciona a su mejor amigo seduciendo a su mujer, robándole a través de ella todo su dinero y enseguida degollándola y enviándole por correo la cabeza; un desaparecido en tiroteos entre opositores y gobierno se erige en símbolo de ambos bandos antes que lo

localicen en las barriadas de Caracas como enajenado mental e indigente; un antiguo guerrillero regresa para contarle al hijo abandonado los asesinatos en los que ha estado implicado y este repite en el aquí y ahora las acciones del padre. Los cuentos de violencia más visceral, pese a lo anterior, deparan tramas indeterminadas, donde resulta sutil la transición entre lo real y lo alucinatorio: un hombre abandonado por la esposa tiene que lidiar con una mano cercenada que encuentra a la salida de un bar; otro personaje, acosado por la inseguridad económica, desarrolla una fijación con las mascotas de vecinos y desconocidos, a tal punto que las convierte en objeto de gula; una pareja sin hijos se siente amenazada por manchas de sangre que se materializan en el apartamento.

La violencia agazapada en cada una de esas historias cede a la que se plasma en el lenguaje del narrador. En escasas ocasiones la dicción de Barrera había conseguido hacerse de una tensión expresionista tan extrema, que compite en la memoria del lector con los argumentos mismos: la lubricidad genera la sensación en un personaje de tener “piedras de hielo en los testículos”; en otro la incapacidad de confesar sus vergüenzas suscita la de sentir que la boca se le “llena de piedras”; y a otro más la cólera le hace creer que en su garganta habitan “pequeños animales crudos”. Un cáncer en el glándula da pie a una excursión en pesadillas somáticas: “Tiene el tamaño de una pelota de béisbol. Todas las mañanas amanece llena de pus y de gusanos. Es una grasa blanca, asquerosa. Le echamos anís para limpiarlo. Pero arde. El tipo siente que se quema. Dicen que es un violador, que estuvo en la cárcel, que por eso se enfermó. Quién sabe. Pero nadie lo visita.” Precisamente, cuando el horror de la materia abyecta conduce a orbes menos tangibles como los de la soledad, se perfila otro componente fundamental de la experiencia humana, el de la identificación con el prójimo mediante categorías como la de nación. Pero de esta, ni más ni menos, parecen nacer las angustias: “Y yo sin entender nada, sin saber si quedarme o huir, sin saber en qué país vivo.” El narrador de otro

relato, que pierde su empleo y fabrica cuentos sobre una supuesta estabilidad profesional, percibe en el estado de la nación la fuente de la unánime degradación del entorno: “Ya sabes, con la situación como está. En esta mierda de país que nos tocó vivir.”

No abundan los autores que se atrevan a abordar con tanta valentía asuntos que las modas intelectuales no favorecen; la tendencia dominante es hoy la de creer que la nación como punto de referencia entre creadores ha retrocedido ante el avance de un capitalismo mundializado. Barrera no sólo no esquiva el tema, sino que lo explora con honradez expresiva, acaso porque el desaliento, el crimen y el asco son las contraseñas con que el nuevo milenio recibe a los escritores que aún sienten el peso de lo real como un íntimo compromiso de su oficio. —

— MIGUEL GOMES

MEMORIAS

Las desilusiones de un reformista



José Woldenberg
El desencanto
México,
Cal y Arena,
2009, 386 pp.

Es terriblemente inquietante que la carrera de un político de izquierda tan inteligente como José Woldenberg se encuentre hoy sumergida en la desilusión. Desde luego, no es suya la culpa. En sus memorias —envueltas en una ligera capa de ficción— nos va describiendo las circunstancias que paso a paso fueron tejiendo el lienzo del desencanto. El libro recorre la trayectoria de Woldenberg (Monterrey, 1952) durante 35 años, desde sus primeros pasos en 1972, cuando organizaba el sindicato de profesores de la UNAM, hasta 2006, desesperado ante las absurdas denuncias de López Obrador sobre un pretendido fraude electoral. El vía crucis político está punteado por siete

reflexiones sobre escritores que cayeron en el desencanto ante la experiencia comunista. Las memorias de Woldenberg son también un recuento de siete derrotas: el fracaso en la organización sindical de los académicos de la UNAM, la derrota de los electricistas de la Tendencia Democrática encabezados por Rafael Galván en 1975, la imposibilidad de organizar un movimiento de masas en 1981, el desplome de un proyecto de reformas universitarias en 1986, el rompimiento con el PRD en 1991, el resurgimiento de la violencia revolucionaria impulsada por el EZLN y, por último, el arrebato del PRD contra el sistema electoral en 2006. El recorrido es triste pero no hay amargura en los recuerdos de Woldenberg; por el contrario, en sus memorias se siente todavía el aliento del militante inmerso en el placer de la lucha, la invocación de sus ideales y la camaradería festiva. Y no hay amargura porque, a pesar de que reconoce errores, está convencido de que transitó por la ruta correcta. Es la ruta inspirada en los siete desencantados a los que dedica reflexiones estimulantes: Koestler, Howard Fast, Gide, Silone, Orwell, Revueltas y Victor Serge. Woldenberg adopta la actitud decepcionada y crítica de estos escritores, casi todos ellos excomunistas.

Podemos reconocer dos caminos en el largo periplo de Woldenberg, que se entrelazan y se cruzan pero que son diferentes. Son también dos líneas políticas, dos maneras de pensar y dos experiencias vitales distintas. El primero es el camino del sindicalista nacionalista que trabaja con ahínco en la Corriente Sindical y en la organización del Movimiento de Acción Popular (MAP). Se trata de impulsar la intervención de las organizaciones de masas en todas las esferas de la sociedad. Desde esta perspectiva, concibe la democracia como la participación efectiva y organizada de las mayorías en las tareas de gobierno y en los espacios del Estado surgido de la Revolución mexicana. Se quiere construir un proyecto nacional, democrático y popular que, en el seno del Estado autoritario, sea capaz de transformarlo. La columna vertebral de este proceso debía ser la organización sindical del movimiento obrero. La tragedia de esta ruta política

radicó en que el movimiento obrero en México, en realidad, constituía el bloque más autoritario y de derecha del sistema priista. En vano se tuvieron esperanzas en los diputados obreros del PRI que en 1979 lanzaron un *Manifiesto a la Nación* donde se hacía un llamado a una “nueva sociedad” impulsada por un “proyecto de desarrollo democrático, nacionalista y popular”. Fue un espejismo que, como lo dije en aquella época para disgusto de muchos, sólo sirvió para alentar la estatolatría de una parte de la izquierda. Hoy sabemos que esa alternativa no tenía ninguna posibilidad de prosperar.

El segundo camino que recorre Woldenberg es el del demócrata que impulsa la lucha electoral y la organización de partidos políticos. Curiosamente esta vía se abre gracias al Partido Comunista Mexicano, que en 1981 decide disolverse para promover una nueva formación democrática. El grupo al que pertenece Woldenberg es invitado por los comunistas a unirse al esfuerzo unitario. El personaje central del libro, Manuel, reflexiona sobre la situación: “Lo nuestro es el movimiento de masas, no las elecciones; las organizaciones laborales, no los partidos.” No obstante, el MAP acepta la invitación del partido comunista, al que Woldenberg califica con razón como un “bicho raro” que se encamina hacia una democracia que los dogmáticos aún tachan de “burguesa”. A última hora el PMT, encabezado por Heberto Castillo, se echa para atrás y rehúsa unirse al nuevo partido, el PSUM. Sintomáticamente, Castillo esgrime como argumento, entre otros, el hecho de que un grupo (el de Woldenberg) que privilegia las reformas sobre la revolución forma parte del proceso. En realidad, esa es una de las mejores aportaciones de Woldenberg y sus compañeros, que suman su reformismo al de una gran parte de los comunistas mexicanos que habían descubierto a lo largo de muchos años de esfuerzos que era el momento de lanzarse a la lucha electoral, construir un partido moderno encaminado a captar la opinión pública, impulsar una transición democrática y renunciar a los dogmas marxistas sobre el movimiento obrero y el proletariado.

Este camino con el tiempo llevará

a Woldenberg a convertirse en el gran arquitecto y animador del Instituto Federal Electoral. Su trabajo allí ha sido su más importante y valiosa aportación a la política, y ha sido fundamental para estimular la transición democrática en México. Su entusiasmo durante la campaña presidencial de Arnoldo Martínez Verdugo en 1981 es evidentemente el embrión de la pasión por el tema electoral que desplegará durante muchos años. El torrente de las luchas electorales lleva a Woldenberg a formar parte del consejo nacional del PRD; al mismo tiempo su grupo político se diluye y se transforma, como dice, en una muy sólida red de amistades.

A lo largo del camino como militante en los sucesivos partidos de la izquierda se topa con lo que llama su primer desencanto, que no tiene nada que ver con los procesos políticos electorales. El rector de la UNAM decide eliminar la prerrogativa de los estudiantes de sus preparatorias y sus colegios de ciencias y humanidades a entrar automáticamente a los estudios superiores y suprimir el privilegio de los estudiantes de posgrado a pagar cuotas de inscripción casi nulas. Ello fue envuelto en un paquete de medidas académicas muy débil y poco consistente. En respuesta se levantó un amplio movimiento estudiantil de protesta que frenó los cambios. Woldenberg y sus amigos se opusieron inútil y exageradamente a esta especie de sindicalismo estudiantil que defendía unos derechos adquiridos, a fin de cuentas no tan diferentes a los que había defendido el sindicalismo académico. Además, el peso histórico y simbólico de una antigua escuela preparatoria como parte orgánica de la UNAM y la importancia emblemática de una educación gratuita hicieron imposible que avanzara la malformada reforma académica que quiso imponer el rector.

El segundo desencanto es más comprensible y más importante. Proviene de que el PRD se niega a impulsar una transición democrática pactada con el gobierno priista. El PAN, en contraste, propone y negocia en 1991 las reformas que crearon el IFE y el Tribunal Federal Electoral, piezas fundamentales de la futura transición democrática. Wol-

denberg renuncia al PRD e inicia poco después su destacada trayectoria en el campo electoral, no sin antes tropezarse con el tercer desencanto: el estallido, más simbólico que real, de la violencia guerrillera desencadenado en 1994 por el EZLN. ¡Tanto trabajo para legitimar una transición pacífica para que unos maoístas trasnochados vinieran a poner en duda en forma espectacular el necesario proceso de cambio democrático!

El cuarto desencanto debe haber sido verdaderamente desgarrador para el gran constructor de los procesos electorales democráticos. El candidato de la izquierda a la presidencia en 2006 se niega a aceptar los resultados electorales con despropósitos y trucos baratos. Pretende primero que se han perdido tres millones de votos. Cuando se aclara dónde estaban estos votos (que no habían sido robados ni estaban perdidos), entonces surge el invento del misterioso algoritmo que furtiva y automáticamente habría modificado, supuestamente, los resultados electorales. Los absurdos se acumulan y, para desesperación de Woldenberg, varios de sus amigos secundan a López Obrador en su incoherente rabieta. Recuerdo que en agosto de 2006 el jefe de gobierno electo del DF, Marcelo Ebrard, llama a que “abran los ojos y cierren las carteras” a quienes firman (Woldenberg, entre muchos otros) un desplegado que rechaza la existencia de un fraude electoral maquinado. El insulto seguramente retumba todavía en la conciencia de Woldenberg, aunque no lo consigna en su libro.

Leer las memorias políticas de Woldenberg será para muchos como mirarse en el espejo: se reconocen las cicatrices de viejos errores, oportunidades perdidas, esperanzas marchitas, rencores acumulados y fracasos dolorosos. Pero también se descubren las señales de aciertos, éxitos, logros y descubrimientos. A quienes hicimos un recorrido paralelo (y que en no pocas ocasiones se cruzó con el suyo), las memorias de Woldenberg nos ayudan a reconocer defectos y equivocaciones. En alguna de las páginas del comienzo el narrador de *El desencanto* se pregunta: “¿vale la pena intentar reconstruir una vida?, ¿le interesa a alguien además de mí?” De inmediato se contesta: el senti-

do de estas memorias es impedir que el pasado se pierda.

No sólo lo ha logrado, sino que además consigue que se insinúen nuevas opciones e ideas que habrá que explorar. Creo que para que ese pasado fructifique mejor José Woldenberg deberá dar una vuelta de tuerca más y escribir unas memorias más amplias en las que su pasión política no se enfríe en un baño de ficción y aborde directamente los problemas políticos que nos preocupan a muchos. —

— ROGER BARTRA

ENSAYO

Las cosas singulares



Marco Estrada Saavedra y Juan Pedro Viqueira
Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista
México, El Colegio de México, 2010, 458 pp.

El neozapatismo ha pasado prácticamente al olvido. La rebelión en Chiapas, que en sus primeros momentos despertó la imaginación y el entusiasmo de muchos en México y en el resto de mundo, que suscitó encendidas adhesiones y compromisos, discursos, análisis, grandes palabras en fin, desapareció de la escena pública, en esta época de fama efímera, simplemente por desinterés, por aburrimiento. Otros espectáculos políticos y mediáticos le robaron el protagonismo. ¿Quién se acuerda ahora de la llamada Ley de Derechos y Cultura Indígenas, que cuando fue presentada (y aprobada) en 2001 fue discutida y disputada como si al país le fuera la vida en ello? De haber pasado en 1994, para muchos, a ser súbitamente uno de los elementos esenciales por los que necesariamente pasaba el nuevo México, los indios han vuelto a su no lugar de siempre. Veledades intelectuales: el siglo XX nos ha demostrado con qué facilidad los intelectuales y académicos se han puesto a polemizar en el mundo de las ideas políticas y qué poca atención han

prestado a lo que verdaderamente estaba sucediendo en la práctica.

En realidad, Chiapas y los indios fueron, como tantas otras veces, el pretexto para hablar de otras cosas. Podría parecer que fue un sueño, que no pasó nada. Pero el Ejército Zapatista de Liberación Nacional es bien real, y en ciertas regiones de Chiapas sigue funcionando como una suerte de para-Estado. Para muchos indígenas de Chiapas, la rebelión zapatista transformó sus vidas y su mundo. Y aunque el poder de los zapatistas, ahora que la mayoría de sus miembros indígenas lo han abandonado, hasta el punto de que ya sólo van quedando aquellos comprometidos en cargos de responsabilidad y, sobre todo, los jóvenes que eran aún niños en 1994 y han sido adoctrinados en las escuelas zapatistas (por supuesto, las únicas permitidas), se ha reducido sustancialmente, todavía el EZLN sigue siendo un actor esencial en la región.

¿Qué sabemos de todo esto, del zapatismo entre los indígenas de Chiapas, ahora que los artículos de opinión han desaparecido y permiten ver el bosque? Desde hace algunos años han ido apareciendo paulatinamente lo que se necesita: estudios basados en el trabajo sobre el terreno y con datos bien establecidos y a menudo de primera mano. En general, estos estudios han tendido a concentrarse en comunidades concretas o muy pequeñas regiones. En cambio, *Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista* es el primer trabajo que se ocupa de manera organizada, en siete capítulos de distintos autores, del efecto del zapatismo en varias regiones indígenas del estado. Como reza su subtítulo —“Microhistorias políticas”—, su línea de interés es fundamentalmente la historia política local. Pero no se trata —probablemente por fortuna— de trabajos de análisis teórico ni están dirigidos, en conjunto, a demostrar una tesis o a extraer conclusiones o pautas generales, como tampoco a sustanciar una posición política. Como observa Juan Pedro Viqueira, coordinador de la obra junto con Marco Estrada Saavedra, “partimos del supuesto de que los lectores pueden interesarse más en la información que hemos recabado que en nuestras disquisiciones teóricas o políticas”. Los capítulos consisten más

bien en estampas narrativas organizadas de tal modo que en conjunto formen un paisaje. Y lo que muestra ese paisaje es una compleja, diversa y muy pragmática relación entre la población indígena de Chiapas y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en un juego político en el que intervienen decisivamente también otros factores y agentes (el Estado, la Iglesia católica, las iglesias evangélicas, las ONG y demás). Es un ejemplo de cómo unos estudios sin pretensiones de generalidad, pero muy atentos al detalle, pueden ofrecer una descripción y explicación mucho más convincente de los acontecimientos que la mayoría de los estudios basados en grandes armazones teóricos. Lo que Marc Bloch, con una frase bellísima, llamó “la emoción de aprender cosas singulares”.

Lo que, en cambio, se encuentra poco elaborado —y esto, me parece, no es tanto un problema de este libro cuanto en general de la actual historia política indígena— son los marcos de sentido de los indígenas que participaron en la rebelión, y que permanecen en el EZLN o bien lo han abandonado. ¿Qué significaba para ellos la rebelión? ¿Se trataba, como a menudo afirmaba el subcomandante Marcos (tan afecto entonces a hablar de la muerte como el único destino) y repetían los artículos de opinión, del último recurso para gente cuyas condiciones de vida les había llevado a una salida desesperada? ¿O por el contrario era gente que imaginaba una vida distinta, un “mundo nuevo”? Porque, por raro que pueda parecer a los funcionalistas, los seres humanos no se rebelan por sus malas condiciones de vida, pues si así fuera la rebelión sería el estado normal de la vida social, sino porque son capaces de vislumbrar una vida distinta. Y si este es el caso indígena, ¿de qué clase de mundo se trataba? Es casi seguro que la utopía indígena —por vaga que fuera, como son siempre las utopías— era muy distinta del futuro que imagina la izquierda revolucionaria o el altermundismo internacional. Saber cómo era (cómo es) la utopía indígena es un estudio que resta por hacer, esencial para entender la rebelión desde el punto de vista de los indígenas de Chiapas.

Como quiera que sea, *Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista* es, en términos de un enfoque regional comprensivo, el trabajo más completo y mejor organizado de la creciente literatura especializada en la historia política del neozapatismo en Chiapas. Quien de verdad quiera comprender el papel y la evolución del neozapatismo, no el de los grandes (y efímeros) discursos políticos o el de los (igualmente efímeros) análisis teóricos a la moda, sino el de las enrevesadas pero fascinantes circunstancias locales, debe leer este libro. —

— PEDRO PITARCH

POESÍA

Imagen / intimidad última



Julio Trujillo
Pitecántropo
Oaxaca,
Almadía, 2009,
114 pp.

Hay poetas que perciben la tradición como una incalculable cuenta bancaria que inesperadamente les legó un tío lejano. Cautelosos, se acomodan a vivir de los holgados intereses sin poner nunca en juego el capital (porque, ¿y si lo pierden todo?). Otros poetas, en cambio, ejercen su tradicionalismo con la actitud de quien hereda una casona y decide mudarse a vivir en ella. Los primeros pueden darse el lujo de gastar un poquito en fuegos artificiales. Los segundos, no: cultivan lo mismo nogales que goteras; jubilan o atesoran lámparas empolvadas; se animan—herejes, insensatos— a practicar reparaciones, rasgar un tapiz del XIX o de plano echar abajo cierto muro.

Julio Trujillo, el autor de *Pitecántropo*, pertenece a la segunda estirpe.

Desde su libro *Una sangre*, publicado en los noventa, Trujillo (ciudad de México, 1969) demostró que poseía buenas cualidades para llegar a ser un poeta de prosapia dentro de los estándares estéticos del país: a saber, una buena educación literaria y un oído francamente

envidiable. Tenía también, hay que decirlo, una flaqueza: las notas de Paz y de los Contemporáneos sonaban a veces demasiado fuerte en su diapasón. *Una sangre* condesciende, en varios de sus pasajes, a cierto dialecto lírico que no es raro encontrar en la poesía mexicana; algo que sería oneroso precisar en una reseña pero que algunos lectores reconocemos y que, para acortar espacio, llamaré aquí el “bellismo” nacional. Trujillo pudo elegir, como han hecho otros poetas de su (mi) generación, nadar con serenidad en tales aguas. No lo hizo: a lo largo de la última década sus poemas, unos regulares y otros deslumbrantes, se manifiestan como pulsión y repulsión en torno a un estado de crisis: el de la capacidad de la poesía para simbolizar el mundo.

Me parece que *Pitecántropo* es, hasta hoy, la zona de mayor tensión estilística en la obra de Trujillo. Se trata de una colección de anotaciones en prosa (algunas enigmáticas; otras muy sueltas, como hechas al vuelo; otras más aforísticas, o epigramáticas, o proto-narrativas) en que el autor se despoja de un límite de la primera persona: no el *yo* como entidad mundana o gramatical (una práctica que a estas alturas es casi preceptiva literaria), sino del *yo* como función cultural: el *yo* como poema. Y no es que la escritura de *Pitecántropo* sea llanamente antipoética, sino algo más complejo. Se trata de cabales poemas en prosa cuya música verbal es precisa, pero que están a toda hora espíandose a sí mismos para encontrarse en fallo, para asumirse como no poemas. Como des-poesía. Ofrezco breves ejemplos que ilustran lo que digo: “Prendiste pero apaga: que sea mental la parrafada”; “Sin música, pero mezclando resonancias como DJ”; “Un instructivo es siempre fatigable”; “Inventaría los números en un verano, si no existieran. Tu vida, luego, sería la empresa inútil de olvidarlos”; “Es que esta oreja ardiente se está abriendo, carnívora y vulgar, para atrapar viscosidades”.

Este último fragmento me parece uno de los más reveladores. La oreja—el atributo literario que la crítica celebra constantemente en la obra de Trujillo—se ve confinada a una imagen que trasmite repugnancia: viscera y mordedura. Si

sumamos a esto el hecho de que un muy buen versificador haya elegido la prosa como medio expresivo, comenzaremos a acercarnos a la brutal delicadeza de *Pitecántropo*.

En uno de sus múltiples pasajes sobre Shakespeare, Harold Bloom señala lo que considera la mayor relevancia psíquica, estética, cultural en las tragedias del dramaturgo inglés: “el personaje se escucha a sí mismo por accidente”. A la mitad de un monólogo, Hamlet o Iago o Marco Bruto descubren algo de sí mismos que ignoraban, o mejor: al espíarse diciendo algo, se conocen ajenos. Esta vocación por el autoespionaje lingüístico (*el poeta se escucha a sí mismo por accidente*) es piedra angular de la poesía lírica: es ahí donde se tensan el sonido y el sentido, el aparato fonético y la teoría literaria. Trujillo asume esta herencia:

También se anilla la perra, negra como esta noche miope, sobre el raído kilim. Oyes su respirar pautado: es un abismo en cuyas curvas caes, es un sueño que emulas, ya casi estás con Viel pero nadando de pechito.

El autoescarnio no podría ser más sangriento. Apenas el poema en prosa estaba adquiriendo lirismo y plasticidad, la despectiva referencia al influjo de Héctor Viel Temperley lo destroza. Lo destroza para convertirlo en otro poema: un oxímoron: enunciado que es a un tiempo mexicanismo y referencia culta, porque la natación como estado de trance místico es uno de los tópicos recurrentes en la obra de Viel. La construcción se erige no sólo como autocrítica, sino también como sátira contra la legión de poetas mexicanos que han (hemos) querido imitar *Hospital Británico*. Al partir el eje tradicional de su poema para construir un objeto nuevo mediante una referencia descontextualizada, Trujillo desvía su discurso hacia esa clase de arte al que Nicolas Bourriaud diebra el nombre de *post-producción*: un remix de productos culturales disponibles.

¿Cómo acotar o de plano cercenar el oído, esa zona virtuosa y viscosa con la que el poeta se espía a sí mismo constantemente, se manifiesta hipercrítico? Para desactivar al *yo* travestido de subtexto, de

retórica, de símbolo cultural, de *poema*, Trujillo se propone un ejercicio aparentemente simple: reducir su biografía a la captación y emisión de imágenes. En rigor, podríamos decir que *Pitecántropo* es un diario íntimo. Sólo que aquí la palabra “intimidad” se nos ofrece en todo el esplendor de su abismo: lo más privado que uno posee no es aquello que confiesa sino aquello que percibe y no logra codificar por entero. Imágenes cazadas entre la mirada (que se desborda hacia la fantasía y/o el conocimiento eidético) y la oreja (que quisiera ordenar en su decir, pero no puede).

Pitecántropo ostenta un subtítulo que, hasta donde sé, era el nombre original del volumen (y qué bueno que alguien haya decidido cambiarlo, porque como título me parece bastante desafortunado): *La última de las historias posibles*. La frase por sí sola suena a palabrota: esas que de tanto abarcar sentidos terminan por no significar nada. Sin embargo, proviene de un fragmento de Lezama Lima que Trujillo ha usado como epígrafe y que contiene, creo, el programa general de la obra: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.”

Imaginar (intimidad última) es el ejercicio de percepción que Trujillo se ha impuesto en este libro. Imaginar: arrastrar el lenguaje hasta la franja polarizada del parabrisas de un taxi, hasta el cadáver de un mosquito, hasta la tristeza que se fermenta en una gasolinera, hasta los talones de un tornado. Imaginar mediante un catálogo minucioso de grietas en el cuerpo de la lógica. Imaginar contra (pero también, inevitablemente, a merced de) la prosodia.

Pitecántropo es un libro de belleza consternada. Su manera de afrontar la poesía no es la de un rétor o un declamador sino la de un irredento cazador de huracanes:

No hay lienzos asesinos ni pelis que devasten kilómetros de casas. El miedo real potencia su hermosura. Son muerte aproximándose y no hay red que los atrape (mucho menos este frasco con hoyitos en la tapa). —

— JULIÁN HERBERT

POESÍA

Aplomo en el vacío



Joseph Brodsky
Así por el estilo
/ So Forth
trad. José Luis Rivas, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009, 237 pp.

El invierno pasado conocí a un profesor de letras eslavas de la universidad de CUNY, hosco, desencantado y esotérico como todos los eslavos que he conocido. En nuestro camino diario entre el Writer’s Institute de Nueva York y la estación del metro, compartíamos un cigarro e intercambiábamos algunas ideas. Teníamos cinco cuerdas para decirnos algo, de modo que nuestras charlas eran una suerte de epitome de la buena comunicación: breves, al grano, sin conclusiones finales. En cuanto llegábamos a la boca del metro, cada quien agarraba por su lado sin mayor ceremonia. Recuerdo —trato de recordar— una conversación cuya estela me acompañó ese día hasta el final de mi trayecto en la línea uno. Hablábamos de Joseph Brodsky, a quien ambos admirábamos —aunque, como pronto comprobé, por distintas razones. Él sostenía que Brodsky, en lengua inglesa, era un escritor menor. Yo, que sólo había leído a Brodsky en inglés y había leído fundamentalmente sus ensayos, sostenía lo contrario. Sin embargo, consciente de mi incompetencia lingüística para continuar la charla —no conozco una sola palabra del ruso—, preferí no tratar de refutarlo y, en vez, le pedí que me diera al menos tres motivos para apoyar aquella afirmación aberrante. Sólo hay uno, me respondió: el ruso y el inglés son polos lingüísticos opuestos. Esa respuesta, tan eslava y esotérica, bastó para animar las siguientes treinta caminatas.

Brodsky, a decir de quienes sí lo pueden leer en versión original, es un poeta conservador, apegado a la métrica regular y a la rima. El argumento que se ha esgrimido una y otra vez en contra de las

traducciones de su obra al inglés es, precisamente, la intraducibilidad esencial del verso rimado y de la métrica regular de la poesía en ruso. La poesía rusa, se dice, no sólo echa mano de la rima sino que está firmemente arraigada en ella; no es sólo un recurso formal sino una especie de vehículo del espíritu eslavo. “Es una cuestión que funciona a nivel neurológico”, me decía el joven profesor de letras mientras prendía su cigarro con una mano chiquita y temblorosa, “es una manera de estructurar el tiempo y el espacio”.

Puede ser. A Brodsky, como a varios de sus contemporáneos (el caso más conocido es el de Nabokov), le obsesionaba la dificultad de la traducción del ruso al inglés. Argumentaba, en una entrevista con Solomon Volkov, que el poder expresivo del ruso está, además de en su potencial fonético, “en sus cláusulas subordinadas, en el uso del participio y en todos esos giros gramaticales” que el inglés simplemente no posee. Dada la complejidad estructural del idioma, según Brodsky, la traducción de la poesía rusa al inglés siempre implica una simplificación y un empobrecimiento del texto. ¿Por qué decía eso? ¿Estaba sentenciando su propia obra poética al fracaso? ¿Se estaba cubriendo la espalda de los críticos anglosajones? Lo irónico es que la obra poética de Brodsky no sólo se tradujo prácticamente entera al inglés, sino que, como Nabokov, él mismo se encargó de traducirla.

¿Y cuál sería el caso de las traducciones de la obra de Brodsky del ruso al español? Lamentablemente, sólo una mínima porción de su obra poética se ha traducido directamente del ruso. La razón es, por supuesto, que las versiones en inglés llevan sello de autenticidad —“approved by the author”, “under his supervision”, rezan algunas cuartas— y son, de alguna manera, “versiones originales”. No sorprende, pues, que el *disclaimer* de *Así por el estilo* —segunda traducción del inglés al español del último libro de poemas compilado por Brodsky y publicado póstumamente como *So Forth**— anuncie que la mayoría

* Existe otra traducción al español del mismo libro: *Et cetera* (traducción de Alejandro Valero), Madrid, Cátedra, 1998.

de los poemas fueron traducidos del ruso al inglés por él mismo o en colaboración con otros traductores. Pero ¿el mero hecho de que Brodsky haya traducido la mayor parte de sus poemas al inglés les confiere mayor autenticidad? ¿Son mejores versiones? ¿Son más originales?

La solución de Brodsky al problema de la supuesta intraducibilidad del verso ruso fue (quizá predeciblemente) nabokoviana: ante la disyuntiva clásica entre la semántica y la fonética prefirió, en la mayor parte de los casos, favorecer la segunda. El resultado fue (quizá predeciblemente) desastroso. En *So Forth* encontramos versos como:

Let's yank her hem, see if she
[blushes.
Well, tragedy, if you want,
[surprise us.
Show us a body betrayed, or its
[demise, devices
for lost innocence, inner crisis.

Hay que ser sinceros, incluso —o sobre todo— cuando se trata de un poeta de la estatura de Brodsky: estos versos podrían pertenecer a una canción de Eminem. (Y no es que tenga nada contra el *bip bop*.) Resulta comprensible que, tras la aparición de *So Forth* en 1996, John Bayley, crítico del *New York Times* haya dictaminado: “Brodsky is not a great poet in English but a great Russian poet.”

La traducción no es una adecuación de un lenguaje a otro. La traducción sirve para modificar, aunque sea mínimamente, la lengua a la cual se traduce —como quería Walter Benjamin—, incorporándose a esa tradición y renovándola —como describía T.S. Eliot en su ensayo clásico sobre la tradición y el talento individual. No estoy proponiendo ninguna teoría esotérica: una buena traducción no es la que más se apegue al original, sino la que mejor haga revivir el original en la nueva lengua y genere un cambio o deje una huella en la tradición a la que se integra.

Bajo este criterio, no cabe duda de que la traducción de José Luis Rivas es un acierto. Y si me apuran, diría que muchos de los poemas que integran *Así por el estilo* son un ejemplo de cómo la traducción puede mejorar las “versiones originales”.

Libre de la presión —más bien teórica y academicista— por conservar el “espíritu eslavo” de las rimas e inflexiones rusas, la versión de Rivas de los mismos versos que cité arriba tiene mucho mayor decoro:

Bajémosle de un tirón la falda,
[a ver si se sonroja.
Bueno, tragedia, si quieres,
[sorpréndenos.
Enséñanos un cuerpo traicionado,
[o su fallecimiento, recursos
de la inocencia perdida, la crisis
[íntima.

En su ensayo “Tres poetas filósofos”, sobre Goethe, Dante y Lucrecio, George Santayana define al poeta filósofo como el que tiene un esquema del universo o el que sostiene una visión del mundo —en el sentido de una *weltanschauung*—, y cuya obra encarna esa particular visión. Quizá se peque de pereza intelectual al aplicar una categoría así a un poeta como Brodsky —lo malo de las buenas teorías es que se pueden aplicar indiscriminadamente a cualquier cosa—, pero lo cierto es que la riqueza de Brodsky está en que cada uno de sus poemas está referido a un mismo esquema del mundo, una misma noción del tiempo, de la muerte, de la vida —herencia, tal vez, de su propio trabajo como traductor de los metafísicos ingleses. Dice T.S. Eliot que “así como el genio tiende a la unidad, la mediocridad tiende a la uniformidad”. Brodsky, sin duda, tiende a la unidad. Esa sensación que se tiene al leer su obra de que, en el fondo, siempre estamos leyendo el mismo poema, con sus partes más afortunadas y sus versos fallidos, se debe a que hay una especie de sustrato —metafísico si se quiere— que comparten todos los poemas. Y todo eso es traducible. Quizá no se pueda traducir el “espíritu eslavo”, pero *Así por el estilo* es muestra de que sí se puede traducir el “espíritu brodskiano”.

Los mejores poemas de Brodsky (en inglés y en español) son los que más se parecen a su prosa ensayística. En ellos se trasluce el *ethos*, el carácter del autor. La personalidad de un autor es su sintaxis. Ahí se juega su manera de estructurar el tiempo y el espacio; su manera de constituir un mundo. Y eso también es

traducible. La ironía, el cansancio vital o el simultáneo desprecio y ternura hacia el mundo tan propios de Brodsky están cifrados en una sintaxis, pero no están codificados en inflexiones exclusivamente eslavas ni requieren rimas rusas. Brodsky, en español, es igualmente brodskiano, y ahora José Luis Rivas lo presenta como gran poeta de la lengua española:

En mi calidad de infrecuente,
y tal vez único visitante de este [sitio,
dispongo, creo, del derecho
a describir lo que observo. Aquí está
[nuestro pequeño Valhala,
nuestro fundo cubierto de maleza
desde hace tiempo, con un manojó
[de almas hipotecadas
y prados donde de seguro no ha de
[correr con desenfreno
una afilada segadera;
donde copos de nieve flotan en el
[aire, como un buen ejemplo
de aplomo en el vacío. —

— VALERIA LUISELLI

POLÍTICA

¿Sin esperanza?



**Carmen Aristegui
y Ricardo Trabulsi**
Transición
México, Grijalbo,
2009, 290 pp.

El lector, este lector, no agradece la actitud servil de Carmen Aristegui ante algunos de sus entrevistados. (*Transición* es un libro que reúne 26 entrevistas con políticos e intelectuales relacionados con la política mexicana en los últimos treinta años.) Con algunos Aristegui es incisiva, suspicaz y severa. A Diego Fernández de Cevallos, por ejemplo, lo cuestiona sobre su desaparición de los medios de comunicación luego de haber ganado el debate de 1994: “¿Y no mientes cuando dices que después del debate no te escondiste?” En cambio, a otros,

como a Andrés Manuel López Obrador, a propósito de la aprobación unánime de la llamada “Ley Televisa” pocos meses antes de las elecciones de 2006, los deja decir cosas como la siguiente a propósito del voto perredista a favor de esa ley: “[votaron así] porque son libres [...] Además, por lo general a mí no me consultan”. Así, la entrevistadora emplea dos raseros: con unos se muestra como periodista, con otros como “compañera de ruta”. ¿Con quiénes sí y con quiénes no? Sí con los que son afines a su ideología.

Esta falta de profesionalismo periodístico permite la inclusión de medias verdades y hasta de mentiras francas. Es el caso de Denise Dresser, quien comenta: “Recuerdo haber estado en una comida con Luis Donald Colosio tres semanas antes de que lo mataran y saqué a colación la idea de observadores extranjeros. Y bueno, los que estaban ahí —Fernando Solana, la gente de *Vuelta*— dijeron: ‘Ah claro, Denise, la primera norteamericana nacida en México, ¿cómo nos viene a sugerir que alguien de fuera venga a calificar nuestras elecciones?’” ¿La “gente de *Vuelta*”? La afirmación es calumniosa y absurda: ¿quién de *Vuelta* se hubiera opuesto a la presencia de observadores extranjeros? Dresser, además de plagiar (cfr. *Letras Libres*, mayo 2006), es mentirosa. Aristegui la deja pasar, ¿por qué? ¿Por falta de rigor en su investigación o porque la “gente” de *Vuelta* y ahora la de *Letras Libres* no piensa como ella?

La pieza fuerte del libro (tanto que le dedica un anexo para dar cuenta de cómo impactó en los medios) es la entrevista con Miguel de la Madrid en la que este se arrepiente de haber dejado a Carlos Salinas de Gortari como presidente y habla de la mal habida fortuna de Carlos y Raúl. El escándalo que provocaron estas declaraciones fue mayúsculo ya que, a los pocos días de transmitida la entrevista, De la Madrid fue obligado a retractarse. Sin embargo, en esa misma entrevista De la Madrid afirma que las elecciones de 1988 fueron limpias y no hubo fraude. Si nadie en su sano juicio cree esta última afirmación, ¿por qué habríamos de creer la primera? Las preguntas de Carmen Aristegui, al no estar sustentadas en una investigación sólida, dejan traslucir el punto de vista en

el que se apoya. No ejerce su función de medio, no es neutral; trata de imponer sus opiniones sobre la transición. ¿Cuál son estas? En el prólogo de su libro finge objetividad: “Las preguntas que acompañan este libro [...] pretenden resumir el conjunto de preocupaciones que se desprenden de esta compleja e inquietante realidad.” Pero no es cierto. El eje central de *Transición* es el proceso electoral de 2006. De 26 entrevistados, dieciséis afirman que las elecciones de ese año fueron limpias, ocho que hubo algún tipo de fraude y dos (De la Madrid y Monsiváis) se muestran ambiguos. Es decir, la mayoría (incluidos los dos últimos presidentes consejeros del IFE) afirman que en 2006 salió adelante, pese a las presiones inmensas del frente opositor, la democracia mexicana. Pero las preguntas de Aristegui no reflejan ese punto de vista sino otro muy distinto: le dice a Alonso Lujambio: “En este país de ambigüedades, el concepto de equidad electoral quedó hecho trizas [...]”, y a Monsiváis: “Lo de Felipe Calderón en 2006 le dio la puntilla a lo que había sido la degradación de los avances en materia electoral.”

Le interesa a Aristegui *cargar los dados*, inducir preguntas a favor de la tesis de que la presidencia de Fox se logró gracias a un acuerdo entre el PRI y el PAN, de que en 2006 hubo un fraude a favor de Calderón y de que nos aproximamos a la imposición de Enrique Peña Nieto como presidente gracias al poder de las televisoras. No importa que una y otra vez la mayoría de los entrevistados le refuten sus conclusiones antidemocráticas. No le importa, por ejemplo, que Cuauhtémoc Cárdenas le diga que en 2006 no apoyó a López Obrador porque en la contienda interna por la candidatura detectó apoyos hacia este de parte del gobierno del Distrito Federal. No le importa, tampoco, que Luis Carlos Ugalde le señale que el día de las elecciones haya habido acarreo de vendedores ambulantes a favor de AMLO y que el SME haya inducido el voto de sus agremiados a favor de este candidato. ¿Qué importa que alguien como José Woldenberg afirme: “Creo que la responsabilidad fundamental del descrédito fue de la Coalición por el Bien de Todos. Inventó versiones sobre el fraude electoral

que hasta la fecha no ha podido probar, ni podrá”, si lo que le interesa a Aristegui es otra cosa, otra cosa que no tiene que ver con la búsqueda de la verdad sino con la radicalización interesada de sus posiciones? ¿Interesada? Su caso es un ejemplo de lo que Gabriel Zaid expuso en su ensayo “De cómo el radicalismo aumenta con los ingresos”.

Transición no es un libro serio. Admite afirmaciones extravagantes, como la de Juan Ramón de la Fuente: “La gran crisis del modelo que prevalece en México surgió de las democracias liberales que han mostrado su ineficiencia”; sensibleras, como las de Rosario Ibarra: “Para mí, Andrés Manuel era la luz de la esperanza, lo más hermoso que podía suceder”; delirantes, como las de Carlos Fuentes: “Yo no quiero partidos vírgenes, ¡quiero partidos que folllen todos con todos muy contentos!”; apocalípticas, como las de Granados Chapa: “Hay que impulsar [...] el cambio social que es el verdaderamente necesario. Si no se puede romper el país”; o francamente calumniosas, como las de Dresser. Pero lo más notable no es eso sino la casi total falta de esperanza que los políticos e intelectuales, por lo menos los que este libro reúne, tienen sobre el porvenir de México. Dice Lorenzo Meyer: “Yo no tengo imaginación, se me fueron las ganas de imaginarla, porque si la imaginas y medio lo logras te queda un sabor muy positivo, pero si te la imaginas y no logras absolutamente nada, el sabor es muy ácido.”

Esta desesperanza permea el libro de Aristegui. Una desesperanza que nace, hay que repetirlo, con el fracasado intento de López Obrador de hacerse con el poder en 2006 a como diera lugar. Mintió, falseó, provocó a los poderes, tomó la ciudad de México, inventó algoritmos mágicos. El daño ocasionado a las instituciones democráticas ha sido mayúsculo. Pero dañó algo más que las instituciones: dañó la capacidad de esperanza de una clase política que se ha quedado sin miras, que es incapaz de dibujar un nuevo horizonte. Hay a quienes este panorama ensombrece: hay otros, en cambio, que sacan partido de él, que se asumen como radicales, como víctimas, como promotores del cambio. Es el caso de Carmen Aristegui. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ