

LIBROS

logra darle la vuelta al manoseado tópico: no busca el sinsentido metafísico de las aglomeraciones, sino las coincidencias, el juego, la reflexión interrumpida por el goce de lo inmediato.

Claro que entre los dos registros por los que se mueve el texto es imposible no tomar partido: por momentos, las citas entorpecen, con su meditada pertinencia, un fragmento cuyo vigor estaba en la espontaneidad de las imágenes, en la arbitrariedad que la ciudad misma ofrecía. Amara se debate entre el registro de lo que observa y el prestigio de una tradición que ya es imposible (“no hay sitio ya/ para el nostálgico *flâneur*/ que todo lo registra sin rozarlo”). Cuando se concentra en lo primero alcanza niveles de gran lucidez: tiene oído para los pregones y una lectura simbólica de México DF que aporta fragmentos geniales: “El Eje Central o el espejismo/ de un principio de orden”.

Esta mirada incisiva e inteligente que descifra la ciudad a partir de los hallazgos está también en las fotografías incorporadas al poema: una constelación de corcholatas adheridas al asfalto, un vendedor que lleva a cuestas la efigie de un santo en tamaño natural, una escultura de barquillos de helado. Pero la inclusión de fotografías es, simultáneamente, un acierto y una trampa: acierto porque ensucian el texto, lo anclan a un lugar específico y muestran algunos de esos atisbos que la atención del paseante sustrae al conjunto para cargar de significado. Y trampa porque las fotos eximen al autor de buscar una expresión textual para las imágenes. Al delegar en las fotos el peso de lo concreto, Amara se siente libre para teorizar sobre el paseo, y la “teoría del paseo” en que se solaza padece frente a sus dotes de observador.

Dije antes que *A pie* condensa muchos de los intereses que el autor había tocado en libros anteriores. Entre otras cosas, repite en verso lo que ya nos dijo en forma de ensayo. “Los escritores nómadas [...] se entregan a lo fragmentario, a la persuasión elusiva de la belleza”, escribe en *Sombras sueltas*, y remata en *A pie*: “esa belleza indiscutible/ de lo que no debe perdurar/ de lo que clama a toda costa/ su martillo”. El problema

no es que aborde desde otro ángulo las mismas obsesiones —puede haber escritores de metáforas recurrentes, o incluso de una sola metáfora—, sino que abandone el paseo para convencernos de su importancia. Y también que *suenen* tan parecido en sus ensayos y en el poema: la versificación, en los fragmentos más ensayísticos de *A pie*, parece accidental; cuando se concentra en la teoría el poeta renuncia casi por completo a la exploración de la forma.

Mientras registra y avanza atento a la ciudad que lo rodea, Amara dispone las palabras por la página con una intención visual o fonética, siempre lúdica y arriesgada: busca la transcripción del sonido del roce de los pantalones al caminar, de las conversaciones escuchadas a la salida del metro, juega con

las tipografías de los grafitis. Pero luego cede a la tentación de la cita, al encanto de una tradición ciertamente seductora —no lo niego—, y entonces los versos son versos por pura costumbre: bien podrían ser fragmentos de prosa agrupados al final en una separata.

Amara se regodea en ciertas convicciones: “Un nuevo sentido de la marcha/ como estrategia de protesta”, pero su paseo no puede ser acto revolucionario porque está distraído barajando citas sobre el paseo como acto revolucionario. Cuando se olvida de que forma parte de una tradición prestigiosa, en cambio, no sólo conmueve, sino que dice algo cierto y profundamente subversivo: que deberíamos habitar de otra manera. —

— DANIEL SALDAÑA PARÍS

ENSAYO

El regreso de Calibán



Iván de la Nuez
Inundaciones
Barcelona,
Debate, 2010,
267 pp.



Iván de la Nuez
El mapa de sal
Cáceres,
Periférica, 2010,
134 pp.

En su reciente libro de ensayos *Inundaciones*, igual que ya hizo en *El mapa de sal* (2001) que ahora reedita Periférica, Iván de la Nuez desarrolla la reformulación heroica del Calibán shakespeariano que hizo en su día Roberto Fernández Retamar y postula que el eje de las controversias de la cultura latinoamericana del siglo XX ha sido la batalla intelectual del sujeto histórico latinoamericano —del cual el cubano es epítome— para construir su modernidad, forzado a elegir entre Próspero (el pragmatismo estadounidense, la cultura de masas, el pop) y Ariel (la alta cultura europea, la espiritualidad, el surrealismo). Desde la revolución, dice De la Nuez, “el sujeto histórico cubano ha aparecido a menudo identificado con Calibán, paradigma de la barbarie y la rebeldía, siempre nece-

sitado de optar y renegar entre Próspero o Ariel, odiando a ambos y necesitando a ambos”. A fin de entrar en el Primer Mundo, el propio arte cubano de la era posmoderna ha optado por acentuar esa barbarie implícita de su cultura e identificarse con una versión estetizada y culturalmente rentable de Calibán, “el isleño a quien Próspero arrebatará su isla e impusiera su lengua”.

El regreso periódico de esta extendida metáfora shakespeariana solamente extrañará a quienes no estén familiarizados con la obra de De la Nuez: sus libros no se suceden como variaciones de un mismo libro, a la manera de tantos ensayistas, ni tampoco como aplicaciones “locales” de un canon intelectual propio. Ni siquiera me parece que las distintas entregas de su proyecto ensayístico se puedan con-

siderar *exactamente* piezas de un mismo edificio intelectual o, como dice Rodrigo Fresán de sus propios libros, “habitaciones de una misma casa”, ya que eso supone una naturaleza sistemática que la obra de De la Nuez elude, a la vez que excluye un concepto de crecimiento orgánico que es muy característico de su escritura. En realidad, la metáfora más útil—tal vez la única—para describir la escritura de Iván de la Nuez es la metáfora cartográfica que él mismo formuló hace una década en *El mapa de sal*, cuyo proyecto de disidencia engloba el conjunto de su obra: “Yo escribo este libro—dibujo este mapa— con la pretensión mínima de cartografiar el presente. Yo dibujo este mapa—escribo este libro— para invadir el futuro.” Dicha invasión se ejecuta “entre la revolución social naufragada y la pequeña revolución privada que es preciso llevar adelante para mantener en forma una mínima disidencia con el mundo; y será una invasión exitosa en la medida en que no favorezca a ninguna parte y las desestabilice a todas. En la justa medida en que construya una erótica [...] por las pulsiones y estremecimientos que consiga poner en juego a su alrededor [...] He ahí la faz contundente del mapa de sal: emplear los usos que sean para que siempre quede un Muro por hacer estallar”. El proyecto del mapa de sal lleva más de una década creciendo, y su autor lo compara con la saeta de Lezama Lima, donde no importan el origen ni el destino sino la trayectoria y la propia supervivencia. Libro a libro, el mapa crece igual que crecen los mapas del cartógrafo premoderno, cuyas virtudes ha alabado De la Nuez en numerosas ocasiones: la exploración a ciegas, la incursión en la intemperie.

Inundaciones es el libro más ambicioso de Iván de la Nuez hasta la fecha; recoge dos décadas de escritura para publicaciones como *Lápiz y Babelia* y de trabajo teórico como comisario de arte, y regresa por tanto a los textos que sirven de base a los tres libros que lo preceden: *La balsa perpetua* (1998), *El mapa de sal* (2001) y *Fantasia roja* (2006). La idea de inundación que da título al libro es lo más parecido a un mito fundacional de la obra de De la Nuez, y alude a la

transformación en 1989 de Occidente en un mundo multiperiférico, donde la caída del Muro de Berlín funciona como big bang multidireccional que fractura todas las fronteras geográficas y sociales e inunda simultáneamente las periferias de formas culturales occidentales y Occidente de las formas periféricas. *Inundaciones* también presenta al lector el atractivo de transformar en verdadera travesía épica (los libros de Iván de la Nuez, igual que los de su admirado Peter Sloterdijk, se leen como si fueran novelas) el que a mí me parece indudablemente el eje de su obra. Me refiero a la oposición, en ese paisaje inundado, entre los dos caminos que se le presentan al sujeto-Calibán de la metáfora inicial de este artículo: la nostalgia melancólica *versus* la supervivencia a la intemperie.

Por “nostalgia melancólica”, término inspirado en *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra, De la Nuez se refiere a un elenco de formas políticas y culturales *carcelarias* destinadas a atenazar el pensamiento, mantener silenciado al “bárbaro” contemporáneo y perpetuar la autoridad cultural de Occidente. Son nostálgicas las autoridades *neocon* del exilio cubano en Miami, con su edulcoración de la Cuba prerrevolucionaria como origen maravilloso de la cubanidad y también la nostalgia por la “inmanencia misma de una isla que pese a todas sus catástrofes vendría acompañada de autenticidad”. Son nostálgicos los líderes de la Revolución Cubana, tras renunciar al ideal universalista de los sesenta a favor de una reivindicación neo-origenista de la raza y las raíces. Está la nostalgia de Occidente, que necesita “codificar territorios exóticos para poder asumir de manera más allá de sus mares, al punto de no reconocer siquiera el carácter occidental de algunas, como es el caso de la latinoamericana”. Son nostálgicos los turistas revolucionarios de los que habla *Fantasia roja*: esa “nutrida tropa de filósofos, músicos, novelistas, poetas y cineastas que han convertido Cuba en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio—pintoresco y lejano—su desasosiego con

el malestar de la cultura en Occidente”. Todos permanecen congelados en ese gesto reverencial que adopta Sartre en la foto de su encuentro con el Che, cuando ve materializada la síntesis de la mayor fantasía revolucionaria: “recibir el fuego del Che en persona”. Son nostálgicos los escritores, músicos y artistas latinoamericanos que “se han apuntado a todos los tópicos habidos y por haber para configurar el folclorismo contemporáneo”. Y son nostálgicos los multiculturalistas, con su adoración del sujeto étnico y de las raíces y con su “inserción selectiva del margen” en el discurso institucional de la cultura. Sus dispositivos institucionales de inclusión de las periferias no son más que una nueva estrategia poscolonizadora encaminada a restituir la autoridad cultural de Occidente: mientras el crítico occidental siga “comprando allá para vender aquí, reintegrándose a los centros desde un viaje circular que comienza y acaba allá mismo, su benévolo gesto no podrá cambiar el sentido perverso de un esquema que deja a la periferia su exhibición y a Occidente la conciencia crítica de la misma”.

Como puede apreciarse por el párrafo anterior, la diatriba ocupa un puesto muy central en la ensayística de Iván de la Nuez. Y sin embargo, pese a la lucidez a menudo hilarante de dicha diatriba, con sus incursiones frecuentes en la sátira, es la parte afirmativa de su *ethos*, su proyecto de supervivencia a la intemperie, la que marca la diferencia. En última instancia, el mapa de sal creciente y cambiante de Iván de la Nuez tiene como fin romper el círculo vicioso planteado por la metáfora extendida de *La tempestad*, “resistirse a la idea de un Calibán al que sólo le queda ‘maldecir en lengua ajena’, enfrentado a Próspero” y “perseguir ese momento en el que Calibán, percatado de la inutilidad de su lucha, opta por abandonar la isla y atraviesa el océano para explorar y sobrevivir, dejando algún rastro en el mar”. Esa es la base del proyecto de Iván De la Nuez, esa reinención del porvenir que él denomina “una cruzada de sal en la intemperie”. La huida de Calibán de la isla. Dejarse llevar hasta la intemperie vital e intelectual despro-

LIBROS

tegida por los sistemas de pensamiento y poder existentes, esa intemperie que en sus primeros libros tenía su metáfora central en la huida del balsero a través del océano. —

— JAVIER CALVO

NOVELA

La tretas del débil



Martín Kohan
Cuentas pendientes
Barcelona, Anagrama, 2010, 177 pp.

La prosa del escritor argentino Martín Kohan, sobre todo en los últimos libros, transmite precisión clínica, fría distancia. De una a otra novela, sin embargo, los efectos son diferentes. Si, por ejemplo, en *Ciencias Morales* (Anagrama, 2007) esa escritura servía para trabajar la rigidez amorale de la dictadura y sus formas represivas, y la manera panóptica en que esa rigidez se inmiscuía en la conciencia, en el imaginario de la clase media (en este caso, en el personaje de la preceptora), en *Cuentas pendientes* sirve para construir de manera tan minuciosa como desapañada a Giménez, el personaje aparentemente central de la narración. Ese estilo, ya lo veremos, es engañoso: le permite a Kohan construir el secreto, la vuelta de tuerca sobre la cual descansa la novela.

El narrador presenta a Giménez en el primer párrafo: “arrastra los pies” al caminar, está cansado y tiene las piernas “acechadas por calambres, quebradizas”. Poco después el lector se entera de que vive solo en un departamento muy pequeño y que está a punto de llegar a los ochenta. Su mundo es mezquino, está hecho de gestos miserables: los planes para no pagar el alquiler del departamento, la relación con la ex (que vive en el mismo edificio y lo atormenta), su comercio

sexual con putas viejas y sus sueños de acostarse con putas más jóvenes. Sus ideas están llenas de lugares comunes: ¿es verdad que murieron tantos judíos en la guerra, o es una propaganda sionista? “Mañana será otro día”, piensa Giménez antes de dormirse, pero en verdad el otro día parece ser el mismo. Kohan ha creado un personaje notable, redondo en su fidelidad a una “vida oscura y triste”.

En el imaginario de Kohan aparecen siempre los años de la violencia, de la dictadura, de la guerra sucia. El título parece remitir a las “cuentas pendientes” de la sociedad argentina con su pasado. Giménez tiene una relación servil con Vilanova, un militar que, décadas atrás, les dio a Giménez y su esposa un bebé para que lo adoptaran. Kohan no necesita insistir en este tema porque resulta fácil llenar los espacios en blanco, asumir que los padres del bebé fueron víctimas “desaparecidas” de la dictadura. Estamos en el presente, pero el pasado no termina de convertirse en pasado. A estas alturas, este tema se ha convertido en un lugar común de la ficción argentina, y hace bien Kohan en no insistir. Igual, no es esto lo mejor de la novela. De hecho, quizás *Cuentas pendientes* no necesitaba de este subtexto para funcionar.

Lo que sí funciona de maravilla es la vuelta de tuerca que se inicia en el capítulo XIV, 15. Ahí, Giménez se encuentra con el Dueño del departamento, y se entabla un diálogo que le permite a Giménez un despliegue de estrategias para evitar una vez más pagar los cuatro meses de alquiler que adeuda. *Cuentas pendientes*, que hasta el momento había sido narrada en un estilo indirecto libre y se focalizaba en Giménez, de pronto gira a la primera persona, para descubrir que el narrador “impersonal” no lo es tanto. El Dueño (de la novela), el narrador, es un escritor, obvia parodia del mismo Kohan: acaba de publicar una novela cuya trama es la de *Segundos afuera* (una de las novelas más importantes en la obra de Kohan). Y el Dueño lee su propia novela y la describe como un “diálogo de sordos” entre la cultura alta y la cultura popular. De igual ma-

nera, el Dueño de *Cuentas pendientes* es un letrado incapaz de entender las “tretas del débil” de Giménez.

En ese cambio de perspectiva, *Cuentas pendientes*, que podía leerse como un estudio notable de un personaje, o como un relato sobre la violencia histórica y su rastro de sangre en el presente, se abre a otra lectura en clave metaliteraria: aquella que reinscribe en la literatura el conflicto entre civilización y barbarie, obsesivo paradigma de la cultura argentina. Este paradigma, que comienza con Echeverría (“El matadero”) es un texto fundacional para Kohan, se consolida con Sarmiento y se reconfigura a lo largo del siglo XX, en la obra de Borges, Cortázar y Piglia —por citar sólo algunos—, no termina de agotarse. Martín Kohan le ha dado nueva vida para el siglo XXI. Las “cuentas pendientes” adquieren una resonancia mayor: no sólo tienen que ver con el pasado más reciente sino que echan sus raíces en el “diálogo de sordos” con el que se origina la nación argentina. —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

ENSAYO

De suceso a escándalo



Ángeles de la Concha (coord.)
El sustrato cultural de la violencia de género
(Literatura, arte, cine y videojuegos)
Madrid, Síntesis, 2010, 324 pp.

Uno de los principales logros del movimiento feminista ha sido convertir en problema —en algo visible, analizable, necesitado de combatirse con políticas públicas— un fenómeno que hasta entonces parecía “natural”, inevitable y privado: la violencia contra las mujeres. Los antiguos “crímenes pasionales” que se publicaban, si acaso, en forma de “suelto” en la sección Sucesos, se llaman ahora feminicidios o violencia de género, se contabilizan e interpretan como un