

LIBROS

68

LETRAS LIBRES
ENERO 2015

Francis Fukuyama

• POLITICAL ORDER AND POLITICAL DECAY: FROM THE INDUSTRIAL REVOLUTION TO THE GLOBALIZATION OF DEMOCRACY

Héctor Aguilar Camín

• ADIÓS A LOS PADRES

Clarisse Nicoïdski

• EL COLOR DEL TIEMPO. POEMAS COMPLETOS

Samanta Schweblin

• DISTANCIA DE RESCATE

Luis Felipe Lomeli

• INDIÓ BORRADO

Luigi Amara

• HISTORIA DESCABELLADA DE LA PELUCA

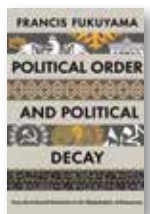
Hugo Hiriart

• CAPITÁN NEMO. UNA INTRODUCCIÓN A LA POLÍTICA



POLÍTICA

Dudas sobre el fin de la historia



Francis Fukuyama
POLITICAL ORDER AND POLITICAL DECAY: FROM THE INDUSTRIAL REVOLUTION TO THE GLOBALIZATION OF DEMOCRACY
Londres, Profile Books, 2014, 464 pp.

✎ **JAN-WERNER MÜLLER**

Veinticinco años después de su ensayo acerca del “fin de la historia”, Francis Fukuyama todavía cree que la democracia liberal es la etapa final del desarrollo político humano.

Durante cerca de un cuarto de siglo, Fukuyama ha sido una especie de chivo expiatorio intelectual. Cualquiera que no tuviese nada interesante que decir sobre nuestra era desde el fin de la Guerra Fría sentía que, por lo menos, podía lanzar un golpe contra un famoso intelectual estadounidense al declarar que, después de todo, la historia no había acabado. Sin embargo, Fukuyama nunca fue tan ingenuo como para asegurar que los conflictos desaparecerían de la noche a la

mañana, lo único que quiso decir en 1989 fue que solo la democracia liberal podría, al fin, satisfacer la aspiración humana de libertad y dignidad.

La cuestión no es si aún podemos ver que una maldita cosa suceda después de la otra (tal y como, supuestamente, Henry Ford definió la historia), sino si acaso existen serios rivales para la democracia liberal en la imaginación política global. ¿Habrá millones de personas que se apresuren a vivir en el Estado Islámico? ¿Sueñan los occidentales con el sueño chino? Fukuyama no cree que sea así. Sin embargo, lo que hemos tenido que aprender por las malas desde 1989 es lo difícil que puede llegar a ser la construcción de instituciones democráticas liberales perdurables, aun cuando mucha gente las requiera con desesperación. El nuevo libro de Fukuyama intenta explicar por qué y nos advierte que la democracia liberal no es un logro definitivo. Hoy existe en el mundo un ejemplo particularmente inquietante de lo que Fukuyama designa como “decadencia política”: su propio país.

Este es el segundo de dos volúmenes pensados para actualizar una obra clásica de la ciencia política estadounidense: *El orden político en las sociedades en cambio*, de Samuel P. Huntington, publicado por primera vez en 1968. Huntington, maestro de Fukuyama en la Universidad de Harvard, le había asestado un golpe fatal al optimismo de posguerra, según el cual los países en desarrollo llegarían a ser modernos de forma inevitable. Aun así, la modernización política y la económica, insistía Huntington, son dos cosas distintas. El éxito económico conduciría a la gente a movilizarse, pero es común que los sistemas políticos no puedan satisfacer las crecientes exigencias de participación política y que se colapsen con violencia. Autodefinido como un “leninista burkeano”, Huntington insistió en que la estabilidad política debía tener prioridad. Celebrar elecciones puede ser algo bueno si estas se llevan a cabo

tempranamente; la modernización bajo un auspicio autoritario sería algo más seguro.

El Fukuyama de la crisis europea no es tan sombrío como su mentor, pero también insiste en que la democracia no funciona necesariamente bien por sí sola. Es necesario vincularla con el Estado de derecho y con un Estado que funcione bien, en un mismo paquete político general. La ausencia de Estado explica desastres políticos contemporáneos como el de Nigeria no menos que las causas ulteriores de la crisis europea.

Grecia e Italia disfrutaban de una democracia pero sus problemas actuales se deben al hecho de que, históricamente, la democracia llegó antes que la condición de Estado propiamente dicha. Cuando el derecho al voto se extendió en el siglo XIX, las elecciones derivaron en el intercambio de favores (sobre todo en el intercambio de trabajos en el sector público) por votos, lo que los politólogos llaman “clientelismo”. En los años setenta del siglo XIX, Grecia tenía siete veces más servidores públicos que Gran Bretaña, y el patrón de inflar el Estado para obtener ventajas políticas de corto plazo nunca desapareció: entre 1970 y 2009, el número de servidores públicos se quintuplicó.

El clientelismo en masa, escribe Fukuyama, es distinto a la corrupción descarada; crea una forma primitiva (pero muy dañina en lo económico) de rendición de cuentas democrática. Después de todo, los ciudadanos pueden decir que solo emitirán su voto por aquel político que de verdad ofrezca ese trabajo fantástico en Atenas.

Fukuyama sostiene que la verdadera división en Europa no es entre el norte disciplinado y trabajador, y el sur del *dolce far niente*, ni entre aquellos países de generoso bienestar social y aquellos que son más duros con los necesitados. La verdadera oposición ocurre entre lo que llama la Europa clientelista y la Europa no clientelista. ¿Es posible cambiar algo? Fukuyama nos recuerda que Estados Unidos fue también el primero en

introducir la democracia, pero que aquello que llama “el Estados Unidos del Clientelismo” tuvo la suerte de contar con una coalición de hombres de negocios, profesionistas de clase media y reformistas urbanos que eventualmente se las arregló para conseguir que se aprobara una reforma de la administración pública. Grecia, nos dice el autor, nunca tuvo un electorado semejante, que apoyara esos cambios. Italia sí lo tuvo pero el éxito en el sur del país no fue jamás completo.

El otro mensaje profundamente pesimista del Fukuyama del *micromanagement* es que el desarrollo político no es una calle de un solo sentido. Durante la mayor parte del siglo XX, Estados Unidos dio grandes pasos para construir una administración apropiada, pero en los últimos años la calidad del gobierno estadounidense ha decaído. El ejemplo favorito de Fukuyama es el Servicio Forestal de Estados Unidos, que hace cien años era el parangón de una administración limpia y eficaz. En la actualidad se encuentra sujeto al *micromanagement* de las cortes y sobrecargado por los mandatos conflictivos del Congreso, que busca complacer a todos, desde la gente de negocios hasta los ambientalistas.

Fukuyama va en contra de la sabiduría convencional al insistir en que las buenas burocracias necesitan, de hecho, independencia. En cambio, en Estados Unidos, la intromisión de los jueces en política y en el Congreso, sitiado por doce mil cabildeos registrados, genera agendas políticas incoherentes. Los estadounidenses viven en lo que Fukuyama denomina una *vetocracia*, donde diversos grupos de interés, operando bajo el principio del “intercambio legalizado de regalos” con los legisladores, impiden las políticas racionales. Si el objetivo del desarrollo es lograr, más o menos, el buen equilibrio entre la condición de Estado, el Estado de derecho y la democracia, entonces Estados Unidos está sufriendo de demasiadas

leyes y demasiada “participación” de vetócratas adinerados.

A su favor, el circunspecto Fukuyama no extrae ningún tipo de lección global de esta historia de decadencia política. Se resiste a concluir que, en los países en desarrollo, la democracia debe esperar hasta que se haya erigido un Estado, aunque sí concede que a veces los regímenes autoritarios pueden ser mejores para construir Estados, en tanto tienen un mejor equipamiento para conformar una identidad nacional uniforme, otro requisito para conseguir que la democracia funcione. Tampoco cree que de vez en cuando debamos darle una oportunidad a la guerra: a diferencia de muchos sociólogos, Fukuyama no acepta del todo la idea de que los Estados llevan a la guerra y que la guerra hace Estados (lo cual implicaría que Estados ruinosos que se encuentran en un lugar relativamente pacífico, como Latinoamérica, se podrían haber beneficiado de un siglo XX más violento).

Fukuyama no puede evitar su admiración por China puesto que, de acuerdo con el autor, fueron los chinos quienes inventaron el Estado como tal (dieciocho siglos antes de que a nadie en Europa se le ocurriera algo semejante). Esta cronología es difícil de creer y es la única parte del libro que no se encuentra respaldada en politólogos estadounidenses contemporáneos (cuya prosa, por lo general menos brillante que la de Fukuyama, el autor reproduce con fidelidad a lo largo del libro, sin hacer concesiones a las anécdotas históricas). Hasta donde sabemos, la antigua dinastía Qin pudo haber tenido una fuerte burocracia y controlado vastos territorios, pero eso no se traduce en una moderna condición de Estado.

En todo caso, Fukuyama atempera su admiración al aseverar que China es la única civilización que jamás desarrolló algo parecido al Estado de derecho. Los orígenes de este pueden encontrarse en la religión trascendental. El catolicismo,

y los conflictos Estado-Iglesia que generó, hicieron posible el Estado de derecho en Europa; nada similar logró el confucianismo que, sostiene Fukuyama, es muy distinto de las religiones occidentales.

El autor admite que su libro no ofrece recetas políticas. Le interesa saber cómo llegamos hasta aquí, no hacia dónde vamos. El libro es el signo de un nuevo tipo de autocuestionamiento occidental: no solo no sabemos cuáles son los siguientes pasos a tomar (incluso si todavía tenemos fe en ese destino último, el fin de la historia), sino que es posible que, como sonámbulos políticos, sigamos dando marcha atrás. Fukuyama, a menudo acusado injustamente de ese triunfalismo que siguió a la Guerra Fría, nos está llamando a despertar. —

Traducción de Roberto Frías.
Publicado originalmente en
The Irish Times.



NOVELA

Los seres queridos



Héctor Aguilar Camín
ADIÓS A LOS PADRES
México, Literatura
Random House, 2014,
342 pp.

✎ **EDUARDO HUCHÍN SOSA**

En 2004 Héctor Aguilar Camín observa una foto de sus padres recién casados. Los personajes sonrientes de aquella imagen tomada sesenta años antes poco tienen que ver con los octogenarios que son en ese momento. Incluso ese clima de felicidad parece contradictorio con lo que la vida le tiene deparada a la pareja: Emma Camín y Héctor Aguilar se separarán, vivirán distanciados poco menos de medio siglo y en 2004 será el azar o, mejor dicho, la

enfermedad la encargada de reunirlos en un hospital. Cuando el escritor le informa a su madre que quien fuera su marido está en el cuarto de abajo ella alcanza a responder: “Pobre hombre.” Cuando es el padre quien se entera de que la mujer a la que abandonó en 1959 se encuentra en el mismo edificio, comenta: “¿Emma Camín? Era una muchacha hermosa de Chetumal.” ¿Cómo hemos llegado aquí?, se pregunta el escritor. *Adiós a los padres* busca llegar a una respuesta.

No son pocos los libros que intentan indagar las oscuridades personales a través de la familia. De *Canción de tumba* a *El cerebro de mi hermano*, las revelaciones domésticas han representado un riesgo para el escritor que debe decidir la distancia para retratar a sus seres queridos, qué tantos jirones de piel es indispensable dejar en el intento y finalmente cuál es el control de daños que está dispuesto a emprender cuando el libro se encuentre ya en circulación. Para contar la historia de sus padres, Aguilar Camín ha decidido narrar desde diferentes distancias. El procedimiento, por supuesto, beneficia a la verosimilitud y en no poca medida a la apariencia de honestidad que necesita un relato de estas características, pero, al mismo tiempo, vuelve desiguales sus logros narrativos. Al abarcar ochenta años de sucesos, la claridad con que puede acercarse a cada uno es disímil, porque evidentemente los hechos lejanos solo pueden reconstruirse, imaginarse, conjeturarse y los vividos ofrecen, en cambio, un prodigioso catálogo de contradicciones emocionales. En los incidentes remotos Aguilar Camín echa mano de su pericia de investigador, pero también de una excesiva cautela; en los cercanos, afronta la vulnerabilidad del narrador, de alguien que sabe que la verdad novelesca no implica necesariamente la fidelidad a los hechos. De ahí que todos esos pasajes donde el escritor se asume como personaje son sin duda superiores, porque revelan un conflicto

del autor con la realidad sin el cual no puede haber auténtica literatura.

Los inicios de la relación entre Emma y Héctor se remontan al año en que la familia Camín llega a Chetumal: 1938. A ratos, esa evocación lejanísima de los abuelos que atraviesan el Atlántico o el momento en que la pareja cruza sus primeras palabras dan la impresión de ser acciones que suceden con toda velocidad para llegar pronto a lo que realmente importa. Eso no significa que el escritor recurra a una desangelada enumeración de incidentes; sus constantes ires y venires al tiempo presente otorgan dinamismo a una historia que poco a poco se dirige a una catástrofe triple: la ruina económica, un ciclón que azota Chetumal y que obliga a la familia a huir hacia la ciudad de México, y la mañana en que su padre deja la casa sin despedirse.

La desgracia económica de Héctor Aguilar depende en gran medida de su personalidad. Hombre gris con iniciativa, Héctor buscará hacer su propia fortuna en la industria maderera, aun cuando eso signifique competir con la próspera empresa familiar. Una fina red de traiciones y juegos de poder hará que la suerte le sonría, pero será su oscura inclinación a entregarse a los otros, en particular a don Lupe el patriarca, la que lo llevará a la bancarrota. Ese “miedo a pelear” será el signo de su fracaso. “Nació para dejarse robar”, resume Emma a la distancia.

Me queda claro que esa historia en que se mezclan la derrota, la deslealtad, el deseo de poder, beneficia no solo al retrato de su padre sino las imágenes de los hombres que aparecen en este libro. Son, a su modo, héroes trágicos a los que es posible describir acudiendo a los procedimientos propios de la novela política. Aguilar Camín conoce de sobra el oficio de iluminar literariamente los sótanos del poder, pero un reto mayor se le presenta cuando quiere aproximarse al heroísmo construido con esfuerzos ordinarios. A sus

personajes masculinos, entre los que no faltan gobernadores y arzobispos corruptos, el autor ha opuesto una nómina de mujeres prácticas, únicas, inquietantes. La madre, por supuesto, que afrontará los problemas económicos y la responsabilidad de educar a cinco niños; la tía Luisa que cuidará de sus sobrinos en una ciudad que no conoce; o Nelly Mulley, la mujer que termina viviendo con su padre y que se sostiene dando servicios de adivinación por correo. Son esos retratos de mujeres y sus pequeñas gestas los que necesitan un registro distinto que a veces este libro alcanza, pero en ocasiones no.

La diferencia entre acudir a los recursos de la novela para contar una historia y afrontar el desafío del género puede ilustrarse cotejando el drama que el escritor ha sabido de oídas –la ruina del padre– con la reaparición de este décadas más tarde, en 1995. El encuentro causa el mismo desconcierto que la cita con un fantasma: cuarenta años de ausencia que se terminan con una llamada telefónica. El narrador se ve obligado a abandonar el terreno seguro de su oficio como novelista, para arriesgarse a contar los altibajos emocionales que le produce ver a su padre convertido en los despojos de sí mismo. ¿De qué modo responderle al hombre que los abandonó y que ahora pide ayuda? El lector entonces comprende que la novela está condenada a escindirse: allá la recreación de esas historias donde los padres y los hijos se disputan una concesión madereña, acá el registro directo, que muestra a hombres enfrentados a su propia decrepitud, a su anodina cotidianidad. Son estas reuniones del narrador con su padre –ese paciente “ponerse al día”– las que aportan la tensión que hacía falta en el libro.

El contraste entre los destinos de la madre y el padre es conmovedor. Héctor muere acompañado por la mujer contratada para cuidarlo; a Emma, en cambio, la rodean sus hijos y nietos. No obstante que ella

ha tenido una mejor vida, el misterio del padre sigue ejerciendo un potente magnetismo en el autor y los lectores. Su historia de ascenso y caída, su ausencia y su reaparición, encajan mejor con nuestra idea de lo que debe contarse en una novela. Lo que este libro nos recuerda es que todavía hace falta una narrativa que reivindique a los que no caen, a los que siempre estuvieron ahí. —



POESÍA

La empresa de una voz



Clarisse Nicoïdski
EL COLOR DEL TIEMPO.
POEMAS COMPLETOS
 Traducción de
 Ernesto Kavi
 Madrid/México, Sexto
 Piso, 2014, 116 pp.

✎ ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Tendremos que empezar por el principio: en el invierno de 1980-1981, la revista madrileña *Poesía* abrió su número 10 con unos poemas insólitos, de los que cabría citar este solo ejemplo: “quimadura di yelu / quimadura di árvuli / arranca / il soplo más quirinciozu / di mi boca / déxami / si queris / solu esta mancha di amor”. Sí, son versos en ladino, la lengua hablada por los judíos descendientes de los judeoespañoles expulsados de la Península Ibérica en 1492. Yo sabía que en esa lengua –también llamada *sefardí*, *judeoespañol* o *djudezmo*– existía toda una tradición literaria, o más bien un conjunto de tradiciones, que recibían influjos diversos, culturales pero también lingüísticos, según los países en que se hubieran instalado las diferentes comunidades judías. Lo que yo ignoraba, en cambio, es que esas tradiciones no eran solamente de carácter folclórico (cancionero, romancero, cuento popular), sino que en ellas había al menos una

poeta que escribía poemas *modernos*. La autora de esos poemas se llamaba Clarisse Nicoïdski y era casi por completo desconocida en España. Que una lengua hablada en la península en el siglo xv permitiera escribir poemas plenamente modernos era ya una bella sorpresa. Era, para empezar, una rara, paradójica alianza de tiempos y de espacios, sutilmente superados en la palabra poética.

¿Quién era Clarisse Nicoïdski? Había nacido en 1938 en Lyon, de una familia judía sefardí originaria de Sarajevo. Autora de novelas (*Le désespoir tout blanc*, 1968, o *Le trou de l'aiguille*, 1973) y crítica de arte, solo había publicado en Francia, en 1978, un breve libro de poemas, *Lus ojus las manus la boca/Eyes bands mouth*, con traducción inglesa de Kewin Power y en edición limitada. Lo sorprendente es que Nicoïdski escribía toda su obra narrativa y crítica en lengua francesa, y reservaba el *spaniol muestru* –la lengua de su casa, de su familia, de sus antepasados– para la poesía. Los versos que publicaba la revista madrileña y que tanto habían llamado mi atención venían acompañados de una nota explicativa –encomendada al ilustre profesor Iacob M. Hassán (1936-2006), creador de la Escuela de Estudios Sefardíes– que aclaraba algunas cuestiones léxicas y fonéticas del original ladino, y que permitían leerlo mejor. Años después supe que Clarisse Nicoïdski, además de nuevas novelas, había publicado algunas biografías de pintores (Soutine, Modigliani) y una *Histoire des femmes peintres*. Murió en Étampes a fines de 1996.

Los versos de la revista *Poesía*, que llevaban por título “Caminus di palavras”, eran un breve e intenso poemario amoroso, un canto a la *quemadura de bielo* de los cuerpos. Lo llamativo no era sin embargo el tema, sino la escritura misma, sometida a una sabia técnica de elipsis y quiebros semánticos envueltos en inesperados giros sintácticos y sutiles alusiones simbólicas, todo lo cual hacía de la palabra

poética un campo de pruebas para la sugestión y para la plasmación de una seductora atmósfera verbal. Soplos, huellas, trazos verbales: caminos, sí, de palabras. El lector —ese fue exactamente mi caso— quedaba con ganas de conocer otros poemas de la autora, de otorgar a “Caminus di palavras” un contexto, de acceder al *antes* y al *después* de esos caminos.

La obra poética de Nicoïdski permanecía, sin embargo, en la oscuridad de lo casi enteramente secreto. Solo me fue posible, mucho tiempo después, conocer otros poemas suyos. Tuve para ello que acudir a la cantante y musicóloga argentina Dina Rot, que en 1970 ya había musicalizado textos del romancero anónimo sefardí y que en la década de 1990 hizo otro tanto con algunos poemas de Nicoïdski. Dina Rot me facilitó todas las composiciones de Nicoïdski que ella conocía. No eran muchas, pero sí suficientes, en cambio, para confirmarme la relevancia y la singularidad de una obra doblemente significativa en la medida en que estaba escrita en una lengua —la lengua española anterior a 1492 con aportaciones del hebreo y con las distintas peculiaridades del judeoespañol yugoslavo del siglo xx— que estaba al mismo tiempo cerca y lejos de nosotros y del español de hoy.

En las tareas preparatorias de *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, no me costó convencer a mis compañeros coantólogos acerca de la necesidad de tener en cuenta el “caso” excepcional de Clarisse Nicoïdski. El único problema que se presentaba era que los lectores que se sintieran atraídos por esa obra a partir de los poemas incluidos en la antología no iban a poder satisfacer su interés porque no existían ediciones regulares de la poesía de Nicoïdski. Tuve ocasión de comprobar pronto que eso fue precisamente lo que ocurrió con no pocos lectores de nuestra antología.

Se comprenderá, por todo lo que acaba de decirse hasta aquí, en qué

medida debemos saludar la aparición de esta *poezia kompleta* de la escritora francesa como una edición absolutamente necesaria y ya imprescindible. Aunque se trata de una obra breve, compuesta únicamente por tres títulos —*Lus ojus las manus la boca* (1978), *A Federico García Lorca y Caminus di palavras* (1980)—, resulta incuestionable su importancia y su singularidad en el seno de la poesía contemporánea de lengua española (¿es que hay otro modo de considerarla?) desde el momento en que, como he sugerido en otra ocasión, no se trata solamente de poesía moderna sino también de una actualización lírica de un pasado cultural y de una lengua que se resiste a morir. Cuando leemos esta poesía —“tus manus / supieron partir la nochi / amustrándumi las strellas // supieron cayuntar la nievi / tucandu solu las vintanas // supieron / savran / avrirmu la tiarra / arancánduli la flor”— es inevitable asistir a la experiencia poética como una operación radical de la memoria. En la lengua ladina, confiesa Nicoïdski, “se hallaban el amor de mi madre, nuestra complicidad y nuestras risas. Así me atreví a escribir estos poemas para que quede la empresa de su voz”. Esa voz —esa *lengua materna*— es, en rigor, la del ladino en su realidad de siglos y en su historia de derivas, errancias y contagios a lo largo de todo el Mediterráneo desde 1500 hasta hoy mismo; una lengua del recuerdo y de la realidad de un pueblo que ve en el *spaniol muestru* su propiedad más honda.

Una lengua, dice nuestra poeta, *quimada di ansia y arisganiada [desgarrada] di silenciu*. Tiene razón Ernesto Kavi, responsable de esta edición bilingüe, cuando afirma en su nota prologal que “esto no es un libro, sino un camino de palabras hacia la memoria”. Sucesivas capas de la memoria y de la historia, en efecto, laten en las palabras —y en los silencios— de esta breve e intensa obra lírica. La poesía de Clarisse Nicoïdski hunde sus raíces en la memoria de

nuestra lengua. Poesía de la raíz temblorosa, del recuerdo al mismo tiempo perdido y recuperado, del amor, del olvido que, misteriosamente, se vuelve presente y presencia. —



NOVELA

Vehículo para la ansiedad



Samanta Schwebelin
DISTANCIA DE RESCATE
Oaxaca, Almadía, 2014,
126 pp.

JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ

La mente suele confundir el miedo con la ansiedad. El miedo se debe, dicen los neurocientíficos, a un estímulo exterior y concreto. La ansiedad, en cambio, es la anticipación, una creación de nuestra mente que se adelanta a los hechos y que nos obliga a reaccionar como si estuviéramos frente a algo irrevocable. La ansiedad es capaz de activar los mismos circuitos que en nuestro cerebro se ponen en marcha para sobrevivir en caso de emergencia.

La literatura del miedo se sirve primero de la ansiedad antes de presentar pruebas contundentes para el terror; al final, da su brazo a torcer y entrega un ser temible o irreconocible, cuyas acciones son motivo de espanto porque en sus manos está la destrucción (o la muerte). La literatura de la ansiedad, en cambio, apuesta por lo que está en la mente del lector, predispuesto por sus propios miedos, por las cosas que le dan fobia. Se trata de una literatura de vacíos, de cosas no dichas, ni siquiera planteadas. En este terreno se ubica *Distancia de rescate*.

El libro más reciente de Samanta Schwebelin (Buenos Aires, 1978) cuenta la historia de una mujer que se

encuentra al borde, viviendo en un momento grave y, aparentemente, sin vuelta atrás. De ese presente angustioso, la narración camina hacia el pasado, para dar algunas pistas sobre lo que le sucede a Amanda, la protagonista, antes de regresar al momento actual y avanzar unos cuantos pasos.

La trama se compone de retazos del pasado reciente en una suerte de diálogo que al inicio parece confuso (o, mejor dicho, angustiante) y que va tomando un cauce más claro, aunque no menos perturbador, conforme avanza la narración. Cuando hay un accidente y la adrenalina corre por el organismo, es más fácil recordar todos los detalles que llevaron a ese momento. La narración está dictada, en este caso, por algo semejante a la adrenalina: con esa mirada obsesiva hacia los pormenores, atenta a ruidos, colores, imágenes que tienen sentido hasta *después* del golpe del neurotransmisor.

Para ayudarse a recordar, Amanda se vale de David. Cada que lo evoca, aparece él mismo en la versión que ella vio *entonces*. La novela está situada en el campo, en un lugar al que la protagonista ha ido a pasar las vacaciones con su pequeña hija, Nina. Renta una casa y entabla, más por casualidad que por otra razón, una suerte de amistad con Carla, su vecina. Carla es mayor que Amanda y es una mujer atractiva, seductora, no muy culta, asustadiza. La voz de David, el peculiar hijo de Carla, la obliga a sumergirse en sus recuerdos en busca del momento de quiebre que tiene a la joven madre en su condición actual; se trata de una voz que hace preguntas constantes y saca de su cauce la narración de la protagonista. Son dos fuerzas que contrastan en el libro, que buscan llevar por dos caminos la novela. Cuentan la misma historia pero desde distintos ángulos.

Schweblin sabe trabajar con la ansiedad, que se acrecienta conforme avanza la lectura. La autora ha dicho en algunas entrevistas que le interesa el vacío que se forma alrededor

de la tensión. Esto es evidente en *Distancia de rescate*. A diferencia de lo que sucede en otros de sus textos, esta novela tiene mayor temperatura. La tensión y los vacíos a los que se refiere Schweblin tienen aquí mucha pertinencia, sobre todo porque los asocia a momentos de fuerte dramatismo. Esos espacios muertos, en los que el lector tiene que adivinar qué pudo haber sucedido o cuál es el camino que tomará la historia, son un recurso habitual en la obra de la escritora bonaerense. En *Pájaros en la boca* el efecto se pierde; el exceso de misterio y rareza provoca que las historias se caigan. Este nuevo trabajo está mejor logrado. Para empezar, hay más cuidado formal. El uso del diálogo —que resulta incómodo en un inicio— logra imprimirle ritmo y congruencia a la historia. Lo que tiene que decir David, que habla como un adulto, ayuda a dilucidar los miedos de Amanda y logra, sobre todo, transmitir ansiedad en los lectores. El niño raro es quien tiene las riendas de la situación; la mujer vulnerable trata de comprender lo que sucede —lo que *le* sucede.

Samanta Schweblin logra trazar con claridad a los personajes. Para el lector resulta fácil ver a Carla, sensual y atractiva, a la propia Amanda, transparente y tensa. Nina, la pequeña hija de Amanda, está dibujada con encanto y precisión. A pesar de que David, uno de los hilos fundamentales de la narración, es más una idea, es posible decir que hay una dinámica que funciona entre los seres que habitan esta vacación infernal.

La narradora se siente cómoda cuando la catalogan como “autora fantástica” o a sus narraciones como “kafkianas”. Aunque es obvio que las lecturas de la tradición fantástica argentina (Bioy, Cortázar, Borges) y el trabajo de Kafka son fuentes de las que ha abrevado, también resulta claro que la búsqueda final de la autora es distinta. Schweblin ha afirmado que aprendió más sobre cómo contar una historia mientras estudiaba

artes visuales, “viendo centenares de horas de cine y trabajando noches enteras en las salas de edición que lo que hubiera aprendido estudiando una carrera teórica como ‘letras’”. La tensión que logra en *Distancia de rescate* hace pensar en *La dimensión desconocida* y en algunos divertimentos de Hitchcock. Tal vez las debilidades formales de la novela, acusadas sobre todo hacia el final, se deban precisamente a que se trata de un texto narrado desde lo visual: parte de las imágenes físicas y concretas para describir cosas sin nombre. Porque lo que le sucede a Amanda y a su preciosa hija, a Carla y a David, a un pueblo entero, es algo que no tiene nombre, algo de lo que cualquiera huiría, un horror definitivo y radical.

En todo caso se trata de un libro que es, en muy buena medida, eficaz: se lee con manos sudorosas y dientes apretados. Es un vehículo para la ansiedad: uno literario. —



NOVELA

Un Monterrey borrado



Luis Felipe Lomelí
INDIO BORRADO
México, Tusquets, 2014,
172 pp.

GENEY BELTRÁN FÉLIX

Indio borrado tiene como protagonista a El Güero, adolescente de un barrio pobre de Monterrey e integrante de una familia con no escasas dificultades (padre violento, madre enferma, hermana que, muy joven, ya es madre soltera), quien empieza a trabajar de albañil al tiempo que se integra a una pandilla.

En esta su segunda novela, Luis Felipe Lomelí (Eztatlán, 1975) se ha planteado la utilización del habla

regional y urbana por medio de una voz en tercera persona para la que no habría distinciones en el registro del español regiomontano, que se lee no solo en los diálogos sino también en buena parte del reporte de las acciones, en una operación que parecería nacer del discurso indirecto libre (“el Tony iba acá, echando rostro en la baica por la calle de doña Esperanza cuando wachó al Koyi en la pendeja caminando frente a la tortillería”). La operación es significativa, por lo que tiene de incorporación, hecha con un oído hospitalario, de las jergas locales. Sin embargo, hay que precisar que esta “lengua regiomontana”, aunque predominante, aparece solo para usos limitados.

La narrativa se finca en capítulos breves (algunos de dos o tres líneas) y, dentro de ellos, la estructura sintáctica abusa en su generalidad de oraciones de extensión mínima, casi produciendo un efecto asmático. Hay, así, una restricción del caudal narrativo, que, analizado con detenimiento, deja ver la constancia de

dos funciones: informar, sin un despliegue perceptivo, series de hechos y adjuntar un comentario. Explico: en no pocos episodios, la prosa prescinde de desarrollar una escenificación de lo particular que confiera visibilidad a lo narrado y fortalezca la construcción dramática. Doy un ejemplo: en el capítulo L, la pandilla asalta una casa. La voz informa dos acciones: “Abre. / Entran a la noche bajo la noche.” Después, comenta: “Lo mejor que te puedes encontrar en una casa es dinero en efectivo, luego hay que arrear con las alhajas y los electrónicos; lo demás son baratijas. Y aquí parece que viven estudiantes.” No hay un intento de crear una visión de lo factual, como si el hecho en sí, el atraco realizado esa noche por estos muchachos en concreto, careciera de sustancialidad, de unicidad, y no provocara los sentidos de los participantes. Lo que sigue es tan pobre como un desidioso parte policiaco:

Se dividen.

El Güero y Fede hacia los cuartos.

Froy hacia la cocina y el cuarto de servicio.

Hurgan.

Hay que hacerlo rápido porque estos negocios siempre son de prisa.

En razón de esta tendencia más a lo informativo y al comentario antes que al filón dramático que hay en lo perceptivo, la prosa muestra una débil capacidad para registrar las peculiaridades de los personajes y, así, no se plantea un cometido cuya omisión me parece grave: no da forma a una imagen consistente del Otro. Por ejemplo: en *Indio borrado* se consigna el interés amoroso del protagonista por una chica de nombre Lina, de quien se mencionan, a la manera de un casi epíteto que resulta abaratado por la reiteración, sus “ojos de gato”. Sin embargo, la novela no desarrolla, en ninguno de los capítulos en que se reporta la presencia de Lina, escenas en las cuales se sugieran, a partir de

las acciones, rasgos psicológicos específicos, delineados, de la chica. Lina es —y así pasa con casi todo el resto del elenco— una presencia solo mencionada, jamás caracterizada y, por eso, escasamente visible, uno más de los muchos nombres (y apodos) sin apenas corporeidad.

Así como estos aspectos se desprenden de lo que considero los escatimados usos del discurso narrativo, apresado por una estructura de lo mínimo que más que en la elipsis parece reposar en la omisión, habría que consignar también que en ocasiones la “lengua local” se ve borrada, como si se le considerara inferior o inútil para propósitos de mayor nivel. Cuando Lina decide besar a El Güero, la narración se olvida de recurrir al habla local que acaso congruentemente traduciría la visión del chico para volverse de un lirismo que no niega sus guiños a la cursilería; los efectos del beso en El Güero se refieren así: “La luz. El recorrido del trino tras el ave que procura, y alcanza la boca de su canto. Pluma de colibrí sobre los labios, nerviosa, colibrí de miel. Todos los besos de la historia en el primer beso, el único beso, piélagos, Mar de Tetis bordado de corales.” Más que “todos los besos de la historia”, habría sido un gesto de vocación fabuladora más sensible esbozar la naturaleza inmediata que tendría un primer beso entre dos adolescentes con previsible hormonas.

Además del reporte de las acciones, a lo largo de *Indio borrado* se incluyen parlamentos que El Güero “escucha”: se trata de las voces de “fantasmas” que lo retan a pertenecer a un linaje regional orgulloso, que lo incitan y llevan a la definición violenta: “Matar —le dicen sus fantasmas—. Matamos al blasfemo y al sátrapa, al bruto, al adorador de la estulticia y de otros dioses.” Este recurso no luce un cariz satírico ni fársico; antes bien, tiene una incidencia clave en la trama y así vuelve al protagonista una marioneta sin voluntad, presa de órdenes ancestrales; las decisiones

La construcción de la autoridad
virreinal en Nueva España,
1535-1595

Lara Semboloni



EL COLEGIO
DE MÉXICO

<http://libros.colmex.mx>

de El Güero no partirían, pues, de un proceso interior fincado en una historia propia y contingente. Más aun, la repetida inclusión de esos parlamentos borra de la diégesis el concurso de fuerzas sociales y económicas muy concretas y actuales en Monterrey, que se hallarían detrás de la condición de pobreza de El Güero, su familia y sus amigos. Más que “simbolizar” las fuerzas económicas de la ciudad, los fantasmas las ocultan, pues el libro supone la perspectiva de que entre El Güero y la violencia hay una predisposición atávica, que él está compelido a asesinar a su padre e integrarse a una pandilla, para saberse a la altura de un Monterrey legendario, esa “tierra de gigantes”, y no porque viva tan precariamente en una sociedad desigual, explotadora y sin oportunidades de educación e integración. Al reducir las acciones de El Güero a un determinismo fatalista, *Indio borrado* se advierte desprovisto de los matices y la subversiva ambigüedad de la ficción, esa que expone el devenir incierto de los hechos para, a través de ellos, explorar los motivos y las resoluciones de los personajes en un entorno conflictivo. —



ENSAYO

Las metamorfosis de la cabellera ficticia



Luigi Amara
HISTORIA
DESCABELLADA
DE LA PELUCA
 México, Anagrama,
 2014, 234 pp.

✎ **ELISA CORONA AGUILAR**

Johan Huizinga, al escribir sobre el juego en *Homo ludens*, nos recuerda que somos algo más que seres de razón, a pesar de que los serios historiadores quieran ocuparse muy poco de este carácter irracional, casi

trivial, de lo humano. En las actividades que producen el ocio y el tiempo libre es donde muchas veces se esconde nuestra esencia contradictoria, aquello que nos define y nos revela. *Historia descabellada de la peluca*, de Luigi Amara, explora precisamente un tema trivial, ocioso, de esos que poseen la permanencia de lo insignificante y que pueden explicar, a través de un simple objeto, las interrogantes de nuestra psique. No esperemos encontrar aquí un orden cronológico, un marco teórico que nos ampare del desorden y la digresión, o un listado infinito de datos sólidos. Lo que tenemos en cambio es un libro desorbitado, como su prólogo lo indica, una serie de ensayos que bien pueden ser leídos al antojo, pues personajes de tan diversos momentos históricos coinciden aquí solo por un pretexto común: la peluca que coronaba su identidad y sus intenciones. “Antes que un dispositivo de ocultamiento —nos dice el autor— la peluca es un antifaz mental, una contraseña para la metamorfosis, velo invisible y paradójico que excita a que nos reinventemos.” Amara señala también que la peluca, relacionada con la máscara o el disfraz, ha tenido su propia historia, “prosiguió una vida paralela fuera de esos espacios rituales, al margen del tiempo excepcional de los trances y las fiestas sagradas”. Es por esto que vale la pena dedicarle un libro entero. En la cabeza de Casanova o Mesalina, de Andy Warhol o Cindy Sherman, de Thomas Jefferson o Andre Agassi, la peluca ha adquirido diversos significados, algunos de ellos totalmente incompatibles, prueba de nuestra disparatada condición.

La prosa de Amara, artificiosa, decorativa, enredada como una peluca, abunda en expresiones cotidianas que lejos de ser una broma repetitiva sirven también para convertir este libro en un muestrario constante del lenguaje que circunda al cabello, lo cual es prueba de lo importante que es para nosotros su

presencia, su estado, o en su caso, su ausencia y sustitución por medio de los postizos. “El vínculo entre el pelo y el horror es tan íntimo, tan espontáneo, que del erizamiento del pelo deriva la palabra misma”, dice Luigi para recordarnos que *borreo* significa “ponerse los pelos de punta”. En “Al otro lado del espejo del horror” y “Vendrá la muerte y tendrá peluca” se explican estos significados duales del cabello y la cabellera falsa, y cómo pueden hablarnos tanto de la vida como de la muerte: arqueólogos y profanadores de tumbas han descubierto que el cabello y su seducción no dejan este mundo con nosotros, continúan decorando incluso nuestra calavera en descomposición “con un esplendor y vitalidad que en tales condiciones roza lo macabro”. De igual forma, en “La peluca de Andy Warhol” y en “Una navaja de nombre guillotina” se muestra cómo la peluca puede defender causas opuestas de acuerdo al momento y a los ideales de quien la porta: prueba de vanguardia o de arcaísmo, de una pasión libertadora, revolucionaria, o de un espíritu monárquico a punto de caer por sus excesos. Estos ensayos tratan lo mismo de los grandes y pequeños momentos de la peluca en la historia, cuando se popularizó hasta el ridículo o cuando fue sustituida por la melena natural, cuando era moderada o por el contrario alcanzó alturas desproporcionadas, cuando era el elemento más vivo de las estatuas clásicas o cuando los jueces no podían hacer justicia sin ella.

Amara es capaz de dibujar a Kant, Descartes, Locke, Rousseau, Hume y otros tantos filósofos como una banda de empelucados que sin embargo fingen no otorgar ni una sola reflexión a sus postizos, ignorados y a la vez indispensables: “dos largos siglos en que el discurso elevado, expurgador acérrimo de lo trivial, no pudo prescindir del rito de ataviarse con pelos prestados”. A la luz de esta imagen es posible incluso

cuestionar los ideales de “los paladines del *sapere aude*” y sospechar, “¿era [la peluca] un signo de distinción incluso para quienes no se cansaban de insistir en la igualdad entre los hombres?”.

El autor defiende su derecho (y el de todos) al fetichismo, como algo más que una patología, y lleva su obsesión al punto de afirmar que si tuviera que enviar un objeto a los marcianos, con la intención de describirles el sentido de la vida, este sería una peluca: un regalo fascinante, revelador y a la vez gran motivo de conjeturas para esos seres que imaginamos de cabeza calva e interesados en descifrar las reglas de la cotidianidad terrestre. La peluca alcanza significaciones cósmicas y futuristas que pocos se han detenido a notar: por decir una, la cabellera desprendida de Berenice que surca el firmamento y añora regresar a la cabeza de la reina, aunque esto solo sería posible si ocurriera una catástrofe cósmica que la hiciera caer con todos los astros; en este ensayo también tienen cabida aquellas series de televisión que no podían imaginar la ciencia ficción sin atavíos de pelo artificial brillante: una forma de volver más evidentes las fantasías eróticas detrás de las abducciones.

La peluca ha sido participe tanto de los grandes crímenes como de los grandes romances, motivo de repulsión y también de devoción y religiosidad en los cristos y vírgenes de las iglesias. Este libro señala lo que siempre ha estado ahí, frente a nuestros ojos y que, sin embargo, fingíamos no notar, tal vez por este temor a pasar por personas superficiales. Una de sus virtudes es hacernos reflexionar sobre nuestros propios acercamientos al mundo de las pelucas: recuerdo, por ejemplo, la ocasión en que acompañé a una amiga en tratamiento de quimioterapia a comprar una. En esa búsqueda por salones de belleza, nos impresionaron la variedad de colores, estilos y la gran diferencia, muy sonada, entre las de

cabello natural y sintético. En nuestros andares encontramos más tiendas de las que creíamos haber visto y descubrimos incluso a una diseñadora en la ciudad de México que se jactaba de haber hecho pelucas para Jacqueline Kennedy. Fue ella quien más insistió en que las pelucas eran para todos, y que había detrás de ellas motivos y propósitos más diversos que simplemente ocultar la calvicie. El libro de Amara, cómplice de esta esteticista, vuelve visibles las metamorfosis de la peluca a lo largo de la historia y uno se pregunta cómo es que se ha podido vivir sin una para enfrentar día con día el teatro de la vida humana. —



NOVELA

El hoyo negro del poder



Hugo Hiriart
CAPITÁN NEMO. UNA INTRODUCCIÓN A LA POLÍTICA
México, Océano, 2014,
110 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

No puede decirse que la novela de aventuras *Capitán Nemo. Una introducción a la política* constituya una singularidad dentro de la vasta obra narrativa de Hugo Hiriart porque toda ella está compuesta de singularidades, que incluyen: una novela de caballería (*Galaor*), el registro minucioso de un mundo fantástico (*Cuadernos de Gofa*), el relato del arribo de extraterrestres a México (*La destrucción de todas las cosas*), una suerte de novela de detectives (*El actor se prepara*), una reflexión sobre el arte de narrar (*El agua grande*) y una novela carnavalesca sobre el acelerado proceso del deterioro nacional (*El Águila y el Gusano*).

Decir que se trata de una novela de aventuras es decir poca cosa.

Capitán Nemo es una novela iniciática. Respecto a las novelas de aventuras, Fernando Savater, en su clásico *La infancia recuperada*, distingue las novelas de iniciación (“crónica de las peripecias que ocurren a un personaje en su camino hacia la luz y la madurez”) de las novelas iniciáticas, en las que “el iniciado es el lector”.

La trama de este tipo de novelas es un vehículo para introducir al lector en un determinado conocimiento que, en el caso de *Capitán Nemo*, es el fangoso mundo de la política. “Como a todo el mundo, nos disgusta la política, no nos gustan los partidos y aun menos los políticos.” Sin embargo, la política no se reduce al ámbito estrecho de partidos y políticos, la política está en todos lados y es inevitable: “Donde haya cualquier grupo organizado, por chico que sea, habrá disputa por tener la primacía y con ella autoridad y ventaja.” Está en nuestra naturaleza, dice el narrador de esta novela, “siempre está ahí, fatal, ineludible”.

Capitán Nemo, así, es una novela de iniciación a la política, a su necesidad. Una novela que hace de la confrontación de ideas y posiciones su principal motor. Novela donde el anarquismo libertario que Julio Verne imaginó para el protagonista de *20,000 leguas de viaje submarino* se transforma en este libro en el despotismo fascista de Nemo, capitán del Nautilus, enfrentado a la sabiduría vitalista del profesor Aronnax, que aquí lleva el peso de representar las ideas democráticas. Esa confrontación política (democracia versus dictadura) se desarrolla en un teatro fantástico: el mítico submarino creado por Nemo para alejarse de los hombres.

Hugo Hiriart, para que no quepa duda de que ese submarino es una trasposición apenas disimulada del gran teatro del mundo, subraya su carácter imposible. Se trata de una nave tan grande que para abarcarla se necesitan varios días a bordo del globo o el tren que la recorren por dentro. Con esos elementos, inmensa nave submarina —que es la Tierra— y personajes confrontados —Nemo dictador contra

Aronnax demócrata—, Hiriart procede con cautela y gracia a introducir a sus jóvenes lectores (*Capitán Nemo* es una novela escrita para jóvenes, aunque nada en su presentación así lo indique) en las razones que sustentan una y otra posición, sin dejar por ello de ser en ningún momento una entretenida novela de aventuras, que incluye un viaje peligroso, romance, una lucha contra un calamar gigante y una rebelión dentro del submarino entre los rebeldes y los defensores del statu quo.

Capitán Nemo es un libro que busca iniciar a sus lectores en los misterios de la política. No exagero al llamar *misterios* a los rituales cívicos y por momentos carniceros de la política, porque ella representa al máximo las pasiones de los hombres, sus bajezas y sus aspiraciones más nobles. La política sirve (mejor dicho: debería servir) para organizar a las sociedades y conducir las a su bienestar. Para Hugo Hiriart, empero, en el centro de la política se encuentra la lucha por el poder, “que obnubila la razón y es similar a la pasión de los celos”. ¿Y qué es el poder? La capacidad de supeditar la voluntad de los demás a la voluntad del que lo detenta. El poder democrático, al ser colectivo, diluye su esencia caprichosa en una élite gobernante, insuficientemente representativa y en muy pocos casos justa, es cierto, pero preferible siempre al poder unipersonal, “capaz de atropellar y asesinar, no por desenfreno o codicia, sino por generosidad, por sus ideales”.

En otros libros Hugo Hiriart ha introducido a sus lectores en los orbes del sueño, del arte y la imaginación; en este aborda un asunto tan espinoso como el amor y lo hace como acostumbra: con ingenio, elegancia narrativa y un muy disfrutable sentido del humor. El lector —sobre todo, el lector joven— no podrá salir de esta breve novela tal y como en ella entró. Habrá sido *iniciado* en una de las tareas más apasionantes, tristes y necesarias de la vida: la política, cuya sustancia la constituye ese hoyo negro que llamamos poder. —



{ \$289 }
suscripción
anual

disponible en
App Store

<http://letraslib.re/lslsapp>