

◆ *Kubla Khan*, de Julián Herbert ◆ *Cóbraselo caro*, de Élmer Mendoza ◆ *Las fórmulas de la política. Instituciones, racionalidad y comportamiento*, de Kenneth A. Shepsle, Mark S. Bonchek ◆ *La mano de la buena fortuna*, de Goran Petrovic ◆ *La posibilidad de una isla*, de Michel Houellebecq ◆ *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro ◆ *Jaque perpetuo*, de Gonzalo Lizardo ◆ *Hipotermia*, de Álvaro Enrigue

LIBROS

HISTORIA

Investigando con “ojos alemanes”



Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, trad. Cristina Peña Aldao, Madrid, Editorial Akal, 2005, 1,455 pp.

Todo comienza siempre, y continúa a través de las épocas, por un *por qué*. “Pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, empecé a preguntarme por qué la muerte de millones de judíos europeos, a través de ametrallamiento o bien en cámaras de gas, llamaba tan poco la atención en Estados Unidos. Ni siquiera la comunidad judía estadounidense [...] manifestó mucho ultraje o desesperación.” Así definía el historiador Raul Hilberg la magna empresa que emprendería a los veintidós años: investigar y registrar a fondo la destrucción de los judíos durante el Holocausto. Es decir, “la escala y la intensidad de la operación, aplicada por una burocracia alemana metódica y eficaz”, que como

decía este profesor de Ciencias Políticas de la Universidad de Vermont, “carecía de precedentes”.

Nacido en Viena en 1926, la familia de Hilberg dejaría Austria en 1939, para instalarse, tras un paso fugaz por Cuba, en Nueva York. Raul Hilberg comenzaría a estudiar el Holocausto en 1948, cuando estaba destinado como soldado del Ejército Estadounidense en suelo alemán y pasó varias semanas en Múnich, trabajando en el cuartel general del antiguo Partido Nazi. La monumental obra, que en origen constaría de tres volúmenes, ahora por fin traducida a nuestra lengua, llevaría por título *La destrucción de los judíos europeos* y su primera edición, más tarde revisada, aparecería en 1961. Hoy en día para cualquier lector o estudioso interesado en el tema es una referencia absoluta para “iluminar la evolución completa de los acontecimientos”. Apenas armado al inicio por el material que provenía de documentos de Núremberg y del muy escaso por no decir inexistente legado de los consejos judíos, perdido durante la guerra o en la revuelta del Gueto de Varsovia, Hilberg se enfrentó a una curiosa paradoja: “Sólo los perpetradores—aque- llos que habían iniciado o puesto en práctica las medidas antijudías— tenían

una visión general”. No los relatos dramáticos, es decir, la *literatura traumática* de los supervivientes, ni los ficheros o anotaciones inexistentes de las víctimas, tan destruidos como los que los pudieron en algún momento llevar a cabo. Tan pronto como “comprendió”, dice Hilberg, “esta cadena de toma de decisiones”, pudo ponerse a redactar un esbozo, lo que le permitió, como historiador, “adoptar una perspectiva alemana y ver el avance de los sucesos a través de *ojos alemanes*”.

En años recientes—como seguirá diciendo Raul Hilberg— se ha producido “una verdadera explosión” de nuevas investigaciones y publicaciones relativas a la destrucción de los judíos en Europa. Una de las causas sería la apertura de archivos en países antes situados tras la Cortina de Hierro, así como el creciente interés público en muchas partes del mundo (“el destino de los judíos europeos, que se ha calificado de Mal absoluto, ha puesto de manifiesto la importancia de esta historia para evaluar otros acontecimientos catastróficos, tanto pasados como presentes”). La inusitada ferocidad y la maquinaria perfeccionada e industrial puesta en marcha para acabar con esta parte considerable de la población europea, apelando a su carácter étnico, reli-

gioso o cultural inasimilable, o a su imposible y nunca definitiva integración social en las comunidades raciales nacionales, ha ido poniendo de manifiesto para las generaciones sucesivas la importancia de mantener viva su “narración”, su historia, su génesis completa y paulatina a lo largo del tiempo, para mejor conocimiento de ese acto de barbarie único, sin precedentes. Una tarea intelectual “primordial”, como se nos recuerda en la presentación de este gran proyecto de investigación, que supera el deseo de información y saber puramente históricos para convertirse en algo cercano a un deber, tanto a la hora de “comprender la política de nuestros mismos días” como a la de prevenir a las generaciones aparentemente lejanas de nuestros más inmediatos horizontes.

Entre 1933 y 1945, los organismos públicos y las entidades empresariales de la Alemania nazi generaron un enorme volumen de correspondencia. Algunos de estos documentos fueron destruidos por los bombardeos aliados, y muchos más fueron sistemáticamente quemados (con distintas prioridades) en el transcurso de las retiradas o previendo la rendición. No obstante, el papeleo acumulado por la demencial burocracia alemana o, si se prefiere, por la implacable mente organizativa alemana, de gran eficacia en sus funciones, fue suficientemente vasto como para sobrevivir en “cantidades significativas”, como dice Hilberg, incluso en la forma de “carpetas secretas”. Cosa que, no hay duda, constituyó un material precioso para un historiador como él, interesado en plantear una narración “global”, paso a paso y a base de secuencias, del proceso de aniquilación.

Convencido de que los gobiernos occidentales, tendientes a un apaciguamiento de la situación, no reaccionarían, al final del verano de 1939 Hitler decidió invadir Polonia. Para los judíos esta fecha marcará el comienzo del espanto más absoluto: brutalidades y masacres, protagonizadas con especial ferocidad por los *Einsatzgruppen* o “fuerzas móviles de exterminio”, es decir, grupos de intervención rápida, encargados de asesinar sin piedad a los judíos allá donde se encontraran;

traslados forzosos; confinamientos en guetos cerrados. Toda una serie de medidas que provocaban al comienzo tanto la muerte súbita, inmediata, como “la muerte lenta”, a causa de la pobreza extrema, de las hambrunas, pero también por el debilitamiento psicológico y el desamparo moral provocado por el continuo despojo y por las más abismales humillaciones. A partir de 1939 se comienza a transferir hacia el Este a inmensas masas de personas, en condiciones de la más radical brutalidad: apenas cubiertos por las prendas que llevaban, arrastrando cuando mucho pequeños hatillos, obligados a extenuantes marchas a menudo a pie por caminos cubiertos de nieve, bajo temperaturas inhumanas, tras las cuales numerosos de ellos perecían. De 1939 a 1942 tendría lugar, pues, el proceso de evacuaciones y de *guetización* de los judíos europeos. El antisemitismo, antaño un sentimiento y una actuación estrictamente privados, familiares, hacía tiempo que se había hecho “idea” pública, aceptada, aplicada minuciosamente, legislada en cada uno de sus más precisos y macabros pormenores. Todo un proyecto de civilización se hundía y en su lugar aparecía pura y llanamente la barbarie. Un plan que conoció a lo largo del camino profundas mutaciones, y en el que la famosa Conferencia de Wannsee probablemente no significó más que otra etapa dentro de la firme decisión de Hitler, en junio de 1942, de emprender una “solución final” para un problema largamente enquistado.

El libro de Hilberg es inapreciable, no sólo en su calidad de documento histórico único en su género, tanto por la minuciosidad como por el rigor inmovible con que se acercó a través de los años, progresivamente, a la extremada complejidad burocrática, administrativa, de organización militar, que supuso destruir a cerca de seis millones de judíos en Europa (“esos enemigos con los que no podemos firmar un armisticio ni la paz”, como diría un alto cargo del Reich), sino también por su ilustrativa exposición global, comparativa. Una complejidad del proceso, hay que decir, es que era apli-

cado por los perpetradores en unión con la tremenda desprevisión de las víctimas, enfrentadas súbitamente a una matanza de semejante proporciones. En ese espectro de total anulación de una “raza” que se ha decidido borrar de la faz de la tierra, cualquier tipo de particularismo o “vulnerabilidad” geográfica —como demuestra magníficamente el libro de Hilberg—, cualquier alianza política o específica confería “eficacia”, contaba decisivamente para salvar del exterminio a mil posibles víctimas o para llevar directamente al crematorio de Auschwitz a cien mil más. El desvalimiento era total. Tanto en países, bien ocupados (en algunos casos, sin “régimenes títeres”, como era el caso de Noruega, directamente en manos alemanas), bien “satélites”, como Croacia y Eslovaquia, que debían su propia existencia a Alemania, o bien países aliados “oportunistas”, todo pasaba a convertirse en un factor decisivo a la hora de las deportaciones y de la destrucción de las comunidades judías, de la aceleración de las medidas o de las demoras (“saboteo de las medidas de la RSHA”, como diría Himmler, sobre las órdenes llegadas de la Dirección General de Seguridad del Reich). Eso sucedería en zonas de la esfera de influencia alemana, como los Balcanes, donde se daba la mayor concentración de judíos. En esa zona del sureste de Europa vivían aproximadamente 1,600,000 judíos. Al hallarse controlada directamente por militares, las deportaciones se llevaron a cabo sin dificultades y resultado de ello, los judíos de Serbia y Grecia (la famosa destrucción de Salónica) fueron aniquilados.

Otro factor sería la disposición a cumplir con cualquiera de las medidas con completa crueldad y eficacia. En el caso de Austria, por ejemplo, el ministro de propaganda del Reich, Goebbels, ya había dicho, admirado de los austriacos, que “la formación recibida del Imperio de los Habsburgo los había dotado de habilidades especiales para tratar a los pueblos sometidos”. Por su parte, en países como Bulgaria, Rumania y Hungría, los alemanes tropezarían con dificultades considerables. Eran países que estaban en el

bando alemán por razones oportunistas y siguieron una política de “máximos beneficios y pérdidas mínimas”. Por otro lado, estos países no compartían la concepción (y obsesión) que tenían los alemanes del “problema judío”; para ellos, eso era “una mercancía estratégica” para obtener ventajas políticas. Por consiguiente, cuando Alemania estaba en pleno ascenso, entregando territorios a sus asociados del Eje, se promulgaron medidas antijudías en un espíritu de acercamiento a ellos. En cambio, cuando Alemania estaba perdiendo y se hizo clara la necesidad de establecer contactos con los Aliados, los gobiernos de estos países se opusieron a las medidas antijudías para aplacarlos. En muchos casos, como Hungría, sin éxito. En una última maniobra desesperada, los alemanes avanzaron sobre Hungría y culminaron su meta: en la primavera de 1944, ayudados con fervor por los fascistas locales o “Cruces Flechadas”, la mayoría de los judíos húngaros fueron aniquilados.

Por su parte, las reticencias y escaso entusiasmo de los italianos, sobre todo a la hora de las deportaciones (como dijo Ciano, ministro de Asuntos Exteriores, “los alemanes nos han querido sin respetarnos, y nosotros los hemos respetado sin quererlos”), tuvieron que ver mucho en todo el proceso de disparatada incoherencia mussoliniana. Un proceso en el que un día el Duce se declaraba a favor de un Estado judío (“un problema que afortunadamente no existe aquí”) y otro se enfadaba con el líder del movimiento antisemita italiano, miembro del Gran Consejo Fascista, “por tener un secretario judío”. “Ese tipo de cosas –comentaría Ciano en su *Diario*– que los extranjeros ven como prueba de la falta de seriedad de muchos italianos.” Una falta de seriedad que seguramente no tuvieron jamás ni uno solo de los procesados en Núremberg... –

– MERCEDES MONMANY

www.letraslibres.com

POESÍA

ZAPPING



Julián Herbert, *Kubla Khan*, México, Ediciones Era, 2005, 84 pp.

El mundo es una red de información que no arrastre su propio zurrón de nudos, conexiones, hipertextos que se le han ido pegando como insectos a una bombilla en la noche. El poeta, sin duda, puede escribir *astromelia* sin que le tiemble la mano, pero si le da la espalda a las reverberaciones que un término así produce, si ignora el eco (grave o ligero, profundo o baladí) de su propio gatillazo, chapoteará si acaso en las aguas residuales de un modernismo que ya no comunica. Cunde una mancha, un ruido, una bola que se alimenta de sí misma y que nos lleva. Esto ni está bien ni está mal: sucede, y la poesía más interesante se escribe desde ese arrasamiento que imanta. La resistencia de la poesía, muy mentada, no tiene que ver con el atrincheramiento sino con su valor intrínseco, poesía que se sabe poesía y que se basta, pero que no deja de renovar sus armas. Dificilmente habrá novedad sin riesgo, y quienes no buscan la novedad están muy bien, a la orilla de su lago. Hablo de una novedad que permanece novedad: así los clásicos, resistentes, verdes. La poesía también va, proyectil a su manera, por la autopista de la información.

Kubla Khan, de Julián Herbert, es un bolido en esa vía, un libro que se entregó a las adherencias y que sacó provecho de ellas. Su título es casi una broma: se quita el sombrero ante un clásico para luego desmontarlo desde dentro (coleccionista de odres viejos, Herbert hizo lo mismo

con Ovidio en su libro anterior, *La resistencia*). Tiene un epígrafe general que pertenece a Coleridge, pero inmediatamente propone otro en el que nos explica que “*Xanadú* es el nombre de uno de los sistemas de acopio y mantenimiento de la información que han dado origen a la *worldwide web*”. “Acopio y mantenimiento” es una frase clave, pues no implica iconoclasia sino continuidad: Coleridge enchufado a la autopista. Y habría sido fácil para Herbert simplemente asociar, mantener su detonante inicial con lo que surrealísticamente se le fuera pegando, pero *Kubla Khan* es un libro en su mejor definición, es decir un proyecto llevado a cabo, una propuesta consumada.

El desafío consistió en trasladar el *zapping* nuestro de cada día a un libro de poemas. El hombre contemporáneo va de la casa al coche al radio al tráfico a la música al ruido al trabajo al *mail* al teléfono a la cháchara a la pantalla a la pornografía a la publicidad a la comida al alcohol a la casa a la familia a los libros a la tele y final y paradójicamente a la aburrición. Valga lo anterior como sinécdoque amplia de nuestros tiempos (el tropo incluye a la mujer, hay que decirlo en defensa propia), y valga para el caso de Herbert, cuya Polaroid de ese tráfico se llama *Kubla Khan*. La foto salió movida y el autor lo sabía: no podía ser de otra manera. En una apuesta así la nitidez de los contornos es sacrificada por la virtud misma del movimiento. La suya no es una poesía que se observe a sí misma sino una cabeza con cien ojos para atestiguar lo simultáneo: “Cuando digo Occidente digo / parque de accidentes / cual si la faz del sol a punto de ponerse / fuera un álbum de ventanas: estampitas”.

Apoyado casi siempre en referentes culturales que le sirven de brújula (literarios, sobre todo, pero también televisivos, musicales, pictóricos, históricos), el poeta hace uso constante de la paráfrasis, la parodia, el palimpsesto y otras formas de la cita enriquecida para materializar un estilo personalísimo, cargado de un humor que rompe el hielo pero no trivializa. El yo del poema habla de sus amantes: “Todas me engañan. Todas. //

En sus brazos, / yendo de unos a otros brazos, / me siento como César, que miraba / —mientras ardían en su pecho los cuchillos— / algunos de los rostros que más amó”. “Don Juan derrotado”, del que provienen los versos citados, es un poema de amor en toda forma, pero su aire nuevo proviene de que en él se turnan, sin conflicto, los timbres de Catulo y Tin Tan.

Humor y riesgo: el poeta camina por la cuerda floja mientras destensa al auditorio con un comentario sutil. Se requiere equilibrio, por supuesto, pero sobre todo soltura, cualidad que no le falta a Herbert. Los textos de *Kubla Kban* parecen haber sido escritos sin esfuerzo, pergeñados mientras el autor pasaba por ahí. La naturalidad se agradece, pero Herbert a veces se confía: su libro no carece de ripios y reiteraciones que o no se detectaron o no son eficaces (por ejemplo la insistente mención de los brazos, un tanto amarillista, en el poema sobre Ali Abbas, p.74); nimiedades ante la personalidad y la gracia de una voz que resuena con seguridad, aunque siempre riéndose un poco de sí misma. Herbert pertenece a la clase de autor que nunca se traga toda la píldora ante el hecho poético, que mantiene una mínima distancia escéptica que lo deja moverse con libertad, exponerse sin miedo escénico, equivocarse.

Kubla Kban fue una de las mejores noticias del año pasado. Ojalá atice a una generación, la nuestra, ya no tan joven, cuyos frutos están a punto. —

— JULIO TRUJILLO

CIENCIA POLÍTICA

EL JUEGO DE LA POLÍTICA

Kenneth A. Shepsle, Mark S. Bonchek, *Las formulas de la política. Instituciones, racionalidad y comportamiento*, trad. Mario Zamudio, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas-Taurus, 2005, 469 pp.

“Podríamos incluso hasta dudar de la idea de un interés público [...] Como la ‘voluntad general’ de Rousseau, el interés público es un ideal normativo al que no se le puede dar concreción en la ma-

yoría de los contextos reales.” Así podría plantearse —para Shepsle y Bonchek, dos de los más connotados politólogos estadounidenses de la actualidad— la compleja dificultad que implica, en un contexto de elección social, la toma de decisiones políticas y la necesaria —como quería el incomprendido Maquiavelo— desmitificación del bien común, ese tópico tan difuso al que con tanta frecuencia aluden, para justificar sus más diversas pretensiones, los políticos profesionales. Si con teóricos de la estatura de Tocqueville, Comte y Marx, la moderna ciencia política incorporó en su andamiaje intelectual todo un amplio registro de métodos destinados a ser los prolegómenos de una disciplina en formación, el análisis contemporáneo de los fenómenos políticos ha encontrado en la expresión formal y deductiva una de sus mejores herramientas de estudio. *Las fórmulas de la política*, de Shepsle y Bonchek, es en ese sentido un libro que se acerca a los fenómenos de la política, como casi nunca se los concibe.

A decir de los autores, lejos de incurrir en la vieja práctica de juzgar los acontecimientos tildados clásicamente de “políticos”, hace falta entender los principios de racionalidad —prestados de la vieja economía política— que subyacen dentro de la lógica del comportamiento de ese *zoon politikon* que es el hombre, y sacar de allí conclusiones válidas para nuestro entorno. ¿Cuál es, a ciencia cierta, el papel que desempeña el comportamiento estratégico entre los políticos, entre cuyas modalidades bien pueden considerarse la dilogía, la manipulación y el falseamiento? ¿No es cierto, por otro lado, que, en los arreglos institucionales que implica la tarea legislativa, sólo un número reducido de cosas son posibles, debido a las reglas de procedimiento y a la existencia de comisiones que controlan el orden del día y que, de paso, restringen la posibilidad de que se produzcan los resultados deseables?

Según Shepsle y Bonchek, en política habría que empezar a preguntarse, cada vez con más fuerza, sobre los *por qué*s de los acontecimientos políticos, de modo

que el prejuicio y la vituperación den paso a la identificación de regularidades empíricas. Se trata de entender que ese animal político que se mueve por los pasillos de las instituciones públicas, que lidera organizaciones partidistas, que vota en las sesiones legislativas o que emprende campañas masivas en busca de su elección como representante popular, tiene motivaciones que, después de todo, no dejan de ser perfectamente predecibles y modeladas por el análisis de sus elecciones racionales (las surgidas de sus inclinaciones y conveniencias). Sólo así es posible —señalan ambos autores— explicarse la amplia variedad de acontecimientos que conforman el espectro de lo político; de ese modo es factible asimilar la dinámica —y en no pocas ocasiones, la imposibilidad— de las grandes decisiones colectivas, el papel de las negociaciones entre grupos, la importancia de la cooperación y el liderazgo, así como el rol fundamental que juegan los bienes públicos, las relaciones intergubernamentales y las instituciones en la construcción de un sistema político que supere el autismo de las prácticas antidemocráticas.

Si bien hay en el libro una clara resonancia del llamado enfoque *conductista* que campeó en la ciencia política durante varias décadas del siglo XX, y cuyo principal interés era estudiar las actitudes, los comportamientos y las conductas de los actores políticos, sin entrar en materia de ideologías e instituciones, hay en la obra suficientes elementos formales —y matemáticos— para darse una idea de en qué consiste el juego de la política. Después de todo, si ya grandes teóricos como Hobbes y Condorcet hicieron uso de las matemáticas para exponer sus respectivas conclusiones, y si ya más recientemente la *teoría de juegos*, de Von Newman y Morgenstern, entró en escena para explicar la dinámica de los contrarios en esa eterna arena que es el espacio político, qué más da que se nos explique con símbolos y fórmulas parte de la complejidad de una materia esquivada por la naturaleza de su objeto. En el fondo, si la política, en su esencia, es la búsqueda ampliada de

mejores procesos de discernimiento colectivo, si al final de lo que se trata es de sortear los escollos que inexorablemente presenta todo sistema presuntamente democrático, bien vale la pena efectuar una aproximación a la mecánica de los procesos de elección social —¿qué otra cosa es la política?— para efectuar con suficiencia una lectura de la multiplicidad de acontecimientos sociales.

Cierto: no es posible, como afirman los autores, dar formas antropomórficas a los grupos y a las instituciones para extraer de ellos una visión clarificada del interés público; es cierto que todo acto de decisión pública —y la democracia lo es— se funda en un acto de filosofía moral que apuesta, ante todo, por sus consecuencias. Pero si la única opción que no poseemos es la de prescindir de la política; si la búsqueda de una teoría positiva sobre los políticos y su forma de ejercer la política, sobre los grupos de presión y las instituciones, prospera en medio de tanta barahúnda, esa comprensión podría traducirse en escenarios mejores para las sociedades. Haría falta responder a la pregunta de ¿qué es lo mejor? en un contexto de preferencias individuales tan numerosas. Quizá ni la ciencia política ni ninguna otra ciencia social tenga respuestas concluyentes. Pero lo que sí es seguro es que la comprensión del fenómeno político, como sugieren Shepsle y Bonchek, contribuye a construir espacios de parti-

cipación colectiva redirigida hacia la construcción de ámbitos más democráticos. Y también a la convicción de que la política es un escenario que puede dar cabida a esa gran masa de ideas que son los ciudadanos. —

— FRANCISCO PAYRÓ

NOVELA

DE LOS MURMULLOS AL POLTERGEIST



Élmer Mendoza, *Cóbraselo caro*, México, Tusquets Editores, 2005, 125 pp.

Que las piedras son un elemento recurrente en la narrativa de Élmer Mendoza salta a la vista. Baste recordar la pedrada con la que David mata a Rogelio Castro en *El amante de Janis Joplin*, hecho que desata la acción de la novela y cuyo eco, transfigurado en diversas variantes del acto de lanzar, se deja sentir en el resto de la narración. Por el mismo camino, las piedras en las que, convertido, se desmorona el cuerpo apuñalado de Pedro Páramo al final de la novela de Rulfo son el pretexto de Élmer Mendoza para generar la acción en *Cóbraselo caro*.

El asunto se antoja atractivo desde el inicio: ¿dónde quedaron esas piedras?, que es como preguntar: ¿qué fue de Pedro Páramo al ingresar al mundo de los muertos, tan a sus anchas en Comala, donde los que van muriendo visitan a los que quedan vivos en un discurrir donde se desvanece la frontera fatal? Por supuesto que a esta pregunta implícita el mismo Rulfo respondió novelescamente desde el principio: es “un rencor vivo”, es decir, una fuerza, una presencia ya descarnada, vuelta piedras, despeñada pero influyen-

te; no el polvo enamorado de Quevedo, sino las piedras rencorosas de don Pedro.

Estas piedras, este rencor, es el que atiende e intenta rehabilitar Mendoza en su novela; no quiere reescribir o adaptar al siglo XXI la obra de Rulfo, más bien desea retomar el camino a Comala y visitar las honduras de este pasaje al reino de otro mundo. Empresa nada fácil, pues si bien *Pedro Páramo*, entre muchas otras cosas, es una novela donde vida y muerte quedan en entredicho, consigue salvar cualquier encajonamiento gracias al gesto poético que la sustenta, que es haber dado con el silencio, con el silencio genuino que está detrás de toda palabra y que le es indispensable a ésta para poder serlo. De tal suerte que en esa hondura sin fin creada por Rulfo surgen, con toda naturalidad y verosimilitud, los murmullos, las voces y el grito descarnado que, al unísono, consiguen arrancarle crujidos a la Tierra: el grito sordo de los muertos que atenebra.

Mendoza acomete esta hondura desde la única postura que es posible adoptar: la de la paradoja. Así se advierte desde el epígrafe de *Cóbraselo caro*, tomado de Roberto Juarroz, que reza: “El hombre no vive: resucita.” De modo que es una suerte de no-vida—algo muy distinto a la muerte— la que persigue Mendoza a través de su personaje Nick Pureco, próspero restaurantero chicano de Chicago que decide buscar las piedras en las que quedó convertido Pedro Páramo.

En apariencia gratuita, esta decisión coincide con un proceso de pérdida progresiva de la memoria que sufre el personaje. Conforme Pureco va perdiendo recuerdos, va ganando plaza en su incorporación a la no-vida paradójica en la cual su búsqueda tiene sentido. Muy pronto diversas preguntas y asertos repercuten en su pensamiento: “Si la velocidad de la luz es de 300 mil km por hora, ¿cuál es la de la oscuridad?”; “Todo hombre es una idea de Dios y de sí mismo”; “Siempre se puede elegir el sufrimiento”. Éstos son los mandatos—cuyo eco aparece a modo de estribillo a lo largo de la narración— que ocupan la mente del personaje y lo guían en sus incursiones al “lugar fuera de coor-

denadas” emulador de Comala.

Estas incursiones ocurren en dos sentidos: uno quijotesco, pues Pureco entabla varios viajes a donde supone está Comala en busca de las dichosas piedras, tomando como realidad literal la realidad literaria, en un regreso al país de origen de sus padres emulador del viaje de Juan Preciado; y otro interior y delirante (además de perder la memoria, el personaje toma píldoras para los nervios y mucho tequila), pues en su paulatino alejamiento de la vida convencional, llega a convivir tanto con sus muertos como con algunos que aparecen en la novela de Rulfo. Es en este segundo plano donde Nick Pureco atisba el llamado de sus raíces y la apreciación de una cultura donde suceden cosas inconcebibles en Estados Unidos.

El contrapunto que amplifica el contraste entre el cuadrículado confort de los gringos y los ambiguos atavismos de los mexicanos es realizado a través de Lily, la esposa anglosajona de Pureco. Además de llevar la voz en los pasajes que le corresponden a través de cartas con un amigo —acaso mediante correo electrónico— donde aquélla da cuenta de los cambios de comportamiento operados en su esposo, Lily manifiesta su apego al higienismo en sus diferentes vertientes como vía para prolongar los años de vida: productos orgánicos, yoga, dietas y estrategias de consumo procurados hasta el absurdo dan cuenta de los *pilates* de su vacua idiosincrasia. Resulta notable que Lily termine comulgando con la inspiración de su marido: las ganas de creer que distinguen a nuestro siglo. Junto a Lily, Armando, el cocinero *culichi* difícil de asombrar; y Macedonio Fernández, amigo argentino capaz de hallarle dirección a cualquier sinsentido, son los personajes de *Cóbraselo caro* que, a pesar de ser representativos, se antojan atinados.

Con *Cóbraselo caro* Élmer Mendoza cubre novelísticamente el hueco que llevan en el alma los chicanos, *raza* que forma parte del *país* que el autor ha venido transformando en literatura al tiempo que ofrece una lectura en clave quijotesca de *Pedro Páramo*. Por desgracia, el silencio

primordial del que surgen los murmullos de Rulfo, en la novela de Mendoza se convierte en un opaco “silencio de espátula” de tal suerte que sus sombras se antojan más caracteres de farsa (aunque el humor esté presente en este viaje: “Un hombre no debe morir dos veces con la misma arma”) o de película de Spielberg (baste mencionar el cuarto del Poltergeist en casa de los Pureco), que ánimas de Comala; y el “rencor vivo” y memorable que es Pedro Páramo queda reducido a un montón de piedras apestosas. —

— NOÉ CÁRDENAS

NOVELA

UNA LEGIÓN VASTÍSIMA DE LECTORES



Goran Petrovic, *La mano de la buena fortuna*, trad. Dubravka Suznjevic, México, Edit. Sexto Piso, México, 2005, 333 pp.

Goran Petrovic (Kraljevo, Serbia, 1961) sabe que en este mundo hay básicamente tres tipos de personas: las que saben leer, las que no saben leer y las que dicen no tener tiempo para leer. De estas categorías, es la tercera por la que Petrovic (y nosotros con él) siente, desde luego, más recelo.

Desde que el mundo tiene memoria, jamás se han podido atestiguar dos fenómenos sociales tan extraños como éstos, ambos ocurridos en el siglo XVIII: la Revolución en Francia y la incontrolable epidemia de lectura de novelas en Europa. Estos dos extremos están estrechamente imbricados, pues “es bastante probable que las novelas hayan hecho en secreto tan infelices a tantos hombres y mujeres como públicamente lo hizo la Revolución Francesa”. Así testimonió cierto librero

conservador alemán, en la creencia de que el Antiguo Régimen en su país no había recibido el tiro de gracia de manos de los jacobinos, sino de manos de esa legión gigantesca que comenzó a erguirse con fuerza y avidez en ese siglo: los lectores. Este monstruo de múltiples cabezas fue combatido desde su nacimiento en toda Europa por reaccionarios, clérigos y el Estado. Pero el poder y la inercia que cobró fue tan grande como una avalancha. ¿Y cómo pretender frenar una avalancha sin ser avasallado a su paso? Inglaterra y Francia fueron la cuna de este monstruo insaciable. En el París posrevolucionario todo mundo leía, en todo momento y a todas horas, y sólo debieron pasar unos años para que Europa central fuera sitiada por este fenómeno, expansivo como una epidemia. Fue así como, a finales del XVIII, Alemania sufrió una de las más terribles plagas de toda su historia: la manía lectora. El historiador Reinhard Wittmann recupera una crónica en que cierto pastor luterano de la época describió el cuadro clínico de dicha patología:

Lectores y lectoras de libros que se levantan y se acuestan con el libro en la mano, que se sientan con él a la mesa, que no se separan de él durante las horas de trabajo, que se hacen acompañar por el mismo durante sus paseos, y que son incapaces de abandonar la lectura una vez comenzada hasta haberla concluido. Pero en cuanto han engullido la última página de un libro, buscan afanosos dónde procurarse otro [...], lo cogen y lo engullen con una especie de hambre canina. Ningún aficionado al tabaco, ninguna adicta al café, ningún amante del vino, ningún jugador depende tanto de su pipa, de su botella, de la mesa de juego o del café como estos seres ávidos dependen de sus legajos.

Lo que sucedió a finales del XVIII, antes que una epidemia, fue en realidad una revolución masiva de las dinámicas de lectura, impulsada por diversos factores culturales y sociales del período. La *lectura intensiva* (delimitada por un número fini-

to de tomos) dio paso a la *lectura extensiva* (donde la imperiosa necesidad por nuevos hallazgos literarios es la constante). De tal suerte, la así llamada manía lectora se podría caracterizar por esa pulsión insaciable por leer, por hacerlo de manera compulsiva y por el apremio salvaje para encontrar siempre nuevas y más vivas lecturas. Una pasión febril por leer tan intensa como la más dulce de las drogas. Entre la conspicua estirpe de apestados por esta plaga centenaria podemos reconocer, desde luego, a los ilustres Don Alonso Quijano y a *Madame Emma Bovary*. Entre los brotes de este mismo árbol genealógico hallamos ahora a los también insignes personajes de Goran Petrovic en *La mano de la buena fortuna*: Adam Lozanic, un estudiante que pervive gracias a su trabajo como corrector de estilo; Natalia Dimitrijevic, una anciana obsesionada por preservar su biblioteca y sus recuerdos a como dé lugar; y Anastas Branica, un escritor misterioso cuyo único libro, *Mi legado*, será el epicentro sobre el que girarán las anécdotas de la novela y convergerán —entrecruzándose a veces literalmente dentro de las localidades de ese libro— todos los personajes.

Todos ellos descubrirán lo que sucede cuando la monomanía por leer se vuelve la afirmación ciega de una fe arcaica: lo que está en las páginas sucede y es real, tangible, audible, visible; cuando leer se vuelve —la premisa de Italo Calvino llevada al *summum*— un vehículo para el conocimiento, para el descubrimiento y el tránsito del mundo sin salir de la habitación. En la fábula de *La mano de la buena fortuna*, el ejercicio de leer es, además de un vaso comunicante fundamental dentro de la anécdota, el resguardo de un entorno cada vez más hostil hacia esa vieja estirpe de lectores, un resguardo para una realidad contemporánea que con sus prisas, con su vértigo, sólo puede ofrecer cantidades bulímicas de información regida por el *zapping* y su gramática. Y es que, en *La mano de la buena fortuna*, Goran Petrovic demuestra tener muy presente aquello que concluyó George Steiner a través de Pascal: Toda

verdadera educación consiste en vencer el miedo del ser humano a permanecer en su habitación.

Goran Petrovic sabe que en este mundo hay básicamente tres tipos de escritores: los que intentan aprehender la realidad en sus novelas, los que intentan evadir la realidad con sus novelas y los que intentan aprehender la realidad en sus novelas cuando todo lo que consiguen es empobrecerla. De estas tres categorías, es la tercera por la que Petrovic (y nosotros con él) siente, desde luego, más recelo.

Como Cyril Connolly, Petrovic sabe también que un buen escritor es aquel que echa a andar un mundo autónomo en el que sus lectores pueden sentirse orgullosos de habitar. La sentencia del crítico inglés nunca estuvo tan bien encarnada. Al emprender su lectura nosotros habitamos esta novela, mientras que los lectores dentro de ella habitan otras novelas. De esta sazón, cualquier intento por descifrar *La mano de la buena fortuna* es vano. O peor aún. Cualquier intento por descifrar una novela con semejantes características será en realidad un intento flagrante por exorcizarla. Estamos ante un libro que viene a recordarnos que hay tantas lecturas probables como lectores. Pero si pretendiéramos esbozar las características de un hipotético lector ideal para éste, la empresa sería la más sencilla del mundo. De entrada, deberá pertenecer, por fuerza, al primer tipo de lectores básico ya señalado. Segundo, deberá estar dispuesto a leer con ese mismo goce, a hacerlo con aquella fascinación y credulidad que sólo pudo encontrar en su lecturas iniciáticas. Por último, su nombre no deberá ser otro que el de Legión.

Si es verdad que, escuchando a Connolly de nuevo, Petrovic está consciente de que el único objetivo de todo escritor debe ser el fincar una obra maestra, con *La mano de la buena fortuna* bien podría darse por satisfecho. Pero no lo hará. Ya es demasiado tarde para detenerse. *Verba volant, scripta manent*. Petrovic mismo está infectado por aquella enfermedad irreversible. —

— TRYNO MALDONADO

NOVELA

HOUELLEBECQ (1958-2005)



Michel Houellebecq, *La posibilidad de una isla*, trad. Encarna Castejón, Madrid, Alfaguara, 2005, 439 pp.

1. Esto no es una reseña. Este espacio no es finito. Michel Houellebecq no es un escritor. No lo es, al menos, a la manera tradicional. Houellebecq escribe libros, sí, pero eso no es lo esencial. Esencial el gesto, el rencor. Houellebecq es una mueca. Una mueca de rabia e impotencia. La rabia: ser, estar. La impotencia: la imposibilidad de expresar cabalmente esa rabia. Houellebecq es, sobre todo, un *performance*. Sus libros son sólo parte de una representación. Él es la figura, y sus novelas apenas un agregado. Como su poesía. Como sus artículos periodísticos. Como sus declaraciones incendiarias. Como su participación en cierto arte conceptual. Como la necia mitificación de su vida privada. Todo en él está al servicio de una idea chocante para el estructuralismo: el autor descansa por encima de la obra.

2. Esto no es una reseña. Esto son dos reseñas. Una celebra a Houellebecq, la otra no lo hace. Una recuerda: el estupor, el gesto inicial, las primeras novelas. La otra sólo corrobora: Houellebecq está agotado. Antes, uno podía aplaudir su *performance* porque el espectáculo se sostenía en una obra sólida. Él se proclamaba maldito y su obra era eso: un eructo, un mohín contra el acelerado aburguesamiento de la literatura. Ahora, cuesta asomarse a su puesta en escena. Su última novela, *La posibilidad de una isla*, no es ya un gesto sino mera pantomima. Alrededor de ella, un escándalo mediático. En

ella, apenas unos bostezos y algunas páginas válidas. Peor: toda ella deslegitima al Houellebecq anterior. Un resquicio, una obra dócil, y el *performance* se desploma. Imposible decir: es una novela fallida, ya habrá otras. Houellebecq nos orilla a una disyuntiva: se lo acepta o se lo rechaza tajantemente. Ante su obra, la crítica radical. Así: Michel Houellebecq (1958-2005) está muerto.

3. *La posibilidad de una isla*. Un comediante, Daniel, fatiga sus días a principios del siglo XXI. Es famoso y millonario. Está solo y agotado. De pronto conoce a una mujer y la mujer lo martiriza. De pronto asiste al nacimiento de una secta y la secta crece hasta volverse la religión dominante. De pronto envejece y, viejo, es clonado. Dos mil años más tarde el eco de Daniel persiste en sus clones, Daniel 24 y Daniel 25, de una naturaleza distinta a la de los humanos. Daniel 25, aislado, cede a la tentación de conocer el mundo. Acaso haya todavía hombres. Acaso haya todavía mundo. El viaje, como todo viaje, es decepcionante. El clon descubre lo que ya se sabía: la desaparición del humano está justificada. El lector descubre otra cosa: las ambiciones de Houellebecq son

de otro mundo. Renuncia a sus personajes marginales sólo para hacerse de otro más a modo, capaz de estar siempre donde lo central está ocurriendo. Recurre a la ciencia ficción sólo para adueñarse de un punto de vista metafísico, ajeno a este tiempo y este espacio. Todo es artificial, nada nace de las necesidades del texto. La ciencia ficción, por ejemplo: un agregado a la trama, no la trama misma. El asunto de la secta: inverosímil porque a Houellebecq no le importa la verosimilitud sino que haya una secta que le permita decirnos algo sobre las sectas. Tampoco dice tanto. Glosa a Comte: la próxima religión será positivista o no será. Dice eso y sugiere esto otro: mis ambiciones son temáticas, no formales. El resultado: un fracaso formal que todo lo avasalla.

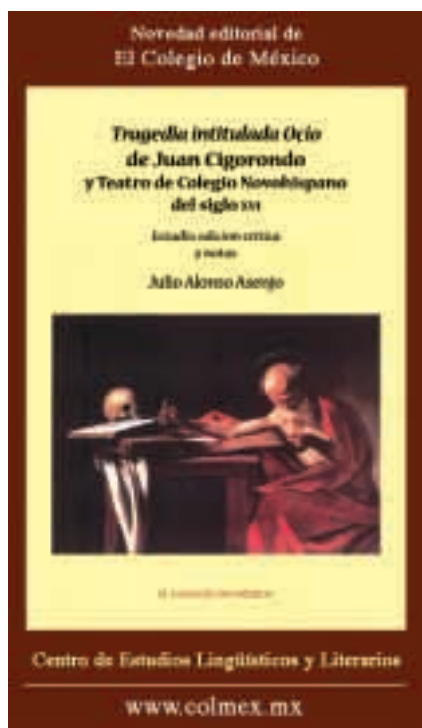
4. Antes de agotarse Houellebecq fue nuestro Balzac. Nuestro realista más elocuente. Ninguno entre sus contemporáneos fue más ácido. Ninguno registró con mayor vigor la vulgaridad del fin de siglo. Hizo como Balzac: fue tan vulgar como su propio tiempo. Observó un mundo idiota, turístico, pornográfico y fue él mismo pornográfico, turístico, idiota. No huyó a una torre de marfil: se contagió de actualidad y la actualidad contagió su obra. Se desvanecerá el contexto pero no sus obras: su costumbrismo no es pasajero. Houellebecq ofreció una salida a la crisis del realismo: falsificar el mundo, extremar el temperamento. No se empeñó en retratar las cosas como eran sino como él, desde su extremo, las contemplaba. Su extremo: la rabia, el rencor social, la certeza de ser nimio. Desde allí observó y disparó. Allí yace ahora. Le sobreviven algunos exabruptos geniales.

5. El reto de todo provocador no es provocar sino seguir provocando. La rabia es ilimitada, no así sus expresiones. Odiar es repetirse. Houellebecq se repite. Más: su ira languidece. *La posibilidad de una isla* es su novela menos fúrica. No contiene un tono caústico ni, menos, un discurso demoledor. Hay ocurrencias. Unas pocas. Maliciosas. Previsibles. Desprendidas de la trama. Houellebecq no es Céline ni es Vallejo, artistas de la rabia. Houellebecq fue lo que fue: nuestra última esperanza,

la ilusión de que alguien, algo, podía ser todavía maldito.

6. ¿Se puede ser más francés que Houellebecq? La vulgaridad de Balzac. La pornografía moralizante de Sade. El tedio de Baudelaire. El didactismo de Malraux. Todo eso está en Houellebecq. Eso y esto otro: el saberse escuchado. Todo francés lo intuye: el mundo me contempla. Todo francés es soberbio: escribe seguro de un auditorio. Todo auditorio está allí para ser escupido o aleccionado. El Houellebecq de las tres primeras novelas escupe y alecciona; éste aburre y sienta cátedra. En *La posibilidad de una isla* el frágil equilibrio de las otras obras se resquebraja. Allí, un Houellebecq tan intelectual como vitalista, tan estático como pornográfico. Aquí, uno menos físico, especulativo, fastidiosamente filosófico. Más diálogos que acción. Más reflexión que narrativa. Francés al fin y al cabo: cháchara y teoría.

7. Recordemos a Michel Houellebecq. Recordémoslo por sus punto y coma. Allí, en ese recurso, se ocultó el mejor Houellebecq. Allí, en ese detalle, ocurrió su verdadera rebeldía. Una subversión formal, estilística. Una reacción contra el clasicismo. Toda su prosa fue un premeditado alegato contra lo bello. Sus frases están armadas sin elegancia. Los párrafos terminan tan accidentalmente como comienzan. Algunos capítulos llevan, sin razón, epígrafes y otros, sin razón, no los llevan. Nada aspira a la armonía. Sólo existe el desorden y la desidia. ¿Por qué? Porque sólo así, creía Houellebecq, era posible expresar un mundo desidiado y desordenado. Así y, sobre todo, combatiendo la tiranía de la frase. Hasta ahora el clasicismo se ha mantenido fijo en una certeza: la frase es la partícula elemental de la escritura. Flaubertianos, debemos ser orfebres. Orfebres, debemos pulir la frase. Mallarmé arrastró esta concepción hasta su extremo: "Cada vez que se ejerce un esfuerzo sobre el estilo, existe versificación". Contra esa versificación se levantan los punto y coma de Houellebecq. Quien lo haya leído lo sabe: éstos abundan, obsesivos, en su obra. Están donde deben y también donde no deben



estar. Su misión: ensuciar las frases, negarlas. ¿Dónde termina una frase que es interrumpida por un punto y coma y luego por otro? ¿Dónde empieza la siguiente? De un modo u otro, estas frases extravían su autonomía. No son más entes independientes, productos de un trabajo artesanal. Son elementos de una masa informe, amorfos ellos mismos. Ésa, la conquista de Houellebecq: su desconcierto, su anarquía. Digámoslo así: estuvo cerca de pronunciar eso que la narrativa no pronuncia: lo informe, la nada, la nada sin forma.

8. Esto no es una reseña. Un informe, un obituario. Acaso. —

— RAFAEL LEMUS

NOVELA

LA NOSTALGIA DE LOS CLONES



Kazuo Ishiguro, *Nunca me abandones*, Barcelona, Anagrama, 2005, 360 pp.

Antes que nada, una confesión: he leído las seis novelas de Kazuo Ishiguro (1954), nacido en la renacida Nagasaki pero establecido en Inglaterra desde 1960, con la confianza de que es uno de los escritores contemporáneos que pasará la prueba del tiempo, el más temible e imparcial de los jueces. Junto con algunos de sus compañeros de generación (Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan), el japonés confirma que el *dream team* británico registrado célebremente por la revista *Granta* ha venido a convertirse en una realidad empeñada en abreviar de una rica tradición para poder redefinir las letras inglesas. He leído *Pálida luz en las colinas* (1982), *Un artista del mundo flotante* (1986), *Los restos del día* (1989), *Los inconsolables* (1995), *Cuando fuimos huérfanos* (2000)

y *Nunca me abandones* (2005) convencido de que el de Ishiguro es un proyecto anclado en dos vastos hemisferios: los laberintos y mecanismos de la memoria —sus narradores en primera persona suelen recordar por episodios que acaban por tejer el tapiz de un presente signado por el pasado— y la pérdida, asunto que roza lo metafísico y parece constituir el gran tema de la literatura moderna.

“Ishiguro se distingue como uno de los más elocuentes poetas de la pérdida”, dice Joyce Carol Oates, y las evidencias son irrefutables: Etsuko, una japonesa cincuentona instalada en Inglaterra, examina su vida marcada por el suicidio de Keiko, su hija mayor (*Pálida luz en las colinas*); Masuji Ono, un anciano pintor, intenta explicar(se) por qué renunció a las enseñanzas de sus maestros para retratar el imperio militar que se esfumaría luego de la Segunda Guerra Mundial (*Un artista del mundo flotante*); Stevens, mayordomo que continúa una estirpe de servidumbre, viaja durante una semana por la campiña británica en busca no sólo de un sentido para su malograda existencia sino de la mujer que no pudo ni quiso retener (*Los restos del día*); Ryder, pianista reconocido, llega a una ciudad europea sin nombre y nota que su identidad se ha disuelto en el personaje público en que se ha transformado (*Los inconsolables*); Christopher Banks, detective, regresa a su natal Shanghái en la era del conflicto sinojaponés para investigar la desaparición de sus padres y toparse con el ideal femenino, que deja huir emulando a Stevens (*Cuando fuimos huérfanos*).

Si *Pálida luz en las colinas*, *Un artista del mundo flotante* y *Los restos del día* integran un tríptico velado sobre las heridas legadas por la Segunda Guerra Mundial y su difícil proceso de cicatrización, *Cuando fuimos huérfanos* y *Nunca me abandones* componen un díptico sobre la orfandad y el exilio más psíquico que físico. En todas, no obstante, impera una prosa diáfana y pulida que hechiza igual que el opio traficado en el Shanghái de los años treinta. En todas prevalece una noción precisada así: “Es muy importante sentirse nostál-

gico. Cuando nos sentimos nostálgicos, recordamos. Al crecer descubrimos un mundo mejor que éste. Recordamos y deseamos que volviera ese mundo mejor.”

En mi memoria, la vida en Hailsham se divide en dos grandes épocas bien diferenciadas [...] Los primeros años [...] tienden a desdibujarse y a superponerse en una especie de edad de oro, y cuando pienso en ellos, incluso en las cosas que no fueron tan buenas, no puedo evitar sentir como una fulguración dentro. Pero los últimos años los siento de una forma diferente. No es que fueran exactamente infelices—tengo multitud de recuerdos muy caros de aquel tiempo—, pero fueron mucho más serios, y, en determinados aspectos, más sombríos.

Quien habla es Kathy H., la voz que lleva la batuta narrativa en *Nunca me abandones* y que podría decir, junto con la Etsuko de *Pálida luz en las colinas*: “Sé que no se puede confiar del todo en los recuerdos. A menudo las circunstancias en que los recordamos los tiñen de matices diferentes.” El espacio al que alude (Hailsham) es una mezcla de fanatismo y internado arcádico que fusiona —aunque suene increíble— la rigidez victoriana y cierta laxitud *bippie* y cuyo nombre resulta, desde el principio, una advertencia simbólica: Viva la copia.

Rodeados por un bosque donde palpitan resabios góticos que remiten a *La aldea* (M. Night Shyamalan, 2004), reducidos sus apellidos a iniciales kafkianas (Peter B., Susie K.) que subrayan su carencia de padres y su incapacidad de procrear, fomentadas sus dotes artísticas por profesoras o guardianas que confían en Madame, la mujer belga o francesa que un par de veces al año acude al instituto para elegir los trabajos que exhibirá en un misterioso sitio llamado la Galería, los pupilos de Hailsham maduran en su orbe autosuficiente (“No teníamos sino nociones muy vagas del mundo exterior, y de lo que en él podía ser posible o imposible”) en medio de una limpidez bucólica; limpidez que, sin embargo, devala

poco a poco una penumbra agazapada, un núcleo oculto: “Se percibía en el aire como un barrunto de que alguien estaba callando algo.” Fiel a las tácticas de Henry James, la incertidumbre termina por exponer su reverso en forma de un hallazgo insólito: los pupilos de Hailsham son protegidos con celo porque su misión no es otra que ser cuidadores (como Kathy) o donantes de órganos (como Tommy y Ruth, sus amigos entrañables). Y aún más: el colegio es la punta de lanza de un movimiento que propone un sistema de clonación bañado paradójicamente por el fulgor humanista. El estímulo de las aptitudes artísticas en los clones, admite la decana de las maestras, se vincula a un interés espiritual: “Pensábamos que [los trabajos] nos permitirían ver su alma. O, para decirlo de un modo más sutil, *demostrar que tenían alma* [...] Demostramos al mundo que si los alumnos crecían en un medio humano y cultivado, podían

llegar a ser tan sensibles e inteligentes como los seres humanos normales. Antes de eso, los clones [...] no tenían otra finalidad que la de abastecer a la ciencia médica.”

Gracias a esta revelación, y pese a ubicarse a finales de la década de 1990, *Nunca me abandones* se aparta de los rumbos por los que había vagado —la *Bildungsroman*, la iniciación sexual— para ingresar en los dominios de la fábula futurista, género pródigo en resonancias que ha sido explorado de Aldous Huxley (*Un mundo feliz*) a Michel Houellebecq (*La posibilidad de una isla*) pasando por Michael Bay, cuyo filme *La isla* guarda sospechosas correspondencias con la novela de Ishiguro. Parientes de los replicantes de *Blade Runner*, de Wong Kar-wai, las copias educadas en Hailsham deben asumir su desamparo tecnológico: la clonación como principal suministro de huérfanos estériles diseñados para prolongar la existencia de los

“posibles”, es decir, de las personas que les han servido de modelo. Ansiosos por encajar en un orbe al que pertenecen sólo como utopía científica, los clones se aferran a las escasas señas de identidad que rescataron de su Arcadia juvenil: ahí está, por ejemplo, el casete que incluye “Nunca me abandones”, la balada favorita de Kathy H. que se vuelve un réquiem por el tiempo irremisiblemente perdido. (El álbum ficticio en que figura la balada, *Canciones para después del crepúsculo*, se graba en 1956, año en que se desarrolla *Los restos del día*.) Extraviado en Hailsham, el casete reaparece en Norfolk, el lugar “adonde iban a parar todas las cosas perdidas del país” y en el que ocurre el triste desenlace de la novela. Una tarde ventosa, al cabo de la muerte de Ruth y Tommy, Kathy H. se detiene junto a un alambrado y unos árboles llenos de detritos: “Pensé en todos aquellos desperdicios, en los plásticos que se agitaban entre las ramas, en la in-



terminable ristra de materias extrañas enganchadas entre los alambres de la valla, y entrecerré los ojos e imaginé que era el punto donde todas las cosas que había ido perdiendo desde la infancia habían arribado con el viento.” La nostalgia es muy importante, insinúa Kazuo Ishiguro, aunque seamos clones con los días contados. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

NARRATIVA

FERTILIZAR EL CAOS, EDIFICAR ESCOMBROS

Gonzalo Lizardo, *Jaque perpetuo*, México, Ediciones Era - Conaculta, 2005, 127 pp.

Gonzalo Lizardo (Zacatecas, 1965) es autor de los libros de narrativa *Azul venéreo* (1989), *Malsania* (1994) y del extraño y múltiple *Libro de los cadáveres exquisitos* (1997), que lo perfiló definitivamente como un autor de talante inusual, cuyas lecturas abarcan desde la literatura fantástica hasta el surrealismo, de la historia a la ciencia, de la filosofía a la metafísica, de los clásicos al rock, y que habría de hacerlas converger tanto en aquel libro como en el más reciente, *Jaque perpetuo*, falsa novela, novela en cuentos, relatos que dibujan una novela, (otra vez) cadáver exquisito. Libro complejo que urde laberintos de tiempo y existencia —donde los vasos comunicantes son las expresiones del conocimiento humano— y cuya estructura adopta la fórmula musical del tema con variaciones: una misma historia contada desde diferentes voces en cada uno de los siete cuentos-capítulo que conforman el libro. Diferentes aproximaciones a la misma trama, que arrojan luz a distintos puntos de ella cada vez, ensayando alteraciones, transmutaciones que parecieran irreconciliables, pero que tienen tanto en común como las ilusiones ópticas que un calidoscopio crea al ser girado frente a nuestros ojos.

Entre los temas (la imposibilidad del amor, la memoria, la música, la sabiduría del hombre o, aún mejor, su necesidad de

comprender) resalta el de la vida sitiada por la muerte (ya sea encarnada en la entropía, la guerra, el tedio que todo lo cubre de ceniza, la soledad): la Nada que tiene entre sus infinitas garras al hombre. Otro polo que ordena la novela es el de la necesidad de conocimiento y las formas en que la realidad revela este último a los protagonistas: documentales televisivos, libros que contienen arcanos conocimientos, reveladores diarios de suicidas, ciencias que generan pensamientos híbridos, aforismos y teoremas que sirven de eje a cada variación; saberes que nos arrojan a los pies de la esfinge.

Puede decirse que en *Jaque perpetuo* no hay personajes: los nombres Gaspar Morelli, Rael Leary, Helena, son máscaras griegas con que el autor distingue a quienes transitan su tiempo, piezas de ajedrez condenadas al jaque, al arrasamiento, la aniquilación. Un ejemplo: Rael Leary es el nombre de un viejo que sustituye su memoria por cintas videograbadas (“Jaque perpetuo”), un muchacho moderno de fiesta en la playa (“Alicujaros”), el amante de Helena (“Los chotacabras”), el prometido de Helena en la Zacatecas de mediados del siglo XIX (“La cicloide de Morelli”) y un músico alemán que huye de la Segunda Guerra Mundial (“Así calló Zaratustra”). Gaspar Morelli habrá de morir varias veces: suicidado, en un accidente automovilístico, ahogado, desaparecido. Los hombres nacen una y otra vez para encarnar destinos, para vivir porvenires trazados de antemano, para repetir por enésima vez una trama. Caballero, alfil, reina sitiada; no hay personajes, sino posiciones, arquetipos. Las vidas son limitadas por los movimientos de que son capaces sus protagonistas. Reencarnación, eterno retorno.

Novela inabarcable. Cuentos que se potencian entre sí. Relatos que construyen el metarrelato. Artefacto literario.

En *Leviatán*, Paul Auster afirma que los libros nacen de nuestra ignorancia, y que perdurarán en tanto no terminemos de abarcarlos. Algo semejante ocurre con *Jaque perpetuo*, rara avis de la narrativa mexicana contemporánea, intrincada,

erudita, fantástica: seductora invitación a atravesar el laberinto.

Si el tiempo es el método que utiliza la realidad para que las cosas no sucedan simultáneamente, el arte es la forma en que el ser humano ordena su experiencia del tiempo. Una novela sobre el caos y los ciclos vitales debe, por fuerza, terminar contagiada por estos términos a niveles quizá no sospechados por el autor. Sin embargo, la novela de Gonzalo Lizardo no nos arroja al vacío: “Sucede que una misteriosa clase de caos acecha detrás de una fachada de orden —dijo el matemático Douglas Hofstadter— y que, sin embargo, en lo más profundo del caos acecha una clase de orden todavía más misterioso.” *Jaque perpetuo* ilustra magistralmente dicha paradoja. —

— LUIS JORGE BOONE

CUENTO

AVENTUREROS DEL MUNDO MODERNO



Álvaro Enríquez, *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005, 187 pp.

Entre los críticos prevalece cierto consenso, no pocas veces malhumorado, que advierte en la cuentística contemporánea apenas dos maneras imperativas y celosas de escribir cuentos. Una remite a Borges y condena a los autores a ejercer como eternos escolistas; otra se ufana en seguir el método de Chéjov (o de Raymond Carver, esa actualización chejoviana). Creo, tras leer *Hipotermia*, que Álvaro Enríquez (1969) es de los pocos escritores mexicanos (y si me apuran, de todo el orbe de la lengua) que está escribiendo cuentos que no son ni bor-

gesianos ni chejovianos.

Ante *Hipotermia* el editor y el lector, como el propio Enrígue, se sienten tentados a buscar una supuesta hibridez que lo acercaría a la novela. Aunque nuestra temporada literaria suele abrir las fronteras y premiar los géneros mestizos, pienso que Enrígue es un cuentista clásico, tan bien hecho que, al enfrentarnos inesperadamente con el viejo género, nos lo presenta como si fuese nuevo, especie urgida de bautismo. Enrígue lo sabe y con esa confianza en sí mismos que delata a los buenos escritores, carece de escrúpulos a la hora de confesar el secreto de su poética: “Es algo que hacía desde niño: pretender que tengo una vida secreta a la que nadie se puede asomar. Estoy como un ciego que sale en la Biblia: aunque se curó de la vista tenía que fingir que no veía nada porque Jesucristo en persona se lo ordenó.”

Todo el arte de escribir cuentos practicado por Enrígue proviene de esa frase, y es a una sola clase de personaje a la que se encomienda como narrador de la mayoría de sus historias: ese escritor a la vez fracasado y al mismo tiempo dueño de todos los hilos de la comedia que es él mismo, es decir, su *alter ego*. Ese creador o escribidor (o cocinero, como ocurre en uno de los cuentos) reflexiona y se desdobra a lo largo de *Hipotermia*, al grado que podría decirse que el único defecto estorboso de Enrígue es cuando se torna en comentarista de su propia obra mediante la conocida terapia implícita en reírse de sus propios chistes. Pero no podía ser de otra manera en un libro tan veladamente existencial que transita por una espesa selva emotiva, floración que faltaba en *Virtudes capitales* (1998), su primer libro de cuentos.

Otra lectura posible de *Hipotermia* lo inscribiría en la literatura de viajes, en la bitácora de quien se interna hasta la fuente oscura del río. A la manera de Somerset Maugham en el Extremo Oriente, Enrígue fue a Washington D.C. a corroborar y afinar sus prejuicios sobre la condición humana. Y es que, en un planeta cuya característica esencial es el tráfico aéreo, pocos mudan de alma al viajar: los

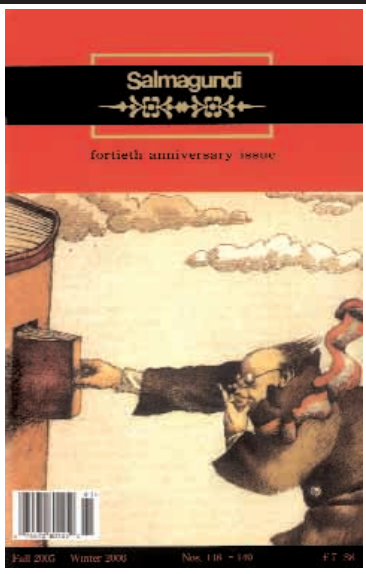
detalles que Enrígue encontró en la humanidad de los washingtonianos (o de los dálmatas) sólo se le aparecen (en el sentido numinoso de la expresión) a un escritor vocativamente preocupado por ciertos problemas de la teología moral, es decir, por los actos que, en apariencia gratuitos, nos llevan a discernir el bien y el mal.

Un primer registro, en *Hipotermia*, se encuentra en los “Grandes finales” en los que Enrígue sacia su gusto (que es amor y que es consternación) por las civilizaciones perdidas y las lenguas desaparecidas, materia de su segunda novela (*El cementerio de las sillas*, 2002) y de la cual se desprenden un par de cuentos, aquel que narra la extinción del último dálmata o ese otro que traza el asilo museográfico de Ishi, el nativo. Ese derrotero arqueológico convierte a Enrígue en una suerte de egiptólogo sublimado, de tal forma que *La muerte de un instalador* (1996), primera novela de Enrígue, se recuerda como una variante de *Las aventuras de una momia*, donde la antigüedad quedaría simbolizada por las ruinas de nuestro posmodernismo. Esa noción del personaje literario como sobreviviente y como suma final de una familia, de un clan, de una dinastía, permea los libros de Enrígue. Esos naufragios con final feliz permiten que en *Hipotermia*

pueda leerse una frase tan memorable como la que sigue sobre quienes protagonizaron los mismos mexicanos de 1985: “Hicimos la revolución, aunque le cueste aceptarlo a las generaciones anteriores, al estilo de Hemingway: como camilleros.”

Hay una frase de Charles Péguy que leí hace meses y que ahora encuentro predestinada para describir el mundo de Enrígue: “Los padres de familia son los grandes aventureros del mundo moderno.” Los cuentos de Enrígue frecuentemente tienen al padre y al hijo como héroes solitarios, cómplices en esa odisea cuyo rutinario final en Ítaca es uno de los logros de un autor desdeñoso de las minitragedias carverianas en favor de la reducción del mito, de la leyenda y de lo literario a su expresión más austera, como ocurre en “Escenas de la vida familiar” o en “Ultraje”, puesta en escena propia de Terry Gilliam y uno de los mejores cuentos mexicanos de los últimos años. Al narrar la transformación de un camión de la basura en un barco pirata, Enrígue presenta una metamorfosis ocurrida cuando un fragmento de literatura o un accidente bibliográfico convierten la lectura literal en una maldición lanzada desde el Olimpo. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL



Letras Libres
felicita a
Salmagundi
por su
40 aniversario

¡Larga vida!