

LIBROS



> Alejandro Rossi

• **Edén, vida imaginada**

> ALEJANDRO ROSSI

• **Todas las familias felices**

> CARLOS FUENTES

• **La repugnante historia de Clotario Demoníax y otras piezas y ensayos para teatro**

> HUGO HIRIART

• **La gente extraña**

> DAVID MIKLOS

• **El rencor**

> FABRIZIO MEJÍA MADRID

• **Los minutos negros**

> MARTÍN SOLARES

• **La novela perfecta**

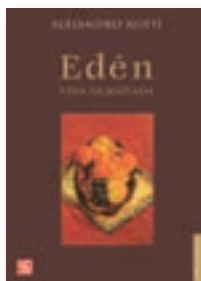
> CARMEN BOULLOSA

• **Educar a los topos**

> GUILLERMO FADANELLI

NARRATIVA

42 kilómetros, 195 metros



Alejandro Rossi
Edén, vida imaginada
México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 271 pp.

Es tal el nervio de la imaginación de Alejandro Rossi (Florencia, 1932) que su escritura suele tronar las restricciones genéricas desde el primer impulso, aun cuando parece no proponérselo: pienso en *La fábula de las regiones*, que aunque es lo más parecido a un libro con género definido que ha publicado —cuentos— deja la marca de los relatos de aliento más largo.

En el sentido anterior, creo que lo único que el lector de *Edén, vida imaginada* debería tomar de manera literal es su título, y con reservas: se trata de una historia inaugural —el esfuerzo por construir un origen que explique todo lo demás— que, tenga o no relación con un momento crucial en la vida del autor, se va levantando como un artefacto

solamente literario en el que se articulan la fabulación como herramienta de sentido —escribir es imponer coherencia donde no la hay de entrada— con la meditación narrativa sobre los misterios de la memoria y la forma en que la reconstrucción crítica de lo vivido puede ser un ejercicio moral, probablemente el tema central de la narrativa de entresiglos.

El volumen es al mismo tiempo una probable acumulación de recuerdos de los años finales de la Segunda Guerra Mundial, una novela de crecimiento, y una pieza de periodo, todo de manera excéntrica y más bien plena de ironía, entendiéndolo que es perfectamente posible ser irónico con los géneros: señalar a un nivel apenas superior a lo narrado las imperfecciones que los vuelven contrahechos, las pequeñas incapacidades que tienen para que el autor pueda decir lo que le urge decir, las rendijas minúsculas por las que siempre termina colándose lo que no era sustantivo.

Los “americanos” —como se decía en la época— están a punto de entrar a Italia, que se está desmoronando, de modo que una familia florentina compuesta por tres figuras de hermosura, reciedumbre y caprichos con rango

clásico —padre, madre y hermano mayor— y un hermano menor que brega con ellos como puede, abandona Europa rumbo a Sudamérica. Lo que se narra en *Edén*, con calculadas idas y venidas que fluyen sin retenes para representar formalmente el misterioso sistema de mareas que compone la memoria, es un periplo a trancos por una serie de interiores y exteriores inestables situados en Roma, Barcelona, Caracas, Montevideo, Buenos Aires y los barcos que conectaron a esas ciudades. Es importante señalar aquí que *Edén* es como un tren rápido: se mueve atléticamente a través de paisajes disímiles que hay que resignarse a contemplar en una ocasión menos demandante; el libro pide, por lo vertiginoso de su ritmo y la delicada complejidad de su estructura, ser leído de una sentada.

El viaje culmina en el sitio propio para una tribu de naturaleza apolínea: el verano austral en un hotel de esquí llamado Edén en la provincia argentina de Córdoba: el centro de una comunidad utópica de transterrados, otra vez plenos de virtudes paganas.

Edén está escrito en tercera persona y se centra en la figura de Alex, el testigo terrenal con nombre variable —aunque queda fijo más allá de la mitad del relato en “Alejandro Rossi”— que siempre anda apurado y siempre resulta rebasado por las circunstancias.

Frente al mundo dueño de una in-

tima y perfecta opulencia de su familia, Alex es esencialmente defectuoso: no termina de ser bueno en la arena deportiva, es demasiado curioso para un contexto en el que todo el mundo parece saberlo todo, tiene una discreta tendencia a la desidia que le impide ocupar rangos que podría merecer, su piel está muy lejos de tener el dorado adónico del que presumen los demás —es más bien oscuro por la influencia de un abuelo mulato y dominicano que todos prefieren obviar. Y lo central: no tiene control sobre su capacidad de imaginar historias. Una vez que abre la boca se desborda con toda seriedad por causas inverosímiles con tal de defender sus asuntos, a menudo poco defendibles —es un definitivo admirador del *Duce* y encuentra justo decir que Caracas es una ciudad de temple alpino.

Edén parte, entonces, de una premisa lúdica: es la autobiografía de un niño que miente, si no sistemáticamente, cuando menos muy a menudo y con gran entusiasmo; no se le puede creer nada. Hay una razón práctica para esto: frente al donaire de los demás, Alex fabula como estrategia de supervivencia, pero sobre todo para propiciar una fundación. El que no controla, nombra adánicamente para imponer su propio sentido de las cosas, se vuelve escritor. De ahí la referencia judeocristiana del título y de otro asunto no sólo anecdótico que se suma como un espejo más al campo en que se juega la historia contada: *Edén* es el sitio en el que Alex conocerá el furor de la aventura amorosa después de la cual todo será la bitácora de una expulsión, un *diario de guerra*. El mundo expuesto en el volumen es luminosamente previo al conocimiento de la noción de pecado y la rigidez axiológica emanada de las tradiciones centradas en la escritura bíblica, occidental de una manera química —y tal vez químicamente pura—: es significativo que tras el verano cordobés los dos niños serán inscritos por fin en un colegio porteño de jesuitas.

Me parece que es en este volumen, de entre todos los suyos, en el que Rossi ha optado por apearse con mayor fidelidad a los valores clásicos que

seguramente siempre le han resultado más caros, pero que no había puesto en movimiento puramente narrativo. *Edén* es un mundo habitado por la plenitud moral de los gentiles, un mundo previo al olor de santidad y los silicios, pero también a la celebrada fealdad vanguardista y la mitología psicoanalítica, simplificadora y vulgar. En la *Vida imaginada* de Rossi lo central es la belleza, la fuerza, la claridad, la civilidad, la valentía. Un mundo gobernado por nociones desfachatadamente viriles —en el sentido republicano en que los latinos habrían entendido el término— que le permite al autor centrar con gran libertad y sin las distorsiones propias de la corrección política —el nombre del día para la culpa no resuelta— algunos hechos difíciles de los que después de la lectura resulta obvio que era indispensable dejar un arriesgado testimonio: la relación más bien gozosa de algún episodio incestuoso o el orgullo casi futbolístico con que los niños del fascismo leían las sucesivas victorias del Eje; el drama de baja intensidad que supone la toma de conciencia que tienen que ir haciendo más tarde.

Esto, entre muchos otros relatos que no importa si son ciertos o no, porque lo sustantivo no es la veracidad sino la coherencia conjuradora del desgaste que ofrece poner en clave clásica una historia. Con *Edén* no se está frente a unas confesiones, sino ante una teoría narrativa del deber y la resistencia imaginativa: el autor sabe que todas las obras de ese género siguen en realidad, y por el daño agustiniano de origen, un programa; son siempre un artificio. El efecto que produce el acto estético de darle al mundo en crisis de los años cuarenta una verticalidad romana es al mismo tiempo liberador y deslumbrante.

Alejandro Rossi ha insistido varias veces en que no es ningún provocador —un pequeño acto de fe que tiende a pedir en las piezas siempre un poco malhumoradas del *Manual del distraído*. Hay que concederle con la discreta incredulidad con la que él ve todo lo demás y establecer que la suya es, entonces, una obra que aunque escatima bravatas

por cortesía, muestra los dientes todo el tiempo: es un autor ferozmente civilizado. En ese divertido tenor —divertido a la manera desafiante en la que Rossi obliga a derivar por sus libros—, *Edén* se fundamenta en el postulado según el cual la única manera de escribir con absoluta libertad moral e intelectual es atendiendo con rigor a las arbitrarias reglas del juego que se planteó desde el principio: cumplir con el deber crítico que solicita el ejercicio de la memoria, pero de acuerdo con un programa ilustrado que se exprese en una formalidad sin fisuras: hacer literatura, batallar un clásico, correr por una ruta sin recodos los 42 kilómetros y pico que nos separan de la perfección ateneica, tan cara a él como a los autores latinos de los que se reconoce descendiente. —

— ÁLVARO ENRIGUE

Lealtad

De Quincey sostenía que nada se olvida, que todos los recuerdos están presentes y como latentes en la memoria, pero ¿dónde están y cómo están en nuestro cerebro? Alejandro Rossi parece darle la razón a De Quincey y, a nosotros, la ilusión de que los recuerdos permanecen vivos a través de la escritura. *Edén* es un relato autobiográfico que asienta una identidad que ha peligrado y que se apuntala en un cosmopolitismo fundamental. Es asimismo un *lugar* dónde edificar la casa que nunca existió: “Mamá dice que yo nací a las cinco de la tarde en el salón del Savoy de Firenze, mientras tomaba el té con sus amigas.” Es, sobre todo, la historia de un momento decisivo en la vida de Alejandro Rossi, un paso casi iniciático entre la infancia y la adolescencia, que tiene lugar en un hotel de la sierra de Córdoba, simbólicamente bautizado *Edén*. El episodio da pie a un despliegue memorioso hacia atrás y hacia delante, y junto con el escritor entran en escena miembros de la familia italiana y venezolana, los amigos tutelares y algunos personajes históricos de la Segunda Guerra Mundial.

Difícil y demorada debe de haber sido para Alejandro Rossi la decisión de narrarse en tercera persona del singular: una manera de objetivarse pero, sobre todo, de observarse como si fuera posible ser, a un tiempo, actor y espectador de su propia vida. El punto de vista elegido también le permite desdramatizar momentos y peripecias arduas de digerir, incluso con el favor del tiempo, y que así mantiene a distancia, no gracias a la madurez de la edad adulta —un sueño ñoño que no debe formar parte de las ambiciones del filósofo Rossi—, sino por la aceptación de las heridas formativas. La figura del hermano mayor, Félix, es emblemática de una relación padecida y privilegiada: “El hermano menor siempre espía al mayor y su máximo deseo es que nunca se equivoque.”

A uno de sus personajes, amigo de la infancia, Alejandro Rossi le reprocha: “Lo malo es que no contaba bien el accidente”, revelándonos así lo que más importa en el temple de un individuo: cumplir con brío el inexplicable paso de la experiencia a la expresión, sea ésta verbal o escrita. Muchas veces, oímos la voz de Alejandro Rossi detrás de sus impecables párrafos, a la vez que nunca se pierde la conciencia de estar leyendo una “vida escrita”, deslumbrantemente escrita, si así puede decirse. Por lo demás, reconocemos en el “nervioso y hablador” niño Alex varios rasgos anticipados de Alejandro Rossi, el seductor y el bromista que muchos conocen, pero también otros más secretos, como el “interrogador persistente por interés en las historias ajenas y también para evitar que le hicieran preguntas”, y el fantasioso erótico que desliza la mano entre los muslos de la madre y cifra el origen de sus afinidades electivas en un baño genovés. La habilidad narrativa de Alejandro Rossi consiste, en gran medida, en multiplicarse a través de varios personajes, dándonos la impresión de que el relato se centra narcisistamente en el niño Alex, así como en dialogar desde el presente con su pasado.

“La memoria nace del espanto” dice Julio Cortázar y el primer recuerdo que

consigna Alejandro Rossi refrenda el mecanismo: “Alejandro sostenía, años después, medio convencido a fuerza de contarle, que su primer recuerdo era en una cuna tosiendo desesperadamente y rodeado de unas manchas móviles, ejemplo, afirmaba, de ‘percepción no categorizada’, una pedantería inocua.” Quizá sea inocua pero sin duda encierra un *Leitmotiv* de la historia del cuerpo, que puede ser tan real como la otra historia episódica o intelectual.

Si bien la abundancia parece gobernar este libro similar a una inagotable caja de Pandora, la maestría del narrador reside antes bien en la selección de los episodios y de los recuerdos. Alejandro Rossi nos da a creer que el relato podría seguir eternamente, que es tan abierto e ilimitado como el diccionario Zingarelli que descubre a una edad temprana. Pero no es más que la ilusión de un mago que sabe que un relato resulta más eficaz y contundente si el escritor equilibra el desenfreno y la brida de contención. “Hay que tener la pupila para distinguir lo esencial”, subraya Alejandro Rossi en un pasaje de *Edén*. Huelga insistir en lo que ya saben y aprecian sus lectores: su precisa e insólita manera de adjetivar, el ritmo de sus frases que produce la misma fascinación que él confiesa tener ante “un ciclo de movimientos encadenados por un ritmo o un plan establecido”. Pero no podría dejar de citar una imagen que me seduce y me intriga sobremedida: “... los colchones usados, que dan la impresión de dormir en el bolsillo de un pantalón viejo.” ¿Esta imagen pertenece al niño o al adulto?

Como suele ser Alejandro Rossi en la vida, el libro termina con un consejo formulado a modo de advertencia programática: hay que ser leal a nuestra singularidad y defenderla, no tratar de ocultarla. “Pero no se trata sólo de la lengua —¿no es cierto?—, me refiero a la historia propia, a la biografía de cada uno. Hay que defenderla, no es tan fácil, lo sé muy bien.” Después de leer *Edén*, nosotros ya sabemos de qué admirable lealtad es capaz Alejandro Rossi. —

— FABIENNE BRADU

CUENTO

Todos los Fuentes



Carlos Fuentes
Todas las familias felices
México, Alfaguara, 2006, 422 pp.

Notaba Adorno una rara metamorfosis. Al despertar una mañana, tras un sueño intranquilo, algunos autores se encontraban convertidos en monstruos. Alguna vez apacibles, la vejez los había vuelto furiosos, amargos. Sus obras, antes más o menos serenas, se encendían de nuevo sólo con el fin de apagar el mundo. Pensaba Adorno en Beethoven. Podemos sumar otros nombres a la lista pero no, definitivamente, el de Carlos Fuentes. Atravesados los setenta años, Fuentes no se transforma ni adquiere un vigor otro. Por el contrario: es el mismo aunque cascado. No es un secreto que su obra marcha, de unos años para acá, en picada. Tampoco es una sorpresa su cansancio. Todo él luce exhausto: su prosa atestada de frases hechas, sus descosidas metáforas, su acartonada imagen del México contemporáneo. Sobre todo eso: México parece ya fatigarlo y sin embargo se obstina en continuar retratándolo. México y Fuentes: no los une el amor sino el cansancio.

Todas las familias felices es el testamento literario de Carlos Fuentes. Lo mismo puede decirse de sus últimas obras: parodia y reciclaje. A cada oportunidad Fuentes se vuelve sobre sus temas y recursos ya clásicos y, en un afán de resumirlos, los caricaturiza. Aquí, en su obra más reciente, despunta un Fuentes atrocemente tópico. Son dieciséis los relatos que

componen este tomo y dieciséis las decepciones. Nada sorprende y nada abruma. Aunque son cuentos pretendidamente intimistas, es el mismo Fuentes de siempre, agresivo y un tanto tosco. Es, también, el último Fuentes, incapaz de recrear el México presente. Sobra decir que se empeña. Estos relatos, ubicados aquí y hoy, están atravesados por los lugares comunes de la época: el internet, los *reality shows*, los gobiernos no priistas. Se rinden, además, ante la sensibilidad contemporánea al adoptar vanamente una forma fragmentaria. Se esfuerzan y fracasan. Así se disfracen de *postmod* y miren el presente, tienen algo de anacrónicos. No es un asunto de temas y guiños. Es un problema metodológico. La manera en que Fuentes encara la realidad ya sólo produce cadáveres.

No puede recrear el México contemporáneo porque, acaso, nunca ha recreado certeramente a México. Aunque su ambición es novelizar al país, su resultado ha sido otro: una vacilante indagación sobre lo mexicano. Entre la historia y una presunta esencia nacional, su imaginación se ha inclinado, a veces veladamente, por este último fantasma. Su obra toda está atestada de figuras arquetípicas e imágenes congeladas. Incluso cuando acude a la historia es ahistórico: no mira los hechos como hechos sino como síntomas de otra realidad, soterrada, mítica. Un político priista es autoritario porque bajo Palacio Nacional persiste la pirámide, y Zapata es Zapata no por ser un hombre sino la eterna, fija voz de la tierra. No digamos nada sobre el aliento fascista de las esencias. Digamos que, en las letras mexicanas, la imposible búsqueda de una esencia nacional provocó una notable tradición ensayística. Piénsese en Samuel Ramos, en Octavio Paz, en Jorge Portilla. Piénsese, bamboleantemente, en Carlos Fuentes. Allí, sólidas e improbables conjeturas; aquí, novelas disparejas. En aquellos, suposiciones sobre una materia dudosa; en éste, el

fallido afán de retratar algo que, en realidad, no existe. Ocurre, además, otra cosa: mientras más *pasa* la historia, más envejecen los arquetipos de Fuentes. Incluso en Paz la imagería prehispánica es ya puro folclor. La diferencia: vencidas esas imágenes, descuella el Paz liberal, histórico y lúcido, mientras que ningún Fuentes parece sobrevivir a las ruinas. ¿Qué queda de Fuentes? Para algunos, sus obras fantásticas. Para mí, la necedad, esta certeza: *porque sólo puedo retratar a México de una manera, insisto en que México es siempre el mismo.*

Incluso las virtudes de Fuentes se oponen a la comprensión del México más reciente. Su poderío narrativo, por ejemplo. Una y otra vez se ha encomiado, no sin razón, su rara intensidad literaria. Para justificar su desaliño y la pesadez de sus personajes se ha dicho: Fuentes es pura fuerza, su brío justifica toda pifia. Se dice esto como si Flaubert dijera de Balzac: los maestros no son estilistas, erigen montañas de las que ya brotarán después, esculpidas por otros autores, pulcras figuritas. Fuentes no es Balzac. De su montón narrativo no se desprenderá la literatura mexicana del futuro. Es verdad que muchas de sus páginas poseen una intensidad poco frecuente en nuestras letras, pero también es cierto que tanto ardor es, con frecuencia, un estorbo. Porque es profundo e intenso, Fuentes no es capaz de recrear la superficie ni todos aquellos eventos que ocupan “las mil y mil minúsculas e insaciables celdillas del tiempo” (José de la Colina). Porque todo es impetuoso, sus personajes son, casi por fuerza, figuras públicas y, obligadamente, estereotipos. Porque él es Carlos Fuentes, ni siquiera la vida cotidiana es sólo eso en sus libros: es la manifestación de algo mayor, otra máscara de su ya masiva puesta en escena. Entre tanta intensidad todo adquiere, previsiblemente, un tono grotesco. Aquí, en este tomo, no hay nada que no esté sobrado: los diálogos son pretenciosos; los gestos, desmesurados; los hechos, melodramáticos.

Aun los escenarios son histriónicos: para referir el despertar sexual de una adolescente se ubica la historia al pie de un volcán. Tanta tinta pudo haber servido para describir una revolución o la implosión del sistema político mexicano. No funciona para relatar cierta normalidad democrática ni los bostezos del infame México que vivimos. Es el suyo un México épico y, por lo mismo, doblemente inhabitable.

Que Fuentes no es Balzac es ya cosa clara. Tampoco es, como se ha insistido, un alumno aventajado de Diego Rivera. Antes que en la pintura, Fuentes hace pensar en la fotografía. Su desbordado cauce lingüístico apenas si oculta que, debajo de la palabrería, yacen múltiples imágenes fijas. Ante todo, una semejanza entre la fotografía y la obra de Fuentes: su naturaleza ahistórica. Ya ha explicado Susan Sontag que la fotografía es un objeto abúlico: no nos ayuda a comprender la realidad pues ésta es histórica y la foto, atemporal. Lo mismo puede decirse de la narrativa de Fuentes: transcurre la prosa pero no las imágenes. Libro a libro, persisten inmóviles sus motivos, como si el país también permaneciera estático en una postal. Desde *La región más transparente* hasta el último de sus artículos, una reiterada familia de tipos: el político corrupto, el adolescente enfebrecido, el país idéntico a sí mismo. Eso y una certeza atemporal: un político es todos los políticos; un adolescente, todos los adolescentes; nada pasa y nada cambia. Al acumular tópicos la obra de Fuentes nos empuja, como la fotografía, a un sinsentido: no a comprender el país sino a coleccionarlo. ¡México para recortar y pegar en un álbum!

Toda fotografía está exenta de experiencia. Es el rastro de un evento, no el evento mismo. Es, como quiere Sontag, un objeto vacío, sin sentido propio, referido siempre a otra cosa. Experiencia, eso falta a los 16 relatos de *Todas las familias felices*. Experiencia, de eso parecería estar desprovista buena parte de la obra de Fuentes.

Como se ha apuntado, hay cierto teatro en toda ella, un algo casi operístico. Fuentes es un actor consumado y, antes que narrar la experiencia, la representa amaneradamente en el escenario de su improbable México. Los gestos, por ejemplo. La prosa de Fuentes parecería gesticular exageradamente (esos énfasis innecesarios) y se detiene, también sin medida, en los gestos de sus personajes. Los relatos de este libro sólo moderan su flujo verbal para regodearse con los guiños de un padre de familia, con la sonrisa de un homosexual, con la mano de un ficticio Presidente de México. El problema: están los gestos pero no la experiencia que les dio origen. Hay afectación, no una impresión más o menos directa de la vida. Pasa que la obra de Fuentes rara vez nace de una experiencia. No brota, como aquella novela de Faulkner, del atisbo de unas bragas infantiles; surge más premeditadamente: de la intención de expresar una tesis. Por lo mismo, los personajes estereotipados, los diálogos didácticos, el país sin apenas sustancia. Por lo mismo, la experiencia deslavada, casi ausente. Ésta, su mezcla ya característica: una estructura dramática demasiado pensada y una prosa demasiado inconsciente. Un Fuentes contra sí mismo: sistemático aquí, anárquico por el otro lado.

La fotografía es un arte reaccionario. Ninguna otra disciplina sobrevoladora tanto el pasado como ella. Para congelar un instante del tiempo es para lo que el fotógrafo dispara su cámara. Pasado, no historia: la fotografía no construye un discurso sobre el ayer ni explica su "funcionamiento". Conserva momentos y llama, por lo mismo, a la nostalgia. Casi lo mismo ocurre con las últimas obras de Fuentes: desde *Los años con Laura Díaz*, están atestadas de lamentos y añoranza. *Todas las familias felices* es un libro resueltamente nostálgico. Son varios los ancianos que atraviesan estos relatos y todos, más que padecer el presente, extrañan el pasado. Son numerosas, además, las referencias al Hollywood clásico y

las evocaciones de la vieja ciudad de México. Si alguno, el ritmo de la obra es el bolero, también melancólico. Podría decirse que la nostalgia es una seña de honestidad: al fin vencido, resignado a no comprender el México de hoy, Fuentes extraña el de ayer. Hay otro motivo, sin embargo: es tanta la nostalgia porque Fuentes desea que comprendamos sentimentalmente la historia. Así lo ha hecho él en parte de su obra. Incapaz de urdir un trabajo que imite el paso del tiempo, ha extremado el melodrama. En algún momento sus emociones extremas lo arrojaron a la escatología (*Cristóbal Nonato*, por ejemplo). Ahora, extrañando el México que antes criticó, se resguarda en la nostalgia.

Una foto, cualquiera, gana valor con el tiempo. ¿Pasará lo mismo con el trabajo de Fuentes? Mucho me temo que será de otro modo. Su obra, demasiado atada a él mismo, difícilmente ganará peso cuando su autor desaparezca. Cuesta creer, por ejemplo, que alguien lo leerá en el futuro como Marx leyó a Balzac: para aprender historia. No será así porque Fuentes, a pesar de su necedad, no fue un historiador fiable ni un luminoso costumbrista. Dotado de un inusitado poder narrativo, careció de recursos para referir lo pequeño y temporal, para escribir la historia. Están ahí, en su obra, los tipos y las instituciones del país, pero no su experiencia. Los cuerpos, pero no aquello que pasa entre un cuerpo y otro. La intención, pero no siempre el soplo de la literatura. Permanecerá, sospecho, a la manera de otros autores: como una muestra, acaso intensa, de dos curiosidades ya en caída: México y la novela.

Quisiera equivocarme. No es fácil escribir estas líneas. Como muchos, crecí leyendo a Fuentes. Como unos pocos, encontré en su obra una de esas epifanías que nos atan de por vida a una vocación. Ahora, como cualquiera, sencilla, crasamente traiciono. —

— RAFAEL LEMUS

TEATRO

Grande, ameno e inquieto



Hugo Hiriart
La repugnante historia de Clotario Demoniax y otros ensayos para teatro
México, Tusquets, 2005, 224 pp.

El teatro y la filosofía, géneros que se repelen, hicieron de Hiriart uno de los pocos ingenios vivos de la lengua española. Siempre me ha intrigado que Hiriart carezca del aplauso universal que merece: no existe un escritor mexicano tan preparado como él para ocupar la cabecera en casi cualquier banquete, sea en un corral de comedias del Siglo de Oro o en la taberna donde el doctor Johnson, al amparo del fuego prehistórico, entretenía al venéreo Boswell.

Editada en su conjunto, como debería de hacerse, la obra de Hiriart se dividiría en cuatro registros: la novela, la tratadística, el ensayo breve y el teatro. Pese a ser un eterno estudiante de filosofía que postula y escenifica problemas, axiomas y paradojas, las primeras vocaciones de Hiriart fueron la escultura y la pintura, habilidades cuyo ejercicio nunca ha abandonado, pues a sus virtudes las caracteriza la armoniosa concurrencia. Al creador de ingenios mecánicos y al titiritero, se suma el filósofo y al filósofo, el novelista y al narrador de historias, el director de teatro y el dramaturgo, y ambos terminan por reposar en el articulista que, a su vez, esculpe y dibuja.

Las primeras novelas de Hiriart, *Galaor* (1972) y *Cuadernos de Gofa* (1981), precedieron en varios años a lo que los entendidos llaman el gusto posmoderno en literatura que tornó rutinarios el pastiche estilístico, la parodia histórica y a la imitación de imitaciones. Se olvida que *Galaor*, celebrada (y anticervantina)

reescritura de una novela de caballerías, apareció cuando nuestra narrativa oscilaba entre el desentrañamiento de los misterios inmanentes del texto y las urgencias comprometidas, juveniles y vernáculas. *Galaor* es el precedente de buena parte de las mejores novelas que se han escrito en México entre un siglo y otro, ya sean narraciones bizantinas, bitácoras de navegación en alta mar o vidas de filósofos griegos. Fue Hiriart el caballero andante que autorizó todos los encantamientos.

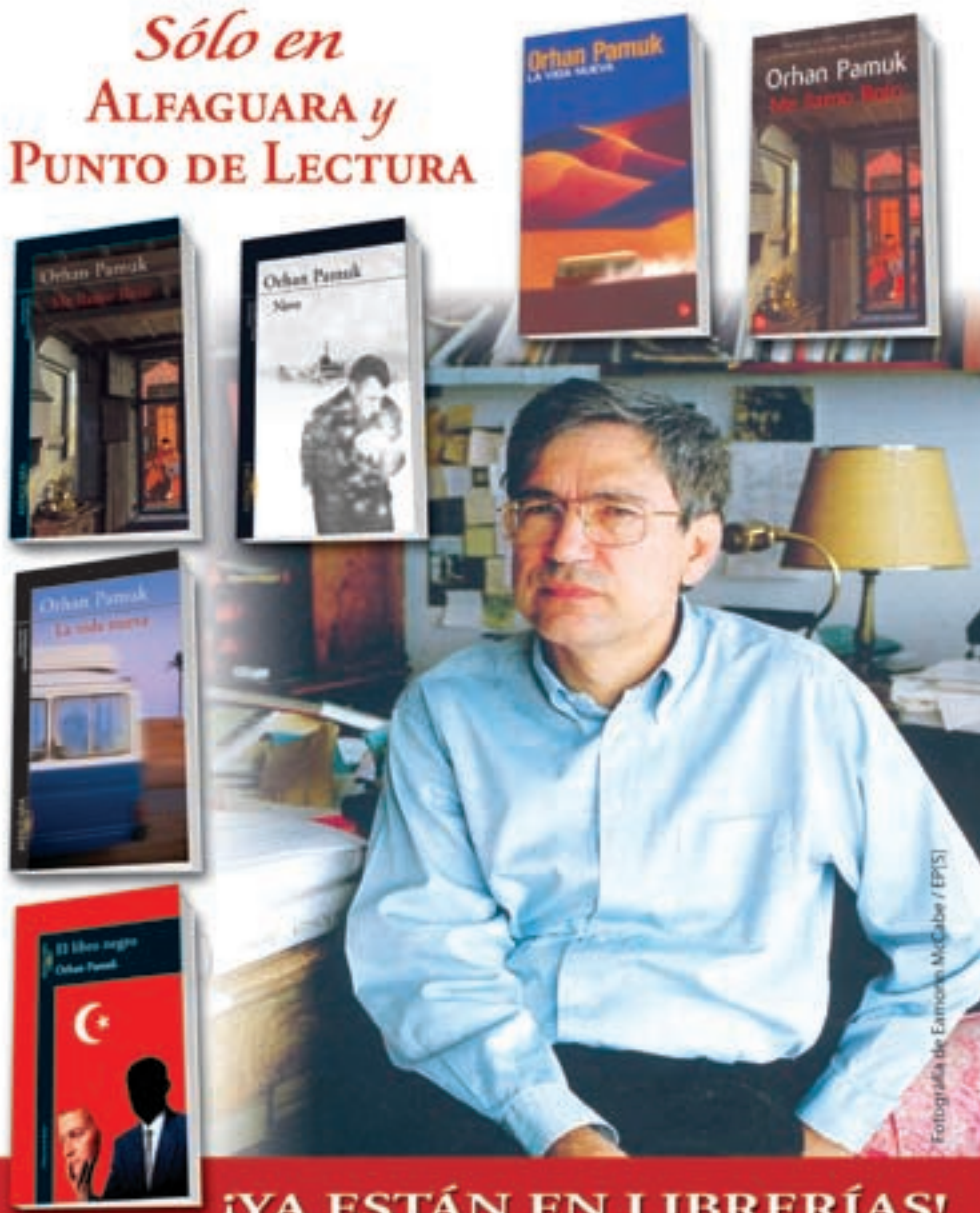
Si he releído *Galaor* como una curiosidad significativa, frecuento los *Cuadernos de Gofa* de tarde en tarde sin hartarme del profesor Gaspar Dódo-lo y de la geografía espiritual de los gofos, donde la flora y la fauna de los resentimientos, la cobardía de los trópicos, los puertos de la embriaguez y la caverna de la avaricia nos llevan ante el único caso registrado de una tertulia transformada en una civilización. Las similitudes que hace años encontré, como lector que domeña al entusiasmo con las comparaciones, entre Hiriart y Henri Michaux y Jonathan Swift se han ido borrando y, al final, los *Cuadernos de Gofa* sobreviven en su singularidad.

De las novelas posteriores de Hiriart, *La destrucción de todas las cosas* (1992) nunca me convenció del todo: pese a sus divertidos golpes de efecto, el libro carga con una responsabilidad asfixiante, la de proyectar en el futuro la conquista de México. El apocalipsis es uno de los géneros más frecuentados de la literatura mexicana, al grado que ya tiene hasta sus convenciones, mismas que Hiriart acató. Tampoco me convenció *Un actor se prepara* (2004), un tratadillo de teología moral disfrazado de novela policíaca donde la trama no funciona como debe ser y que tampoco agrega gran cosa al acervo hugoliano. *El agua grande* (2002), en cambio, me parece la depurada suma de su prosa. Es un cuento filosófico que reflexiona sobre las formas narrativas, y que, paralelamente, desarrolla la historia de un cantor ciego que ve la luz en una cantina del centro histórico de la ciudad de México, y quien tras un subsecuente

Las grandes novelas de Orhan Pamuk

PREMIO NOBEL DE LITERATURA 2006

Sólo en
ALFAGUARA y
PUNTO DE LECTURA



¡YA ESTÁN EN LIBRERÍAS!

ALFAGUARA

www.alfaguara.com.mx



punto de lectura

www.puntodelectura.com.mx

periplo iniciático se convierte en un gurú. Así lo cuenta Magistrodomos a su discípulo, ensayando un cuento mientras lo analiza, diseccionando el arte de narrar cuando lo actúa y fraguando, en fin, una divertida clase de filosofía.

La obra de Hiriart dimana de la disertación, mediante el despliegue de artes retóricas que asombran magistral (y teatralmente) al azorado lector (o espectador), imitando los modos de los filósofos matemáticos con los que se educó y quienes, para bien de la literatura, lo alejaron de Heidegger y de Hegel, de los existencialismos y de las historiosofías. Hacen mal quienes no se toman en serio a Hiriart como tratadista, pues consideran impropios del pensamiento el sentido del humor y la cortesía. No son muchos los tratados propiamente dichos que se han escrito en México, aunque entre ellos destacan clásicos como *El deslinde* (1944), de Alfonso Reyes, y *El arco y la lira* (1955), de Octavio Paz, obras a las que debe agregarse *Sobre la naturaleza de los sueños* (1995), esa eminente averiguación onirocrítica en la que Hiriart rodea a Aristóteles y lo comenta. Católico y hombre sobrio, Hiriart es autor, también, de un tratado terapéutico titulado *Vivir y beber* (1987).

En *Los dientes eran el piano. Un estudio sobre arte e imaginación* (1999) y en *Cómo escribir y leer poesía* (2003), su sucedáneo, Hiriart intentó repetir el procedimiento utilizado en *Sobre la naturaleza de los sueños*. El resultado no fue tan feliz. Una vez que el lector conoce la retórica hiriartiana, su repetición fatiga: no siempre la observación meticulosa de un gato logra que éste se convierta en un jarrón chino, como quisiera el ilusionista.

Más allá de esos tratados, que me entusiasman al ayudarme a pensar aquello que soy incapaz de exponer, asumo probable que Hiriart sea recordado como un ensayista puro, el articulista que ha hecho un arte de la publicación regular de brevedades en la prensa literaria. Al armar colecciones como *Disertación sobre las telarañas y otros escritos* (1980) y *Discutibles fantasmas* (2001), sumó a su bibliografía un par de libros magníficos. En el segundo volumen, cuya lectura acabo de

hacer, he seguido el hilo dispuesto por él, encontrándome con sus páginas sobre la educación de los niños en general y el teclado infantil en particular —Bartók, Chaikovski y Schumann—, con sus finas observaciones autobiográficas que incluyen una sabia micrometafísica del miedo, y con la extrema y fantasiosa ociosidad de las altas matemáticas. En *Discutibles fantasmas*, además, está ese retrato del poeta Gonzalo Rojas que, gracias a una indicación de Brecht, aparece comiendo pulpo en calidad de pulpo en su tinta, lo cual motiva una definición del personaje que se aplica al retratista: barroco pero estricto, intenso sin ser lacrimoso, artista sin trivialidad ni grandilocuencia.

He visto la mayoría de las obras teatrales de Hiriart, dirigidas por otros directores o puestas por él mismo. El mundúsculo (como lo llamaría Gerardo Deniz) de Hiriart se somete a la luz en la escena y fatídicamente muestra su tino junto a sus negligencias, hijas de la improvisación orgullosa, de la creencia en que todo lo resuelve la autocrática varita mágica del ingenio. Pero desde *Hécuba, la perra* (1982) hasta *El caso de Caligari y el Ostión chino* (2000), he sido partícipe, al menos durante algunos minutos (que en el teatro son una eternidad), del encanto que Hiriart le insufla a sus creaturas escénicas.

Al leer algunas de las obras (mecanos, cuartetos, juguetes) reunidas y publicadas en libros como *Minostasio y su familia* (1999) o *La repugnante historia de Clotario Demoníax y otras piezas y ensayos para teatro* (2005), descubro, contra lo que habría pensado, que el teatro hugoliano no es un teatro literario, y que los textos tienen poco vuelo separados del regocijante recuerdo de las puestas en escena. Tampoco es teatro de ideas ni puede serlo en nuestros tiempos, que todavía acusan los estragos del uso y del abuso que los existencialistas hicieron, hace ya medio siglo, del teatro como vehículo de la filosofía.

La lectura de *Minostasio y su familia*, por ejemplo, remite a los memorables teatrinos y telonerías que lo hicieron posible, y que sobreviven pálidamente en las fotografías. *Ámbar* (1990), a su vez,

es más una novela dialogada o un libreto que un verdadero drama, mientras que *El tablero de las pasiones de juguete* es un trabajo didáctico encaminado al contrapunto entre el asunto fáustico, propio de los primeros modernos y los venerables mitos griegos. Y *Camille o historia de la escultura de Rodin a nuestros días* (1987) es la más convencional o “comercial” de sus obras. Con *La repugnante historia de Clotario Demoníax*, finalmente, se publican algunos escritos teatrales y una pieza estricta y hermosa como *La caja*, que se sostiene sola como el mecanismo representativo de la dramaturgia huguesa.

Sin el teatro, Hiriart perdería su eje de gravitación y su obra quedaría condenada al desorden y al caos. Baja comedia, la suya necesita del orden que le proporcionan las tablas, los telones y las bambalinas, toda la utilería (y la juguetería) propia de una literatura esencialmente dramática, es decir, una forma mimética del relato representada gracias al conflicto de los personajes y expresada por el diálogo entre ellos.

No pocos de sus discípulos —yo lo fui y lo presumo— hemos tratado de desarmar el ingenio mecánico para descubrir el secreto. Algunos, como David Olguín en el prólogo a *Minostasio y su familia*, le dan cierto crédito a lo que Hiriart dice de sí mismo, creatura obsolescente que habría conservado intacto su yo infantil, sustituyendo los soldaditos de plomo (y de plástico) por los actores y los personajes. Yo he buscado minuciosamente las fuentes hiriartianas y me he cultivado en el camino, leyendo a Artemidoro de Daldis o corroborando que Hiriart se ha alimentado glotonamente de *Las dos carátulas* (1883), esa fabulosa historia del teatro escrita por Paul Bins de Saint-Victor, crítico del *Moniteur Universel* e hijo del Conde de Saint-Victor, autor de un tratado sobre la imaginación... Pero las partes en sí, una vez separadas, son avaras para explicar esa noble máquina inventora de prodigios y simulaciones.

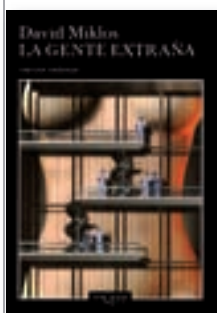
Durante algunas noches ociosas y megalománicas, me he puesto a pensar qué obras mexicanas salvaría de la destrucción de todas las cosas, y no han sido pocas las desveladas en que he decidido

otorgar ese privilegio a los libros de Hiriart. En fin, que las altas potestades den larga vida y salud al grande, ameno e inquieto Hugo Hiriart. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

NOVELA

Estornudos y tropiezos



David Miklos
La gente extraña
México, Tusquets, 2006,
115 pp.

Leer con atención una segunda novela, después de una primera entrega que levantó expectativas y aun entusiasmo, puede sembrar equívocos lamentables. El primero posible es desear que el resultado sea igual o mejor que el anterior.

La generación de los nacidos en la década del setenta parece optar por una narrativa escueta que tiende al pudor voluntario, a la contención disciplinada. Pensemos en *Belleza roja* (2005) de Bernardo Esquinca o en *Grey* (2006) de Alberto Chimal. Campea una ingobernable voluntad de ser cortante, incisivo, casi arbitrario. Estamos en la era del instante, de la fugacidad que se encarna en líneas mínimas que pretenden abarcar toda memoria y toda expectativa, tanto del arte como de la vida misma. Por eso, la obra mínima se halla en un auge inusitado. Quien no escribe en fragmentos, trazos, borrones y salpicaduras vive en el error, parece decirnos la literatura contemporánea. Y en la búsqueda de esa forma, vaporosa y elusiva, no es difícil perder las riendas y faltarle al respeto al lector con imperitencias de todo tipo.

Para el caso de la última novela de

David Miklos, *La gente extraña* (2006), la tentativa de estilo que galanteó en *La piel muerta* (2005) palidece hasta congelarse o sube de temperatura hasta volverse aire, a causa de un padecimiento del ánimo derivado de una embriaguez del *nouveau roman* más telegráfico, así como de compulsivas ansias por experimentar sobre la página en blanco. La estética del silencio corre el riesgo de volverse la estética del tartamudeo, del estornudo y el tropiezo: muchas páginas de *La gente extraña* avanzan con muletillas —gramaticales y de forma— y producen una sensación de abulia o de grafomanía texturizada que termina por autoinmolarse en su pasión por desmembrar escenas narrativas.

Las siluetas que desfilan por sus páginas, auténticos perfiles que no es posible ver sino apenas sentir tras vagas sugerencias atmosféricas, andan sin destino llevando a cuestras su miseria y soledad. Los postulados de la posmodernidad en pleno circo: errancia espiritual, desasosiego, formas corruptas del erotismo y la atracción animal; vidas confundidas en busca del elemento pacificador. Imposible no consignar, de paso, que a la narrativa de Miklos le hace falta distanciarse de la extrañeza que logra Mario Bellatin en cada una de sus novelas, pues ese culto confeso por la indefinición textual y el trazo garrapateado más se asocia al desaseo y a la falta de rigor expresivo, que al dominio sobre la materia narrada. Todo parece indicar que las facilidades editoriales contagian a los autores una compulsión por entregar manuscritos febriles a los que, en la premura, les falta delicadeza y exigencia.

Ahora bien, en un momento en que no son pocos los narradores que prefieren redactar artículos de opinión con forma de novela, la opción de Miklos se agradece y celebra. Líneas de *La gente extraña*, por ejemplo, no pueden sino asociarse a cuadros de Hopper o Da Chirico, pues son, a su modo, recreaciones verbales mínimas de la desnudez moral que recubre y da forma a la sensibilidad contemporánea. Con todas las quejas que puedan enumerarse, lo cierto es que el autor, a diferencia de varios narra-

dores jóvenes que comienzan a lograr espacios editoriales, será recordado como uno para quien el lenguaje y sus posibilidades infinitas de interconexión todavía se asumen como reto y conquista personal, como desafío frente a la cosificación de las normas del mercado editorial, y como libertad insolente para oxigenar las formas de una narrativa que busca dirección y sentido propios. El mérito no será despreciable. —

— LUIS BUGARINI

NOVELA

La larga noche de los grillos



Fabrizio Mejía Madrid
El rencor
México, Planeta,
2006, 185 pp.

“En política se vale de todo menos perder”, dice Júpiter Gómez, uno de tantos priistas trácalas y mañosos que aparecen en *El rencor*, la reciente novela de Fabrizio Mejía Madrid. Esta frase concentra la filosofía de quienes se las arreglaron para mantenerse en el poder durante setenta años, y también es un buen ejemplo del tono que el autor eligió atinadamente para construir su libro, pues décadas de corrupción y abuso sólo pueden diseccionarse bajo el escarpelo del humor negro sin caer en la depresión.

En tiempos de declive para el PRI, Mejía Madrid se puso el overol del paleontólogo y desenterró la historia del Partido que inventó la política tal y como la conocemos hoy en día. Porque una de las certezas que se desprenden de esta novela es que, aunque el tricolor es pieza digna de museo y algunas cosas han cambiado, su herencia maldita

sigue presente en distintos ámbitos de la grilla nacional. Y, como el *Terminator* de Schwarzenegger, puede revivir en cualquier momento.

Max Urdiales es el Virgilio que conduce por este descenso al inframundo de la política. Fantoche y ocurrente al mismo tiempo, siempre necesitado de público (los taxistas son sus favoritos), y urgido, sobre todo, de regresar a las primeras filas del Partido, recibe la encomienda de buscar al esquivo Licenciado X., quien parece estar sabotando la campaña de Zedillo. En su periplo recorre parajes recónditos y vive episodios dignos del surrealismo mexicano: en Tepatepec, por ejemplo, se topa con un puñado de manifestantes que reclaman su derecho a regar las parcelas ¡con aguas negras!, y en la selva veracruzana conoce a uno de los cuatro dobles del malogrado Colosio, quien está empeñado en seguir haciendo campaña porque extraña los aplausos grabados con los que fue entrenado.

Paralelamente, Urdiales reconstruye la vida del Licenciado X., de quien fue asistente y a quien debe su ingreso al Partido. Tras la fachada de un grupo

suscrito a las Juventudes Revolucionarias, Urdiales realiza diversas tareas absurdas —¿existen otras destinadas a los peones de la grilla?— para su mentor, la principal de las cuales es recopilar frases célebres de la colección empastada de teleguías que el político guarda en su biblioteca, para que éste luego las utilice en comidas y otros eventos sociales.

La historia del Licenciado X. es también la del PRI, un partido “que se concibió no para ganar el poder, sino para no perderlo”. Uno de los episodios memorables de la novela es cuando se narra el parto del “alimento de la democracia”. En 1947, pasada la disputa de los sindicalistas contra los obreros, estos últimos se ofrecieron ante el presidente Miguel Alemán para “ayudar en la construcción de la unidad nacional”. La respuesta: tortas para todos. Por cada voto con el que apoyaban, recibían a cambio comida. “La torta —explica Urdiales, en una reflexión tanto sociológica como culinaria— fue el vínculo material del Partido con los sindicatos, los barrios marginales, los campesinos, los indígenas. La torta duraba diez minutos, mientras que los votos perduraron sexenios y sexenios.”

Con un ritmo que nunca decae, Mejía Madrid retrata hábilmente el país de la mentira, el de los favores con *v de vuelta*, el de los avariciosos y leales en la trampa; muestra sin pudor una nación en la que la mierda tiene precio y hasta los muertos votan. Un lugar en el que el rencor se hereda porque es “algo que vive desde antes que nazcamos”. México, el país donde el éxito “no equivale a la victoria sino al aguante”, donde la tarea de los políticos es encargarse de que todo siga igual y nadie entienda nada: “Le llamamos grilla a la política mexicana porque es justo lo que queremos que la gente piense de ella: un ruidero incomprendible que viene de la noche”, sentencia al final del libro el Licenciado X. Ante tal realidad, la única medicina posible es el sarcasmo. Y en ese sentido *El rencor* se toma a gozosas cucharadas. —

— BERNARDO ESQUINCA

NOVELA

La narrativa aclara lo que el pop enturbia



Martín Solares
Los minutos negros
México,
Mondadori,
2006, 378 pp.

La primera —y terrible— sospecha que puede asaltar al lector de *Los minutos negros* es que lo que tiene entre manos sea una desanimada parodia de novela negra, uno de esos engendros calificados de “desmitificaciones” por gente que piensa, por ejemplo, que María Félix es un mito y que conviene “desmitificarla”.

Hay, en el libro, elementos alarmantes que favorecen esta prematura hipótesis. Uno de los protagonistas del debut novelístico de Martín Solares es bautizado, sin rubor, como el “Macetón” Cabrera. Cuando el “Macetón” es víctima de un choque brutal, se le aparecen en sueños Rigo Tovar y su corte de sirenitos —en otro punto, se sabrá que la aparición tiene cierto sentido porque el ubicuo tonadillero tropical tuvo un lfo de faldas que apuntala el argumento.

Contada así, la trama suena a caricatura del dibujante Trino o a película sangrona del nuevo cine mexicano que vimos una noche en la tele y no nos gustó. Afortunadamente, el pulso narrativo de Solares es firme y le da para superar obstáculos como éstos y aun mayores. Su libro corre el viejo albur de la narrativa policial y lo resuelve casi con limpieza: construir una buena historia con materiales horribles.

Los minutos negros, con todo y su aparato de humor dudoso, es una obra digna de la mejor estirpe de novela negra a la mexicana, la que arranca del magistral *Complot mongol*, de Rafael Bernal, y alcan-



za las incursiones narrativas de Daniel Muñoz, guionista de aquella tira cómica en color sepia llamada *El Pantera*.

Solares (Tampico, 1970) recurre a la mitología de su Tamaulipas natal y exhuma un caso a medias olvidado: el odioso asesinato de unas niñas en el puerto (rebautizado para la ocasión como Paracuán) durante los años setenta. Sus protagonistas, policías que parecen honestos si se les compara con el fango moral que los rodea, se afanan por abrirle paso a la justicia entre la maraña impenetrable de complicidades, ineptitudes y desganos que la sofoca. La vida diaria en México, vaya, retratada con acierto en esa faceta habitual y abominable. La historia elude la linealidad y su estructura de tiempos alternados, que se desarman como las muñecas rusas, es utilizada hábilmente para sostener la tensión indispensable en el género.

Todo comienza con el asesinato del periodista Bernardo Blanco. Su muerte disparará las indagaciones del "Macetón", que a su vez vendrán en la narración de la historia del primer investigador del crimen de las niñas, que el periodista exploraba cuando fue acribillado. Toda reseña de un libro policial tiene—o debería tener—vedado revelar la solución que tan afanosamente se oculta. Baste decir que Solares no apuesta por un final clásico—hay un culpable, sí, pero hay también un México donde los criminales tienen el cielo por límite—sino por un final abierto, agridulce, realista.

Aunque su tránsito es terso, y hasta muy grato por momentos, la prosa de *Los minutos negros* no es impecable. Su estilo oscila entre cierta ambición verbal que obtiene victorias de fraseo notables, y numerosos y condescendientes acercamientos al "lenguaje popular" que hacen tropezar al lector con toda clase de frases con el filo mellado que a fuerza de repeticiones oscurecen lo que deberían aclarar.

Otro punto discutible son las referencias extraliterarias. ¿Por qué la mención interminable de marcas comerciales, de nombres ridículos en su mayoría, de los años setenta? ¿Para que alguien diga "Ay, qué jocoso"? ¿Qué gana el

libro con la aparición como personaje del novelista B. Traven? ¿O de Alfred Hitchcock? ¿O del criminalista mexicano Alfonso Quiroz Cuarón? Nada gana y algo pierde, sobre todo porque no parecen cumplir más función en la trama que la de servir como decorado *retro*. ¿Por qué no recurrir también a Santa Claus o al *Pititos* Torres, a quien el resto del elenco se podría pasar 720 cuartillas albureando?

Las posibles objeciones, no obstante, no llegan a refutar el punto esencial: *Los minutos negros* es una novela entretenida, bien narrada, donde se reconocen asuntos nacionales con un escalofrío inevitable, donde la fragilidad y precariedad de la vida en una república corrupta es patente y dolorosa. Así, el saldo final entre aciertos y errores termina por serle favorable a Solares. Como pasaba con los viejos detectives privados, *Los minutos negros* pierde algunas batallas parciales y se rompe los dientes y la camisa en el trayecto, pero termina resolviendo su caso y ganándose el salario y el respeto. —

— ANTONIO ORTUÑO

NOVELA

Museo de la novela perfecta



Carmen Boullosa
La novela perfecta
México,
Alfaguara, 2006,
157 pp.

La novela perfecta es un título escrito con los brazos en jarras, desafiante. Y no tarda el lector en darse cuenta de que esta novela, la más reciente de Carmen Boullosa, dista de serlo. "Perfecta". Pero a la manera de cualquier otra, desde los comienzos



¿CAMBIASTE DE DOMICILIO?

AVÍSALE AL IFE EN CUALQUIER MÓDULO DE TU ENTIDAD

Presenta una identificación y un comprobante de domicilio al iniciar tu trámite.

¡Llama a IFETEL y ubica tu módulo!

Con tu Credencial para Votar, vive la democracia



www.ife.org.mx

IFETEL: 01-800-433-2000

mismos del género. ¿Existe tal cosa? ¿Es factible escribir una novela en que esté plasmada toda la vida, contenida toda la emoción que movió a su autor, un reflejo fiel de la idea que la inspiró? O dicho de otra forma: ¿cómo sortear el enojoso trámite de la escritura, lograr plasmar lo que aparece listo en la mente, la historia en estado puro, sin la imperfección de la cosa hecha? La conservación de la pura “potencia”, para usar la terminología aristotélica, sin la corrupción del “acto”.

Con esta suerte de piedra filosofal, de sueño alquímico hecho realidad, se topa en mitad de la más intrascendente plática Acorta Vértiz, mexicano transterrado y “escritor holgazán”, incapaz, a la fecha, de conseguir otra “gran” novela que alcance el éxito de la única que ha escrito, pero que la tiene toda, completa, *perfecta*, en la cabeza. Ha salido a tomar el fresco y un vecino del barrio, que no por coincidencia se trata de Brooklyn —el mismo donde vive la autora desde hace cinco años—, le confiesa que posee una máquina, un invento capaz del milagro de captar, con lujo de detalle, la imagen del libro que anida en su interior. “Lo que te propongo es que hagamos tu novela tal cual es, tal cual como tú la ves en tu cabeza, tal como la cargas íntegra en tu imaginación, sin robarle una frase, un parlamento, una imagen, un sentimiento, una sensación, una idea, sin quitarle un pelo a su atmósfera.”

En alguna entrevista ha confesado la autora que quiso hacer un homenaje al enclave multicultural en que se ha convertido Brooklyn, con restaurantes malayos y comensales mexicanos, y la novela se mueve en el aire adensado, un tanto fantasmal del barrio neoyorkino. El extraño caserón de Paul Lederer, el inventor: “La casa (una browstone de cuatro pisos más el sótano, como la nuestra) carecía de toda división interior, no había una sola pared tampoco pisos entre los niveles, ni siquiera separando el sótano. Era un inmenso cascarón vacío, pura piel o solo el esqueleto del XIX.”

Con tal decorado de fondo, entre

computadoras y cables, asistimos a las primeras de las ensoñaciones o sesiones con la máquina, la descripción (con pelos y señales) de un “agarrón” galáctico entre dos adúlteros, que en efecto, tiene la virtud de trasladarnos al baño en que se encuentran Manuel y Ana, y hacernos testigos y copartícipes de la escena. A partir de ahí, se establece un contrapunto entre la ficción de la máquina y la ficción de Boullosa, que atravesará todo el libro y vertebrará su fábula como un juego de espejos: tras cerrar un jugoso contrato con el inventor, Vértiz comienza a sospechar que su esposa mantiene un no menos “jugoso” trato (carnal) con aquél.

De modo que hay dos tonos en la novela: uno, el de la “realidad física”, narrado en un zumbón “mexicano” literario —“Tenía los ojos chinitos, como que el sol lo deslumbrara, que no podía ser el caso porque apenas se le veía el rabito al maldito astro tacaño. Sí, era un día bastante enchílamela”—, y el otro, el tono más lírico de las ensoñaciones. Tenemos una nostálgica constatación cuando “el ojo que ve la novela” se pone “andarán”, la historia se traslada a la ciudad de México y el libro se llena de los sonidos y los olores del lejano país donde, en una habitación del hotel María Cristina, Vértiz coloca una seductora historia de amor y luego da rienda suelta a su imaginación: “Y la vaca que fui vio una ventana y a través de ésta las frondas aún tupidas de árboles... las hojas grandes, maduras, verde apagado, de esas que están a punto de caer. El viento las quiere hacer bailar, apenas responden con un dulce bamboleo de perezosas. El viento insiste, las hojas, como barcas viejas, en buen número se desprenden, más que caer, naufragan; hojas lentas, flotantes.”

Este hibridismo del lenguaje apunta quizá a la angustia de todo escritor en un medio extranjero, porque hay también una relación entre el *writer's block* de Vértiz y su incapacidad de apropiarse del entorno en que vive. De modo que lo que se anuncia como una novela de fantasía o fantaciencia (un homenaje a Borges y Bioy Casares, ha declarado su autora) termina por ensamblarse en una

más clásica reflexión sobre el tema de la intraducibilidad, no sólo de las imágenes mentales que capta la máquina, sino de todo el mundo que Vértiz alberga en su interior y sus posibles “lectores”: el gringo inventor, Estados Unidos... La cálida tradición latina *versus* la fría tradición anglosajona de la máquina, encarnada por el mefistofélico Paul Lederer. Una como denuncia del artificio: Vértiz es franco, es directo (nunca mejor dicho). Piensa, sueña, no añade nada más. Se limita a soñar, digamos. Lederer, por el contrario, es calculador, cínico, y su invento, aunque prometedo, está condenado al fracaso. Hacia el final asistimos a la sublevación de la máquina y la muerte del malévolo inventor, cuando unos diamantes, que se disparan durante la ensoñación o visión final, le traspasan el cráneo, abortado el sueño de la novela perfecta: “Los diamantes rebotaron sobre la charolita y cayeron contra la mesa, como si fuera de hule rebotaron varias veces, con cada rebote brincaban más alto y de pronto, cobrando una velocidad inexplicable, se echaron a volar en órbita, girando, girando alrededor del tallador, su báscula, la mesa”.

Carmen Boullosa está quizá en su período creativo más fértil, donde las ideas y las novelas parecen fluirle con facilidad: la muy imaginativa y extensa *La otra mano de Lepanto*, del 2005, por cuyas páginas se pasean los más disímiles y pintorescos personajes; el viaje al pasado en *De un salto descabalgó la reina*, del 2002, un divertimento sobre la vida de Cleopatra. Con *La novela perfecta* tenemos un atisbo de ese mundo en el que viven y palpitan tantas novelas por escribir, arranques de historias: el Tenochtitlan imperial, el México actual, la vida de un joyero judío en la Nueva York de los treinta. Una suerte de “Museo de la novela perfecta”, por parafrasear el título de aquella de Macedonio Fernández.

Pero ¿no tendría que ser el libro exacto y acucioso como el original soñado, a la manera de aquel mapa de Borges que, de fiel, terminaba siendo tan grande como el territorio por cartografiar?

No, mucho mejor así: tan sólo un “fragmento”, un “cuento-largo”, como lo ha llamado su autora.

Al final de la novela, con la máquina destruida, sólo queda un pedazo cristalizado, un pequeño lienzo: “Ahí estaba: no tenía comparación ni con un lienzo ni con la pantalla, porque tenía toda la textura de lo real sin el resplandor de la luz artificial. Podía ser como una pintura, pero era más que una hiper-realista, más también que una fotografía: era literalmente un trozo de realidad.” –

– JOSÉ MANUEL PRIETO

NOVELA

Dominio



Guillermo Fadanelli
Educar a los topos
Barcelona,
Anagrama,
2006, 162 pp.

Desde los inicios de su carrera, Guillermo Fadanelli se ha nutrido de la contracultura estadounidense, en particular del “viejo indecente”. Durante muchos años, la abyección ha sido su tema más socorrido, la provocación su principal motor y el *underground* su ambiente privilegiado. No me refiero únicamente a sus relatos y novelas, sino también a esa personalidad que lo ha convertido en una figura emblemática de la ciudad de México contemporánea.

Después de varias novelas y relatos como *Lodo* o *La otra cara de Rock Hudson*, donde abundan el sexo, la delincuencia y la euforia etílica, Fadanelli publica una novela intimista, y de corte aún más autobiográfico, en la que el narrador vive el paso de la infancia a la adolescencia en un colegio militarizado.

Lo más interesante de *Educar a los topos* no son las frecuentes descripcio-

nes del opresivo ambiente militar que recuerdan *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Musil o *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, sino la forma tan acertada en que insinúa la violencia. La violencia más terrible es aquella que se disfraza de acto amoroso: el violador de menores ofrece regalos y prodiga sonrisas a sus víctimas. De la misma manera, en esta novela, a pesar de la firme oposición del resto de la familia, el padre del narrador dice poner a su hijo en el infierno porque desea su felicidad.

Fadanelli describe magistralmente las inagotables facetas de la humillación y el abuso de poder entre los soldados. Sin embargo, más que los usos y costumbres de los militares, lo que mantiene en vilo al lector es la tensión familiar que subyace en esta historia, una violencia psicológica cuyos estragos son más profundos que los causados por los insultos o los golpes de los compañeros de cuartel. En esta última novela, el autor de *Compraré un rifle* es mucho más discreto y al mismo tiempo mucho más efectivo que nunca. Es como si hubiera dejado de lado la obvia provocación de sus primeros libros para ejercitarse en el difícil arte del sobrentendido y de la insinuación.

Con un estilo cruel y preciso, Fadanelli pasa revista a su vida y reflexiona sobre lo absurdo cotidiano como hiciera Bukowski en sus últimos libros, en los que el escenario doméstico se impone cada vez más a los antros y a la vida callejera. Pienso sobre todo en su diario tardío, *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*, donde el escritor anuncia: “He estado leyendo a los filósofos. Son realmente tipos extraños, divertidos y alocados, jugadores. Adoro a estos tipos. Sacuden al mundo. ¿No les entrarían dolores de cabeza, pensando así? ¿No les rugía una avalancha negra entre los dientes?”

De la misma manera en que ocurrió con la narrativa de “Hank”, al madurar, también la literatura de Fadanelli se está volviendo filosófica y, puesto que el sinsentido de la vida es la tela de fondo de esta novela, podríamos decir que es nihilista. Sin embargo, no se

trata tanto de una apología de la nada como de quien se ha impuesto la tarea de describir lo absurdo y lo risible de la existencia. En *Educar a los topos* –y algo me lleva a pensar que así serán sus próximos libros– se adivina la sombra de autores como Ciorán o Schopenhauer y de su escritura violenta, pero nunca desprovista de elegancia. El primero se vislumbra en temas como el peso del tiempo o los rencores que duran toda la vida; el segundo, por el pesimismo ontológico y porque, como él, el narrador de esta novela está convencido de que la vida no sólo es dolorosa sino radicalmente absurda, y de que nuestros actos están dominados por la irrefrenable voluntad de la especie por perpetuarse: “¿Acaso no somos la concreción de un chorro de leche que lanza un pene enloquecido? Como si nuestra sangre no contuviera desde un principio todos los vicios de sus padres y sus ancestros.” ¿Desencarnado? Quizás. Pero es gracias a esa ironía y a ese cinismo empedernido que *Educar a los topos* logra exponer a la humanidad en sus facetas más frágiles, más ridículas y por lo tanto más entrañables, una proeza que sólo llevan a cabo los autores que han conseguido dominar el oficio. –

– GUADALUPE NETTEL

