

LIBROS

78

LETRAS LIBRES
JUNIO 2011

Paco Ignacio Taibo II

- TODO BELASCOARÁN / LA SERIE COMPLETA DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE
- EL RETORNO DE LOS TIGRES DE LA MALASIA

Varios autores

- MÉXICO / CIUDAD FUTURA

Roberto Ampuero

- NUESTROS AÑOS VERDE OLIVO

Horacio Castellanos Moya

- LA SIRVIENTA Y EL LUCHADOR

Verónica Gerber

- MUDANZA

Christopher

Domínguez Michael

- EL XIX EN EL XXI

Juan Carlos Reyna

- CONFESIÓN DE UN SICARIO

Roberto Bolaño

- LOS DETECTIVES SALVAJES

NOVELA

El desquite de Taibo II



Paco Ignacio Taibo II
TODO BELASCOARÁN / LA SERIE COMPLETA DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE
México, Planeta, 2010, 821 pp.



EL RETORNO DE LOS TIGRES DE LA MALASIA
México, Planeta, 2010, 330 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Hace veinte años que no leía yo a Paco Ignacio Taibo II. Lo hice por última vez al preparar la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989 y 1991), en la cual Taibo II (1949)

ocupaba, por su novedad, un sitio entre los narradores comprometidos con la secuela político-ideológica del movimiento estudiantil de 1968. Tras haber leído durante esta primavera *Todo Belascoarán*, tomo que reúne el ciclo entero de novelas policiacas protagonizadas por el detective Héctor Belascoarán Shayne y publicadas originalmente entre 1976 y 1993, conservo la estima por aquellos libros. Apreciaba yo entonces el ludismo de un escritor policiaco que, jugueteando con la heterodoxia de la izquierda, había comenzado a publicar a fines de los años setenta, cuando el eurocomunismo se presentaba como la enésima oportunidad de salvar la herencia de la Revolución rusa de un colapso que nadie creía a la vuelta de la esquina. En México, se legalizaba el Partido Comunista, florecía la prensa de izquierda y el sindicalismo independiente, al cual estaba el novelista tan ligado, parecía tener un futuro promisorio aunque un país sin el PRI todavía parecía inconcebible. Decía yo, y me equivocaba, que Taibo II era el epígono mexicano de Manuel Vázquez Montalbán. El propio Taibo II, en alguno de nuestros ríspidos encuentros, me demostró que su Belascoarán Shayne era contemporáneo y no epígono de Pepe Carvalho, la criatura inventada poco antes (pero no mucho) por el comunista y polígrafo catalán. Son, en verdad, personajes que se alimentan de cosas distintas: el detective peninsular es un *gourmet*, el mexicano vive de refrescos embotellados y tacos. Prefiero a mi paisano, uno de los personajes más vivarachos de nuestra literatura. El espíritu relajado de Taibo II, concluía yo en la *Antología*, ocultaba una desesperación, la que lo había impelido a escribir *Héroes convocados* (1982), una fábula donde Sandokán y otros héroes de la literatura de aventuras, como D'Artagnan y el mastín de los Baskerville, nada menos, salían a

vengar a los estudiantes asesinados en 1968 cobrándose la vida del presidente Gustavo Díaz Ordaz. Aquella idea, dije, me parecía triste porque Taibo II conocía el chiste, pero no el verdadero humor.

Han pasado veinte años y Taibo II es uno de los escritores mexicanos más leídos en el mundo. Se lo debe, me parece, a la excitación que sus muchas novelas policiacas e históricas causan en los lectores franceses, italianos y alemanes que idolatran o idolatrabán al subcomandante Marcos (con quien Taibo II firmó una novela a cuatro manos titulada *Muertos incómodos* en 2005), al grado que, según me dijo una amiga holandesa, en las rutinarias zacapelas que enfrentan a los globalifóbicos con las policías antimotines, es de rigor cargar con una botella de agua, un tubo de bronceador, un coctel Molotov y alguna novela de Taibo II. La estampa debe de llenarlo de orgullo, tanto como a mí me alegra haber recibido de él un inapreciable galardón cuando en Monterrey, en 1999, yo interpele a un par de funcionarios castristas y él, para tranquilizarlos, les dijo: “No le hagan caso, es un provocador mandado por Octavio Paz.” Llevaba entonces Paz un año de muerto.

También han hecho la celebridad de Taibo II dos de sus biografías: *Ernesto Guevara, también conocido como el Che* (1996) y *Pancho Villa* (2006), ambas muy bien documentadas, escritas con agilidad y eficacia por un escritor profesional que cultiva a su público con el esmero de los antiguos e infatigables practicantes de la literatura industrial. En el caso de Guevara, a Taibo II su pasión por el aventurero argentino lo obnubila, de tal forma que, para el lector que quiere saber historia y no afebrarse con ella, son más recomendables las biografías de Jon Lee Anderson y Jorge Castañeda. En cuanto a Villa, la de Taibo II es magnífica a su manera telegráfica y se complementa con la obra ya clásica, más

reposada, del finado Friedrich Katz. El mejor Taibo combina a John Reed con Jack London, al cronista testigo con el utopista convencido de que los perros conforman la segunda, la verdadera humanidad.

Han pasado veinte años y Taibo II se ha hecho famoso como bajá, en su calidad de “fundador del neopoliciaco latinoamericano”, de la Semana Negra de su natal Gijón. No ha cejado en su militancia, apoyando a Cuauhtémoc Cárdenas, a Marcos y después a López Obrador, lo mismo que al chavismo y al evo-moralismo. En 1997 hizo campaña para dirigir la cultura en el primer gobierno perredista de la ciudad de México, pero su intención manifiesta de imponernos a los chilangos una Revolución Cultural al estilo Lin Piao frustró el éxito de su candidatura. Tras pendejear al enemigo de clase y culpar del desaguado a la influencia de los “estalinistas de derecha”, Taibo II desistió y volvió a lo que sabe, a vender libros.

Y pese a que sus novelas (particularmente *Cuatro manos*, 1990) se exaltan, por ser alegres tipos duros fogueados en la dura escuela del fuego amigo, a los héroes antiestalinistas, desde Buenaventura Durruti hasta León Trotski, pasando por las víctimas de las purgas soviéticas, lo cierto es que poco queda, en los hechos, del coqueteo heterodoxo del joven Taibo II, actualmente más cercano a la “izquierda nanderthal” de la que se deslindaba que del rollo anarco-comunista. Y los hechos son la fidelidad con la que respalda, inverecundo, a la dictadura cubana, enemigo archijurado del imperialismo yanqui, tanto como lo era el príncipe pirata Sandokán de los colonialistas ingleses. Lo que Taibo II, bolchevique, adora como motivo literario es la toma del Palacio de Invierno, el golpe de mano mediante el cual un grupo de aventureros astutos se adueña del poder. Dirá, recordando alguna de sus críticas fraternas, que lo que a él le interesa es la Revolución, no el socialismo.¹

En el caso de Taibo II es imposible reseñar su obra literaria sin trazar su retrato ideológico. Es probable que sea el escritor de izquierdas más orgulloso de su alcurnia entre aquellos que he leído y, así como los reyes arrastraban su titipuchal de títulos, él, a través de los epígrafes de sus novelas, nos receta un armorial de fidelidades que incluye, entre los celebérrimos y entre aquellos que solo reconocen los entendidos como Nazim Hikmet o Ernst Toller, a Trotski, Mao, Sartre, Dalton, Benedetti, Cohn-Bendit, Bakunin, Maiaovski, Silvio Rodríguez, Brecht, Fernández Retamar, Paco Urondo. Me pregunto si Taibo II se permitirá leer a algún autor que no haya sido militante de alguna de las Cuatro Internacionales y media que reinaron, en el planeta, sobre el movimiento obrero. Yo cojeo del mismo lado y por eso, quizá, leo a Taibo II. Pero su afán proselitista me sobrepasa, abrumador al invadir toda su literatura: en *El retorno de los Tigres de la Malasia* (2010), Yáñez de Gomara se cartea con Friedrich Engels a propósito de la transformación del mono en hombre y en *Cuatro manos* es Trotski quien mientras escribe la biografía de Stalin, que el piolet de Mercader dejará inconclusa, redacta una novela policiaca. O es Stan Laurel, el socio del Gordo, también en *Cuatro manos*, la novela de la que se siente más orgulloso, quien se vuelve íntimo amigo de un socialista asturiano retirado frente al Mar de Cortés.

¹ En una conversación con Javier Sicilia, Taibo II contó lo que él hubiera hecho en julio de 2006 si López Obrador le hubiera cumplido su fantasía bolchevique: «Discrepo de ti. Creo, por el contrario, que debió [López Obrador] ir más allá. No tomar Reforma, sino las Secretarías. Yo se lo propuse a López Obrador: “Nómbreme director de Bellas Artes. Tomo el edificio, reúno en asamblea a los trabajadores y les digo: ‘el Presidente legítimo me ha nombrado Director, saquemos de aquí a los burócratas’. Me canso que los sacamos. Imagínate eso en las 40 Secretarías del país. Se habría creado un doble poder que habría empujado a la confrontación y a una polarización radical del país...”» [*Conspiratio*, no. 7, México, octubre de 2010, p. 74].

Más allá del omnívoro cosmopolitismo revolucionario, sin ese afán sería incomprensible Taibo II, un *bolche* enervado de coca cola y de nicotina que aporrea los teclados con la furia del militante que no desea otra cosa que llegar a la reunión sindical o a la célula de partido con el documento, “el material político”, que habrá de conmover al mundo durante diez días. Esa ansiedad vital le ha permitido crear un mundo cerrado y autosuficiente, como el regido por Héctor Belascoarán Shayne, un “detective independiente” que fue una verdadera novedad cuando apareció en *Días de combate* (1976) y en *Cosa fácil* (1977). Informal y cursilón, este detective forma parte de esa generación de protagonistas de la novela negra para los cuales, siempre, el verdadero criminal está entre el poder y el dinero, esquema que se aplicaba con exactitud al opaco (por no decir tenebroso) mundo regenteado por el PRI en aquellos años interminables de la “felicidad mexicana”. Belascoarán, hijo como su creador de la épica de la Guerra Civil española, dibuja una ciudad de México fechada en los años setenta cuyo panorama me complace por el dechado de virtudes idiosincrásicas y costumbristas, por su percepción de atmósferas, de olores, de miedos, de rutinas. Taibo II le canta a esa ciudad en la que en apariencia nada era memorable, como lo habían hecho Efraín Huerta o José Emilio Pacheco (su poeta de cabecera). Pensando en el admirado y aborrecido poema “Alta traición”, de Pacheco, diría yo que Taibo II formaba filas entre aquellos jóvenes escritores ansiosos de asir el “fulgor abstracto” e inventarse una mexicanidad sin mitologías ancestrales, solo cotidiana.

El espacio consentido de Taibo II, con el que se engolosina en *No habrá final feliz* (1989) es la oficina en el Centro (antes de que se le apellidase “histórico”) que el detective comparte con un plomero, un tapicero y un ingeniero en drenaje profundo, nido (y nicho) donde se realiza un sueño de

intimidación entre el joven universitario sacudido por el movimiento de 1968 y lo que entonces estaba a la mano como representación de lo popular: los viejos oficios domésticos, esa extensión artesanal del hogar en la calle.

Naturalmente, Taibo II relaciona los casos que se le van presentando a Belascoarán con las causas de la izquierda, fiscalizando a los Halcones, el grupo paramilitar responsable de la matanza del jueves de Corpus en 1971, investigando la fábrica donde se pretende romper una huelga culpando a los sindicalistas de un crimen, cubriendo la campaña cardenista de 1988 o redescubriendo a un Zapata centenario, superhéroe jubilado. Ernest Mandel, en *Crimen delicioso* (1984), un tratadillo dedicado a la “historia social” de la novela policiaca de la que era aficionado este teórico trotskista, regañó a Vázquez Montalbán porque su detective compartía el *ennui* decadentista propio del eurocomunismo. No se pronuncia sobre Taibo II —a quien solo enlista— pero habrá aprobado la tesonera convicción rebelde de Belascoarán. Mandel, en un libro notable por el humor involuntario en que incurre el doctrinario, creía que la novela policiaca era uno de los pocos productos que, patentados por las contradicciones de la sociedad burguesa, extrañaríamos una vez que esta se extinguiese.²

Escritas con oficio incluso cuando el detective resucita más por aclamación del público que por necesidad de un Taibo II más entretenido en escribir ficciones históricas obreristas (*Sombra de la sombra* y *De paso*, ambas de 1986), las novelas de Belascoarán me han sorprendido, releídas, por lo poco policiacas que, en su esencia, son. La deducción le importa poco a Taibo II y la realidad —ya hablaremos de ella— solo un poco más. Los asesinatos y sus soluciones no creo que complazcan mucho a los aficionados más exigentes del género:

todo o casi todo se manifiesta o se resuelve con golpes de ingenio que a mí, porque maldigo la mala tarde en que a Gide se le ocurrió vindicar a Dashiell Hammett, me complacen. Ello ocurre cuando aparecen, por ejemplo, un asesino serial hartado de lecturas nietzscheanas, la mala vida de lo que la policía zarista definió como un agente provocador, un degollado que aparece plantado en el baño de su oficina vestido de romano, el Acapulco decadente magistralmente evocado, la presentación arquetípica del comandante judicial que al servir al gobierno en turno sirve al crimen y viceversa, la aparición y muerte del propio Taibo II en *Algunas nubes* (1985), que funciona a la manera de diferida autobiografía precoz.

Siempre importa más el detective que los crímenes que le toca resolver porque estos ya están resueltos de antemano: todo crimen es crimen de Estado, del Estado capitalista, el “gran estrangulador” que habita “el gran castillo de la bruja de Blancanieves”, como se dice en *No habrá final feliz*, donde Belascoarán cae abatido para resucitar en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989). A sus cuarenta años pasados, el detective, además, se va volviendo más adicto al cancionero que a Chester Himes. *Amorosos fantasmas* (1990), *Sueños de frontera* (1990) y *Desvanecidos difuntos* (1991) son novelas mecánicas donde Taibo II se asoma, mezclando con suficiencia el reportaje ficcionado y la trama criminal, al mundo de la lucha libre, al ya entonces perceptible horror de la frontera norte y al movimiento magisterial. En esa última novela, empero, hay un fragmento notabilísimo cuando Belascoarán, tuerto y un poco cojo desde las primeras novelas, pierde temporalmente la vista de su ojo bueno y prosigue su búsqueda de un criminal en un poblacho hostil de la sierra oaxaqueña. *Adiós, Madrid* (1993) cierra el ciclo con un croquis de reportaje en que Belascoarán se reencuentra con España para disputarle el pectoral de Moctezuma a una

² Ernest Mandel, *Crimen delicioso / Historia social del relato policiaco*, traducción de Pura López Colomé, México, UNAM, 1986.

nefasta actrizucha enriquecida gracias a su amasiato con un expresidente de la República. Ese mismo año publicó Taibo II una novela encantadora sobre Guillermo Prieto y sus tiempos: *La lejanía del tesoro*.

Robert Graves decía que las novelas policiacas no deben ser juzgadas con patrones realistas, así como los pastores y pastoras de Watteau son incomprensibles a merced de la cría de borregos. Taibo II, así, es todo menos un escritor realista. Pese a la admiración rendida que siente por los tipos duros del periodismo —protagonistas de *Cuatro manos*—, no podría escribir una ficción periodística como *Operación masacre* (1957), de su admirado Rodolfo J. Walsh, pues a Taibo II le da tirria la sangre, la tortura. Su reino no es de este mundo, como no lo son las novelas de aventuras, los cómics, las caricaturas. Es, por ventura, uno de esos espíritus congelados en el fin de la infancia. Por eso, especulo, levanta los hombros ante las crueldades de Villa y se conforma con mencionar lo disgustado que estaba Guevara cuando Nikita Jruschov retiró los misiles de Cuba en octubre de 1962: sin preguntarse, el biógrafo, por qué a su comandante le atraía una guerra nuclear como desenlace. Consigna, sin duda, los defectos o los atavismos de sus personajes pero nunca duda de que actúan bajo la frondosa sombra del bien. Tanto Pancho Villa como el Che son, reconstruidos por Taibo II, algo más y algo menos que humanos. Son superhéroes.

Lo truculento, lo exagerado, lo desopilante, es lo suyo: seguir el itinerario de los tesoros enterrados por Villa, de la cabeza que le cercenaron al Centauro del Norte y de las manos arrancadas al cadáver de Guevara por los militares bolivianos; es lo que exalta su imaginación. Es un fantasioso y en ello encuentro su nobleza. Solo a él se le puede ocurrir la temeridad de hacer un pastiche de Emilio Salgari titulado *El retorno de los Tigres de la Malasia* y aderezarlo con todo aquello que, rocamboloso, se le

viene en mente: introducir un submarino a lo Nemo en el Mar de Borneo, hacer naufragar a la comunera Louise Michel para que Yáñez y Sandokán la rescaten, reclutar al Dr. Moriarty, el enemigo de Sherlock Holmes, entre los adversarios de los Tigres de la Malasia y un largo etcétera.

Naturalmente, no pude resistir la tentación de consultar mis viejos Salgari y ratificar que no tenía sentido ver cómo Taibo II adelgazaba ese “pequeño gran estilo” salgariano que exalta Claudio Magris, porque lo que importa, en este caso, es ver cómo Taibo II se da gusto —como Carlos Fuentes escribiendo sobre vampiros— haciendo la hipérbole de su obra entera. Eso es *El retorno de los Tigres de la Malasia*. Al fiarse de la inmortalidad de la roca de Mompracem, Taibo II ratifica la de todos sus superhéroes, lo mismo de Belascoarán que de Zapata, de Guevara o de Villa. Lo de menos es la manipulación antiimperialista de Salgari (ya prevista desde 1976 por Fernando Savater en *La infancia recuperada*), pues daría igual semejante procedimiento en clave esotérica o católica. Además, con los años, Taibo II se probó a sí mismo como un historiador competente del movimiento obrero y como un biógrafo exitoso, lo cual, a la hora de reescribir su Salgari, lo llenó de pequeños escrúpulos historiográficos resultantes en didacticismos tolerables en un clásico como el suicida italiano y no (ahora sí) en un epígono. Quizá habría sido mejor que Taibo II se soltara el pelo y llamara a Bin Laden en auxilio de Sandokán, componiendo una orquestación wagneriana devenida en pastorela.

La historia misma, que caiga el Muro de Berlín, que la Revolución mexicana haya terminado hace un chingo o que los hermanos Castro sigan en el poder, son acontecimientos incidentales para un escritor para quien todo puede reescribirse a placer dado que los buenos nunca mueren y, si mueren, resucitan. Taibo II es lo que antes se llamaba un escapista. No escribe novelas policiacas, biografías

o novelas históricas para interpretar el mundo ni para transformarlo, sino para escaparse de él y nulificar lo vil y lo desagradable, abonándose a la certidumbre de que los Tigres de la Malasia volverán al rescate. Yáñez, siempre fumando, como Belascoarán, se desquita, se toma la revancha. Esa puerilidad maravillosa de Paco Ignacio Taibo II, ese maniqueísmo suyo de niño viejo atrofiado y triunfante en su propósito de no madurar, suele reconciliarme con sus novelas aunque su reescritura de Salgari —ya intentada en *Cuatro manos* como bitácora del espía búlgaro Stoyan Vasilev— sea otra misión imposible: la de querer reconstruir el libro dorado de las primeras lecturas, aquel que en rigor nunca puede releerse ni, mucho menos, escribirse. Es tan ilusorio este Salgari taibiano como la pretendida novela policiaca que Trotsky escribía cuando se hartaba de alimentar a sus conejos en su casa de Coyoacán. —



URBANISMO

Rescatar la ciudad



Varios autores
MÉXICO /
CIUDAD FUTURA
México, RM, 2010,
324 pp.

✦ JUAN CARLOS CANO

Los seres humanos somos necios. Nos lamentamos de problemas cuyas soluciones con frecuencia están a la vista. Tal vez sea cuestión de perspectiva, nos enredamos en asuntos cotidianos y olvidamos que los problemas futuros deben solucionarse en el presente. El corto plazo nos ciega. La ciudad de México ha sido muchas veces víctima de esta óptica. Oscilando entre el ímpetu y la improvisación, su fun-

cionamiento siempre ha tenido algo de milagroso. Un ejemplo de esto es el problema del agua. Todo inicia con una ciudad de veinte millones de habitantes que originalmente fue fundada en un islote en medio de un lago. El lago ya no existe. El islote se ha transformado en una mancha urbana de más de 1,400 km cuadrados. Treinta por ciento del agua que se consume proviene de cuencas lejanas, 10% de escurrimientos de las montañas y el 60% restante se obtiene del subsuelo; por lo tanto, la ciudad se hunde. Solo aproximadamente el 7% del agua se trata y se reutiliza, el resto se va por el drenaje. Además, el agua está subsidiada para que la podamos desperdiciar sin remordimientos.

Es tan absurda la situación que en época de secas el agua escasea y en época de lluvias la ciudad se inunda. Así se vuelven recurrentes ciertas noticias: otra vez el valle de Chalco se ha inundado. Vienen las lluvias, se desbordan las aguas negras, casas

y comercios son dañados. Entonces se atiende la emergencia, hay promesas de ayuda, políticos heroicos recorren la zona con botas de hule y saludan a los habitantes de casa en casa. Posteriormente se hacen obras públicas apresuradas con la esperanza de que al año siguiente no suceda otra tragedia. La esperanza muere al último. Esto no es algo nuevo, Ahuizotl, noveno emperador azteca, ordenó construir un acueducto desde Coyoacán a Tenochtitlán; le aconsejaron no hacerlo, no hizo caso e incluso mandó matar a quien se opuso. El acueducto fue construido y debidamente inaugurado, entonces el agua comenzó a llegar con tanta fuerza que la ciudad se inundó por largo tiempo. Los seres humanos somos necios.

Hay algo evidente, muchas de las soluciones hidráulicas que se han planteado en el valle de México han ido en contra de sus condiciones geológicas naturales. Los habitantes mesoamericanos, que habían entendido esto, construyeron una ciudad en un lago, pero su relación con la naturaleza siempre fue coherente. Hicieron albardas que separaban aguas dulces de saladas, diques-calzadas que evitaban las inundaciones y al mismo tiempo conectaban a la ciudad con tierra firme. Los novohispanos no lo tuvieron tan claro, abandonaron los diques y las albardas y, por una política de distribución de tierra, comenzaron a desecar el lago. Ya para el siglo XVII, Enrico Martínez llegó con una idea que para su tiempo resultaba deslumbrante: hacer un desagüe al norte de la ciudad. No estaba mal, el agua dejaría de ser un problema, sin embargo, esto provocó que finalmente los lagos se desecaran, y esta idea marcó el rumbo a seguir. De hecho el proyecto se concluyó hasta el porfiriato y nunca se ha dejado de ampliar y reparar. Aun ahora, la construcción del drenaje profundo ha seguido la misma lógica: extraer agua maloliente y deshacerse de ella. Con el tiempo, la extracción ha provocado el hundimiento de la ciudad, el dre-

naje ha quedado a contrapendiente, es necesario el bombeo y cada vez el sistema es más ineficaz.

Esa es nuestra historia. Sin embargo, esto no impide que existan soluciones más imaginativas y más lógicas. Soluciones que partan de premisas básicas: el valle de México es una cuenca. Hay cauces naturales que siguen existiendo. Como dice Axel Arañó, si abandonáramos la ciudad esto volvería a ser un lago. El proyecto México Ciudad Futura de Futura Desarrollo Urbano, grupo integrado por Alberto Kalach, Teodoro González de León, Gustavo Lipkau y Juan Cordero, parte de esta lógica. Una vuelta a la ciudad lacustre, retomando las premisas de Nabor Carrillo, quien en 1965, con el Proyecto Lago de Texcoco, pretendía rehidratar los lagos reciclando aguas residuales; este proyecto fue continuado posteriormente por Gerardo Cruickshank, quien rescató mil hectáreas del lago de Texcoco. Puro sentido común. Así que imaginemos una ciudad idílica. En tres años, reciclando el 15% de las aguas residuales de la ciudad, Texcoco vuelve a ser un lago. Con la instalación de varias plantas de tratamiento el agua se recicla en más del 80%, se reinyecta a los mantos acuíferos y el hundimiento del terreno es menor. El ambiente se humidifica y las partículas suspendidas de Texcoco se reducen considerablemente, generando menos contaminación. Se crea un nuevo aeropuerto, el anterior se convierte en un parque. Y todo esto puede estar sustentado económicamente por un desarrollo inmobiliario al lado del lago, en Chimalhuacán. El lago se convierte en una frontera natural que puede frenar el crecimiento de la ciudad. En veinte años tenemos una ciudad renovada. Suena idílico; sin embargo, es un proyecto factible.

Este proyecto se propuso desde 1998 y fue publicado en el libro *La ciudad y los lagos* (Editorial Clío). Hubo debates, entusiasmos, cierta atención pública, hasta que alrededor de 2001 el tema se politizó. Surgió la propuesta



del aeropuerto, se expropiaron tierras sin tener una estrategia bien planeada, se originó un conflicto en San Salvador Atenco y todo se suspendió. Incluso si el problema se hubiera resuelto, faltaba batallar contra la especulación económica de los terrenos aledaños, que hubieran hecho difícil la creación del lago. Nuevamente, los problemas pequeños superaron a las necesidades grandes. Esta edición del libro *México / Ciudad futura* vuelve a poner al día este proyecto, con la intención de que no quede en el olvido. Las condiciones políticas se han modificado y ahí está la propuesta. A la espera. Una espera paciente pero con ansias de ponerse en movimiento. A la espera de un necio que entienda que la inacción mata, que la inacción hunde ciudades. —



NOVELA

Historia de un desengaño



Roberto Ampuero
NUESTROS AÑOS VERDE OLIVO
 Barcelona, Editorial Norma, 2010, 464 pp.

✎ **VÍCTOR MANUEL CAMPOSECO**
 La Segunda Guerra Mundial, en Europa, le costó a la humanidad 34 millones de vidas humanas. El juicio de Núremberg, con las formalidades posibles para aquellas circunstancias, fue público y condenó a muerte a once dirigentes enemigos europeos. La Revolución cubana cobró un total de 183 víctimas y fusilaron a 1,892 personas en los primeros tres años “de paz”. Por cada soldado batistiano o guerrillero que murió mientras se enfrentaban a tiros, los castristas fusilaron a diez personas cuando ya había terminado

la guerra. Las muertes extrajudiciales sumaban 20,400 a principios de siglo. María Werlau y el doctor Armando Lago las han documentado con fecha, nombre y apellido de cada asesinado.

Lamentablemente, cuando hay que referirse a la Revolución cubana nada es razonable. El debate más común solo conoce de argumentos *reaccionarios* o *fundamentalistas*. Según el lado en que estemos. Casi nunca dejamos lugar para la razón ni para lo verificable. En cuanto los *reaccionarios* formulamos una pregunta objetiva, de los *fundamentalistas* brota en automático una respuesta retórica. Es un diálogo de sordos. El balbuceo de los demás siempre repite algún mito sobre las hazañas deportivas, la salud, que “no hay limosneros en Cuba” o lo alegres que son las cubanas. ¿Por qué tantos fusilamientos y asesinatos arteros cuando dos años de Revolución costaron, relativamente, tan pocas vidas? ¿Por qué tantos balseros arriesgan su vida si aquello es “como debieran ser las cosas”? (77,833 personas de todas las edades han terminado en las fauces de los tiburones, documentados por Lago y Werlau. Solo uno de cada tres balseros logra su objetivo de escapar de Cuba). ¿Por qué La Habana se está cayendo a pedazos si ha recibido subsidios tres veces superiores al Plan Marshall (de la desaparecida URSS principalmente), y con un tercio de ese dinero se pudo reconstruir Europa? ¿Por qué los alimentos están racionados desde hace cincuenta años? (Cada ciudadano, que no es dirigente, claro, tiene “derecho” a una dieta menor a la que España estableció como mínima para los esclavos del siglo XIX.) ¿Por qué los dogmáticos de izquierda justifican los abusos de Fidel Castro contra su población? Después del criminal desastre comunista del siglo XX, que le costó la vida a unos cien millones de disidentes; después de la sangrienta tragedia cubana, ¿cómo defender el comunismo? ¿Por qué callan fuera de Cuba muchos de quienes conocen las atrocidades de Castro? ¿Por qué un mojito, un habano y un apapacho ensordecen la conciencia de tanta gente?

El novelista chileno Roberto Ampuero (Valparaíso, 1953) se hace en el fondo las mismas preguntas en todas las páginas de su novela autobiográfica *Nuestros años verde olivo*. “La publicación de esta novela irritó de tal manera al régimen que desde entonces tengo prohibido el ingreso a Cuba. ¿Que a veces en política conviene más callar que expresar verdades dolorosas?”, nos dice en el epílogo. Según la novela, el narrador se casa con la bellísima hija de un dirigente cubano que aparece bajo el nombre de “Comandante Cienfuegos”. Los personajes históricos aparecen con su nombre real, nos dice el autor al iniciar la novela. Como a cualquier hijo de vecino que se casa con la hija de un magnate, al narrador, en su carácter de yerno, le espera lo mejor o lo peor, según baje o no la cabeza frente a su suegro primero, y luego frente a su temperamental mujer. Aunque el narrador no sea tan consciente de ello por causa de sus escasos veinte años, obtendrá lo mejor si se convierte en un arribista y lo peor si decide inconformarse ante los abusos que atestigua. Sin que haya por medio una *rosada epifanía* ni mucho menos un *heroico despertar*, el narrador termina por obedecer a su conciencia de joven idealista. Y así le va. La *epifanía* o el *valiente despertar* habrían estropeado sin remedio la novela. No es así y Ampuero hábilmente logra la peripecia de su personaje de manera gradual, verosímil, muy simpática e interesante.

El personaje que aparece en la novela bajo el nombre de “Comandante Cienfuegos” no es el hermano de Camilo, Osmany, como sugeriría el apellido. Se trata, creemos, de Ramiro Valdés (79 años), el cerebro dirigente del aparato represivo de la Revolución, la versión tropical del Beria soviético. Sobreviviente del *Granma*, Ramiro Valdés se encargó, desde la Sierra Maestra, de la Inteligencia, que le costó la vida quizá a una docena de campesinos cubanos, según ellos chivatos o desertores. Al triunfo de la Revolución fue designado por Fidel Castro ministro del Interior y de él dependía la poli-

cía política. Organizó el siniestro G-2, clon cubano de la KGB soviética. Ramiro Valdés es el creador de los campos de concentración de trabajos forzados UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), de mediados de los años sesenta, en donde encerraron a cristianos, testigos de Jehová, homosexuales, jóvenes “elvispresleyanos” como les llamaba Fidel Castro a los chicos melencidos de la época que gustaban del rock, y a toda clase de adolescentes “antisociales” que tenían una conducta *pre-delictiva*, según la tenebrosa Ley de la Vagancia emitida en la época, vigente hasta nuestros días. La tesis de la Ley de la Vagancia es muy sencilla: no hay que esperarse a que los jóvenes cometan un delito, hay que encarcelarlos por “conducta impropia” cuanto antes. Por eso lo de “conducta *pre-delictiva*”. Para ellos creó Ramiro Valdés las UMAP. Para reeducarlos. Allí fueron a parar decenas de miles de jóvenes, y allí están sepultados muchos, cuyo perfil no era comunista. Fueron huéspedes de esos campos de muerte Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Pero ellos fueron felizmente reeducados gracias a su buena voz y perdieron la memoria. Como las UMAP, ambos trovadores aparecen en la novela de Ampuero. A la entrada de las UMAP había un letrero que decía: “El trabajo los hará hombres.” Es inevitable y espeluznante la referencia a Auschwitz. Cuando el escándalo mundial ya les costaba más caro que las albóndigas, en 1968, entonces Ramiro Valdés cerró las UMAP. Aunque no desaparecieron los campos de concentración, que ahora se dedicaron en exclusiva a los perseguidos políticos. La cárcel de Isla de Pinos, por ejemplo, alojó en un momento a más de cinco mil prisioneros que eran obligados a realizar tareas agrícolas; también allí están enterradas sus víctimas. Ya cerradas las UMAP para los jóvenes “pre-delictivos”, Ramiro Valdés inventó para ellos mismos el Ejército Juvenil del Trabajo y ahora los utilizaban principalmente en labores del campo y de la industria de la construcción por un “salario” de unos 30 centavos de dólar al día. Hoy Ramiro

Valdés sigue siendo un empleado de absoluta confianza de Fidel Castro por su reconocida eficiencia, como se puede ver. Aunque acaso su mejor virtud sea la de evitar hábilmente los reflectores y aparecer siempre pequeño para que su jefe se vea más grande. Ramiro Valdés es un conocido huésped en Madrid —de Mercedes Benz y ayudantes— de los mejores hoteles. También eso aparece en la novela. La prensa española ha publicado que Ramiro Valdés es dueño de una magnífica propiedad en Asturias. Hoy es jefe de todos los ministros, después de Raúl. Desde hace años está a cargo de la empresa que controla la importación de todos los equipos electrónicos de comunicación y computación. Es él quien decide qué páginas de internet pueden visitar los escasos cubanos privilegiados que tienen acceso a la red. Y puede saber quiénes visitan internet y qué páginas abren. Debe de tener un voluminoso expediente de Yoani Sánchez. Si usted, estimado lector, ha entrado al blog de Yoani es muy probable que, si le diera la gana, Ramiro Valdés podría obtener hasta su lista de contactos. Además del narrador y su esposa Margarita, este es uno de los personajes centrales de la novela *Nuestros años verde olivo*. Aunque Ampuero no cuenta de su exsuegro —si de él se trata— todo lo que le he contado. —



NOVELA

Imaginación y barbarie



Horacio Castellanos Moya
LA SIRVIENTA Y EL LUCHADOR
Barcelona, Tusquets, 2011, 266 pp.

✎ **MIGUEL HUEZO MIXCO**

Hemos construido una sociedad horrible. El Salvador se describe

con tres *v*: violenta, vil y vacía. Sí, muy vacía. Vacía y vil. Pero, sobre todo, violenta. El asesinato como forma de resolver las diferencias se ha arraigado desde hace décadas en la cultura salvadoreña mediante un continuado y cada vez más sofisticado ejercicio. La Mara Salvatrucha, nacida en Los Ángeles, que castiga los barrios más pobres de las ciudades del país, y que se ha ramificado como epidemia por buena parte de Centroamérica y México, es hija directa de los torturadores de finales del siglo pasado. Y también de la guerra de liberación. Tres generaciones van ya dándose un festín con los cadáveres esparcidos por doquier como calabazas reventadas en una noche de brujas.

Ahora la violencia campea desnuda de ideologías. Las escenas que se viven a diario, escandalosamente magnificadas por los periódicos y la televisión, parecen venir de la imaginación de un psicópata. Este asunto rebasa la posibilidad de cualquier localismo. Aunque se esfuerce por mantenerse a la vanguardia, El Salvador es solo uno de los peores. La violencia se llena los carrillos y sopla por toda Latinoamérica, y no solo produce cadáveres y mutilaciones, sino que también hace palidecer las ficciones de los escritores, incluidos los más bizarros.

En nuestros países —desiguales, corrompidos, penetrados por el narco y donde muchos jóvenes deben emigrar o unirse a una pandilla para sobrevivir — la realidad amenaza con volverse cada vez más gruesa. Frente a un horizonte que promete incrementar nuestro bestiarío, el trabajo del escritor, ha dicho Horacio Castellanos Moya, consiste en tragar y digerir la cruda realidad “para luego reinventarla de acuerdo con las leyes propias de la ficción literaria”.

La sirvienta y el luchador, la más reciente novela de este autor, forma parte de una saga que tiene como eje la historia de una familia arrastrada

al remolino de la violencia política. Son cuatro libros, publicados entre 2004 y 2011, que debieran leerse como capítulos de una gran novela de época.

El primero, *Donde no estén ustedes* (2004), cuenta la historia de amor y traición de Alberto Aragón, un alcoholizado exdiplomático que goza de la confianza de los grupos rebeldes y de sectores del gobierno militar durante la guerra civil, y que encuentra la muerte de manera oscura. Luego le siguió *Desmoronamiento* (2006), que transcurre en 1969, el año de una breve y cruenta guerra entre Honduras y El Salvador, episodio que hace estallar los conflictos entre la hondureña Teti Mira –casada con el comunista salvadoreño Clemente Aragón– y su dominante madre Lena. La historia de los Aragón regresa en *Tirana memoria* (2008), novela que tiene como trasfondo el alzamiento contra el dictador Maximiliano Hernández Martínez, en abril de 1944. Pericles Aragón, periodista liberal y enemigo del régimen, es llevado a la cárcel, mientras su hijo Clemente escapa de ser atrapado por los militares.

La sirvienta y el luchador es, entre todas, la novela que más destila crudeza en el lenguaje y en las situaciones que describe. Quizás sea como un supremo esfuerzo por arañar la inenarrable realidad de los primeros años de la guerra civil salvadoreña.

La trama transcurre en San Salvador durante unos pocos días de 1980. Los jóvenes esposos Albertico y Brita son secuestrados por un escuadrón de la muerte y llevados a las cámaras de tortura del cuartel de la Policía Nacional, conocido como “el Palacio Negro”. Albertico es hijo del exdiplomático Alberto, sobrino de Clemente y nieto de Pericles Aragón, aparecidos en novelas anteriores. En torno al secuestro se juntan las historias de El Vikingo, un sicario y exluchador profesional; María Elena, empleada doméstica de la familia

Aragón, que emprende un viaje al corazón de las tinieblas tratando de dar con el paradero de la pareja; y Joselito, un universitario que apenas ha comenzado a cocerse al vapor de los grupos revolucionarios.

Con estos personajes, Castellanos Moya relata no solo las crispadas relaciones de una sociedad que se encamina a la guerra civil, sino también las de los habitantes de los calabozos del cuerpo policial, quienes se disputan los cuerpos de sus víctimas no solo para martirizarlas, sino también para procurarse placer sexual. El Vikingo participa en aquel jolgorio: propina puntapiés, abofetea y hasta le escupe en el ano a una de las prisioneras.

La novela incursiona también en el mundo de María Elena. Ella es un alma buena que no sabe dónde se encuentra parada. Pronto se dará cuenta de que camina sobre un estercolero. Guarda el origen de su hija, Belka, como un oscuro secreto personal. A su vez, Belka, que trabaja como enfermera en el Hospital Militar, es seducida por el médico jefe y reclutada para atender a los sicarios heridos en las operaciones encubiertas. Luego, están los grupos revolucionarios, sus procesos de iniciación, su azarosa vida secreta, viviendo sus combates con la emoción de un juego peligroso y despiadado.

Todos los personajes se miran envueltos en una vorágine de conspiraciones, luchas callejeras, capturas, tiroteos, sesiones de tortura. Es una sociedad sin descanso ni tregua por causa de la violencia. Y las muertes se repiten, una tras otra. Muerte contra muerte.

La novela está claveteada con una violencia que asalta e interpela al lector y lo convierte también en una víctima. La violencia es el gran personaje de esta novela y de toda la saga de la que forma parte. Una violencia que Horacio Castellanos Moya utiliza para iluminar la tragedia de tres generaciones. —

ENSAYO

Del ensayo como pieza de arte conceptual



Verónica Gerber
MUDANZA
México, Taller Ditoria,
2010, 80 pp.

✎ JULIÁN HERBERT

A Leonardo, mi hijo de año y medio, le entusiasma muy poco el español. Emplea solo seis vocablos, de los cuales su favorito es “no”. Lo esgrime, sobre todo, para manifestar resistencia lingüística: dice “no no no no no” cada vez que intentas enseñarle una nueva palabra y luego repite el gesto o sonido que eligió de antemano para nombrar lo que señalas. Por si esto fuera poco, demanda con impaciencia que seamos Mónica y yo quienes nos mudemos a cierta salivosa lengua que él inventó: “rrrrrrr” para auto, chasquidos de lengua que significan caballo, “mmm-aaah” para explicar que tiene sed, “mmm-dam” para pedir comida, el mismo sonido acompañado del abrir y cerrar de una mano cuando quiere postre, “shas-shas” y pisotones para indicar que desea ir a la huerta a caminar sobre las hojas secas... Su primo Yan y su amigo Bruno –apenas mayores que él– hablan ya tanto que nos hacen sentir, a mi mujer y a mí, acomplejados como padres. Las páginas de internet y los amigos con bebés aconsejan, unánimes, presionarlo ignorando sus actuales recursos de comunicación. Yo no me atrevo: me siento, por muchísimas razones, solidario con su desconfianza hacia mi idioma.

Una de tantas razones es haber leído *Mudanza*, un libro de Verónica Gerber Bicecci.

Mudanza es un pequeño volumen integrado por siete ensayos. El primero y el último de ellos son lo que, provisionalmente, podríamos llamar “textos autobiográficos”: narran fragmentos de la infancia y juventud de la autora. Los cinco restantes están consagrados a la obra y personalidad de otros tantos artistas del siglo xx: Vito Acconci, Ulises Carrión, Sophie Calle, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström. Cinco artistas que ofrecen un rasgo común: todos ellos abandonaron la literatura (o al menos lo que convencionalmente entendemos por esta) para consagrarse al arte conceptual.

Para apreciar cabalmente la ambición de este libro —diré mejor: de esta *pieza*—, no está de más conocer unos pocos datos de la vida de su autora. Verónica Gerber Bicecci (ciudad de México, 1981) estudió artes visuales. Ha realizado algunas exposiciones (tengo entendido que buena parte de ellas involucran al texto como materia prima). Es, además, reseñista de arte; desde hace más de un año sigo sus desperdigados artículos porque aprecio la frescura de su prosa, algunas de sus intuiciones estéticas y, sobre todo, su destreza en ese género literario emergente que es la novelización de instalaciones y *performances*.

Todas estas virtudes confluyen en *Mudanza*. Aunque el ensayo inicial (“Ambliopía”) es un poco decepcionante por lo atropellado e indeciso de su tono, a caballo entre el prólogo explicativo y la confesión que deviene metafísica, la prosa de Gerber se recupera enseguida: si Vito Acconci fuera un desconocido, el primer párrafo con que la autora lo pinta en “Papiroflexia” podría pasar por el inicio de una novela que promete fulgurar. Gerber sabe narrar con sencilla elegancia, condición esencial para la clase de textos que propone su libro.

Además de pulcritud, *Mudanza* ofrece una agradable dosis de malicia literaria. Caracteres: cualquier narrador más o menos adiestrado

sabe que —como revela Kundera al situar a Tomas abrochándose la camisa y mirando hacia un muro mientras piensa en Tereza— es de buena educación permitir desde el primer encuentro que el lector sea *voyeur* de la intensidad de nuestro personaje. Verónica aplica esta lección elemental en sus cinco ensayos centrales. Nos presenta a Acconci en el instante mismo de renunciar a la escritura; a Ulises Carrión enviando un telegrama y siendo transformado por sus amigos en un rumor, un chisme; a Sophie Calle sintiéndose angustiada por la ambigüedad de Paul Auster:

Él no supo cómo responder. De todas las frases que había escrito, ninguna sería tan comprometedora. No pudo decirle que no. Pero su *sí* para Ella era casi un *no*; un *si* decepcionante y sin acento. Un *sí* productivo pero poco esclarecedor.

; a Marcel Broodthaers describiendo, en una entrevista, los objetos que para él expresan el vacío; a Fahlström, el sueco-brasileño destructor del lenguaje, mediante una frase lapidaria (“El lenguaje es una complicidad que asumimos demasiado pronto”) y una escena en la que el artista —encarnación hiperestésica de lo salvaje— intenta recrear en su cuaderno las voces del bosque.

Hay un sutil intersticio que separa la elocuencia de lo indecible. Un intersticio que es también un abismo y que nadie atisbó mejor que los novelistas occidentales de mediados del xix y principios del xx, y entre estos nadie penetró como Henry James. Es la satánica lucidez de lo que se dice elegantemente a medias. Sobre todo en dos de sus ensayos (“Telegrama” y “Equívoco”) Verónica Gerber revisita con fortuna un estilo que homenajea y parodia esa aspiración de ambigüedad —misma que, por otro lado, está presente en la obra de los artistas que glosa.

Las principales virtudes textuales de *Mudanza* son, pues, de índole narrativa. Aunque hay comentarios apreciativos hacia las obras, es la semeblanza —ese subgénero tan decimonónico— lo que prevalece.

Entonces comienzo a desconfiar: ¿no es demasiado fácil que una ensayista mexicana de principios del xxi aborde a cinco artistas conceptuales mediante una técnica literaria que estuvo en boga hace más de cien años? ... Como si estuviera no ante un libro sino ante un cuadro, doy un paso atrás e intento ver *Mudanza* desde otro ángulo. Y lo noto: entre los títulos afloran las argollas de una instalación inmaterial. Son siete, cada una compuesta por una sola palabra: “Ambliopía”, “Papiroflexia”, “Telegrama”, “Equívoco”, “Capicúa”, “Onomatopeya” y “Ambigrama”. Seis de ellos se desprenden de cuatro actos que en última instancia son solo dos (o quizás uno): escribir-leer-hablar y mirar. Ya no me sorprende que el único título que escapa a esta catalogación posible esté colocado justo al centro de la escritura y sea un vocablo que trastoca los seis restantes: “Equívoco”. Esta palabra pone en movimiento todo lo que el volumen de ensayos tiene de *pieza* conceptual.

Las reflexiones sobre arte que antes eché en falta se encuentran, obviamente, en los dos textos pseudobiográficos: “Ambliopía” y “Ambigrama”. Aunque en el primero de ellos siguen pareciéndome un poco manieristas, las intuiciones que encuentro en el último me iluminan. Verónica Gerber tiene la gracia de apreciar —en un grupo de colegialas que hablan con la efe, en un grupo de chicos que juegan fut— las señales del misterio entrañable que poseen los lenguajes irresueltos. Inventando su propio lenguaje privado, la autora (no olvidemos que se trata de una artista en proceso de mudanza: alguien que pasó de las artes visuales a la literatura) logra hilvanar un ensayo reflexivo pretextando contarnos pasa-

jes de su vida mientras, con la otra mano (la derecha: la autora, como yo ahora mismo, escribe con la zurda), nos relata cinco veces una suerte de *autobiografía por interpósita persona*: las cinco semblanzas de artistas del siglo XX que, como ella, fueron hijos de una renuncia.

No puedo omitir, desafortunadamente, esta mínima nota adversa y bibliofanática: mi ejemplar de *Mudanza* venía con diez páginas en blanco (lo que me parece demasiado para un volumen de menos de cien páginas); tuve que pedir otro ejemplar prestado para lograr escribir esta reseña. Lamento que los estándares de calidad de Ditoria hayan decaído tanto.

Mudanza es un libro inteligente, entretenido y generoso que, además, abre una puerta poco explotada en México por los discursos interdisciplinarios (y que hasta cierto punto se conecta con la sensibilidad de Mario García Torres): la opción de construir una ensayística que funcione al mismo tiempo como pieza de arte conceptual. —



ENSAYO

Narrar la literatura



Christopher Domínguez Michael
EL XIX EN EL XXI
México, Sexto Piso/
Universidad del Claustro de Sor Juana,
2010, 323 pp.

✎ PABLO SOL MORA

Quizá no haya en las letras vocación más singular que la del crítico. Los aspirantes a poetas o novelistas son legión (claro que muchos son los llamados y pocos los elegidos, pero ese es otro asunto), pero ¿críticos? Nadie —como apuntaba Truffaut respecto al cine— dice de niño: “Cuando crezca,

quiero ser crítico.” Hay algo casi *contranatura* en esa vocación. ¿Por qué no intentar ser un “creador” o simplemente un lector? ¿De dónde proviene esa manía de escribir sobre, de juzgar, de comparar, de elogiar y vituperar? Hablo, desde luego, del crítico profesional, de aquel que ha decidido hacer de la crítica su principal actividad literaria. No es raro que en una época se den cita varios autores notables, pero habrá suerte si entre ellos (o al lado o, si se quiere, atrás) hay un crítico sobresaliente. No me parece exagerado afirmar que una literatura puede presumir cierta madurez no cuando engendra un buen poeta o un buen narrador, que es lo primero que engendra (signos de la vitalidad de su infancia y juventud), sino cuando de ella surge un buen crítico, alguien que contribuirá a formar la conciencia que esa literatura tiene de la tradición literaria en general y de sí misma en particular.

Entre nosotros, nadie como Christopher Domínguez Michael encarna la figura del crítico profesional (ya veo arquearse las cejas indignadas y puedo escuchar los bufidos: lo siento, es un hecho que cualquiera libre de pasiones puede verificar en la realidad, pero estas, me temo, sobran a la hora de juzgar su obra; al crítico, por lo demás, no le va mal ser ave de tempestades). Ignoro en qué momento de su vida —tempranamente, supongo— Domínguez Michael decidió que él iba a ser el crítico de la literatura mexicana. Lo ha logrado básicamente a punta de reseñas publicadas a lo largo de casi treinta años. Domínguez Michael comprendió a cabalidad que la reseña es un género literario, lo ha practicado incansablemente y, a veces, con maestría. El tesón con que se ha entregado al oficio no es un mérito menor.

A diferencia del poeta o narrador que además hace crítica, o del crítico *amateur*, en el sentido original de esa hermosa palabra, es decir, el amante, que escribe fundamentalmente sobre lo que le gusta o entusiasma,

el crítico profesional tiene que vérselas con una serie de obras que no necesariamente admira y un buen número de autores mediocres (y vaya que Domínguez Michael les ha dedicado tiempo y esfuerzo, que acaso podrían haber tenido mejor destino, a estos últimos, particularmente autores nacionales contemporáneos). Entre sus obligaciones se encuentran censurar las debilidades de los escritores consagrados, juzgar con justicia los méritos y defectos de quienes están construyendo una obra, estar atento a las novedades. No son tareas forzosamente gratas, pero son las que el crítico profesional ha decidido asumir. Y, sin embargo, no es raro que cuando más luzca sea cuando escribe sobre obras y autores que realmente admira, el terreno fértil donde se unen amor y conocimiento. No es casual, pues, que algunas de las mejores páginas de Domínguez Michael sean las dedicadas a sus clásicos, como Gide en *La sabiduría sin promesa* o Chateaubriand en este *El XIX en el XXI* (apenas hace falta decirlo: siguiendo una venerable tradición mexicana, Domínguez Michael es el penúltimo *afrancesado*). Como indica el título, esta obra reúne reseñas y ensayos dedicados a autores decimonónicos. En ellos el crítico se halla en su elemento pues es, ante todo, un lector del siglo XIX y, más precisamente, de novela del XIX (en el resto de su obra, por cierto, son escasas las referencias a autores anteriores al siglo XVIII; los clásicos o los escritores de los Siglos de Oro, por decir algo, brillan por su ausencia o solo son mencionados de manera incidental: Domínguez Michael es, *bélas!*, un lector eminentemente *moderno*).

Apartado momentáneamente del tumulto del presente, el crítico vuelve a sus clásicos con el ansia de encontrar un remanso, tonificarse y recuperar la perspectiva. Aunque esto no deja de tener siempre algo de cierto, la esperanza con frecuencia se revela ilusoria, pues el reencuentro con un gran autor —si la lectura ha sido verdadera— será todo menos tran-

quilizante. Así parece haber sucedido a Domínguez Michael, por ejemplo, con el ya citado Chateaubriand, objeto de dos asedios en este libro (espaciados por casi veinte años): “En ambas ocasiones he terminado la tarea exhausto, con un manojito de nervios en el cuello y una cantidad ingente de notas sin usar.” Esto, diría yo, es verdaderamente leer y hacer crítica literaria: una experiencia vital que nos compromete por entero y que nos funde con la obra que leemos, haciéndola parte integral de nuestro ser. *Las Memorias de ultratumba* —como para otros el *Quijote* o los *Ensayos*— son para Domínguez Michael “libro de cabecera, enciclopedia y oráculo manual”. El verdadero lector, aquel que realmente ha llegado a establecer una relación personal e íntima con un libro, sabe de lo que habla.

Aparte de los ensayos dedicados al vizconde, destacaría los que tratan de Balzac, Galdós, Huysmans, Eça de Queiroz y Julio Verne (algunos son ensayos propiamente dichos y otros reseñas, el autor gusta mezclarlos indiscriminadamente, lo que no acaba de convencerme del todo; está también esa manía de reciclar sus propios textos, cuando quizá publicarlos una vez en libro bastaría). En sus mejores momentos, Domínguez Michael, más que hacer crítica literaria (esto es, el examen de una obra y la emisión de un juicio sobre ella), hace historia literaria: narra la literatura, y lo hace con una prosa admirable (muy superior a la de muchos supuestos narradores y no se diga a la del crítico promedio). La prosa crítica e histórica como lo que debe ser: una obra de arte. Así, el crítico e historiador deviene artista de la única manera posible: a través de la forma. Dentro de algunos años, cuando —extintas las pasiones, disueltos los grupos y apagados los amores y los odios— se lea su obra, se verá con claridad que Christopher Domínguez Michael logró en algunas de sus páginas el objetivo más alto al que puede aspirar este modesto oficio: crear una literatura sobre la literatura. —

PERIODISMO

Cómplices del horror



Juan Carlos Reyna
CONFESIÓN DE UN SICARIO
México, Grijalbo, 2011,
186 pp.

✎ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**

Se trata de un libro perturbador; las escenas que contiene son repugnantes. Sus guardas color amarillo chillante y negro remiten a *Alarma!*, la revista de nota roja de más baja estofa que hemos padecido. En la contraportada, con grandes letras se destaca una frase: “Lo único que sé hacer es matar.” Grijalbo, al publicarlo, contribuye a nuestro horror cotidiano.

Superada la repugnancia, *Confesión de un sicario* es un libro muy interesante y revelador. Cuenta la historia real de un hombre que a los seis años padeció abuso sexual reiterado, a los nueve enfrentó a su padre con un cuchillo para impedir que siguiera golpeando a su madre, a los diez se marchó de su casa, a los trece comenzó a robar carros y a los quince realizó su primer secuestro. Poco después es aprehendido y recluso en un centro tutelar, donde le enseñan nuevas mañas y entra en contacto con el hijo de un mando policiaco. Al salir del reclusorio para menores, el policía lo introduce a su corporación y de ahí brinca con naturalidad al crimen organizado, más específicamente a un cártel de narcotraficantes que opera en el norte del país. Por lo que deduzco, se trata del cártel del Pacífico. Lo infiero porque en varias ocasiones el sicario se refiere al control que su cártel tiene del aeropuerto de la ciudad de México. (La periodista Anabel Hernández en su libro *Los señores del narco* ha documentado el control que

tiene ese cártel sobre el aeropuerto.) El sicario inicia así su carrera de sangre, que lo lleva a torturar y posteriormente a asesinar —entre 1997 y 2001— por lo menos a cincuenta personas, sin contar a los que mata en las numerosas balceras en las que participa, en las cuales puede llegar a matar hasta quince individuos.

Al sicario lo traicionan sus jefes y él a su vez los traiciona a ellos y se incorpora al sistema de testigos protegidos de la PGR. El comandante que lo incorpora a ese sistema muere en el mismo avión en el que viaja Juan Camilo Mouriño y poco después el sicario es despedido del sistema, arrojado a la calle sin un centavo, obligado a huir por todo el país. Juan Carlos Reyna, reportero de *Proceso*, logra contactarlo. Sus confesiones dan lugar a un documental de televisión (*Confesiones de un sicario*, de Matías Gueilburt, transmitido en el canal Infinito) y al libro de Reyna.

El testimonio de Drago (nombre con el que se identifica al sicario en el libro) repele y atrae. Inserto dentro del género de la confesión (Drago está arrepentido, llora ante el reportero, vive en medio de remordimientos que lo atormentan y que la catarsis de la verbalización apenas alivia), el libro adopta la forma de novela sin ficción. Narrado con agilidad y talento, Reyna logra un libro estremecedor. Antes de este, quizá solo las novelas de Sade (que por mecánicas se vuelven pre-visibles) y los libros de Easton Ellis me habían provocado tal repugnancia. Pero la realidad —se ha dicho mil veces— supera a la ficción. El infierno no está situado en una región subterránea: el infierno está aquí, entre nosotros, convivimos a diario con él desde hace algunos años, pero su horror en toda su dimensión no lo alcanzamos a ver, solo vemos estadísticas en las revistas y reportajes sin detalles en los diarios. Hemos visto, sí, fotografías escabrosas, pero las fotos son la fase última: Reyna describe con minucia en este libro todas las fases previas: infierno en la tierra.

Aquí el horror es concreto, lo perpetraran delincuentes; peor aún: al lado de estos delincuentes se encuentra siempre un policía, municipal, estatal, federal. Y detrás de los policías aparecen siempre presidentes municipales, gobernadores, políticos del más alto nivel. ¿Se puede ganar esta guerra dado el absoluto grado de complicidad entre los criminales y los policías? En los últimos meses he leído varias decenas de libros sobre el narcotráfico en México, y prácticamente todos señalan que la complicidad y la impunidad están en el centro del problema. Sin tener ese fin, este libro aporta abundantes testimonios de esa complicidad. “La verdad es que en este negocio trabaja un chingo de gente del gobierno”, dice Drago. La gente del gobierno “al principio solo filtraba información”, pero luego “empezaron también a realizar labores de inteligencia”. “La policía incluso hace parte del trabajo más sucio de los cárteles: secuestrar” a los rivales. ¿Y entonces los cargamentos decomisados que vemos en la televisión? “Se pactan los decomisos y se entrega cocaína echada a perder, marihuana enmohecida y anfetaminas caducas.” ¿Y los capos aprehendidos, y los barones de la droga abatidos por las fuerzas del orden? Son fruto de traiciones entre cárteles. “Asesiné —confiesa Drago— a muchos funcionarios que no cumplieron con su parte del trato.” ¿Y quién tiene la culpa de esto, el PRI, el PAN? “Las cosas permanecieron bajo control hasta que las elecciones presidenciales del año 2000, que favorecieron al PAN, marcaron un nuevo rumbo: el cártel enemigo compró a varios de los nuevos directivos de la PGR. Por entonces se creó la AFI, corporación policiaca que prácticamente quedó al servicio de nuestros rivales.”

¿Cómo se puede deshacer este nudo? Tomemos en cuenta que en la relación delincuente-policía los que mandan son los criminales, son los que pagan y los que ejecutan a los funcionarios que los traicionan. En Colombia el objetivo de la gue-

rra contra el narco no fue erradicar la producción (de hecho, pese a haber “ganado” la guerra contra el narco, la producción de coca se duplicó) sino recuperar los espacios que le corresponden al Estado, en primer lugar los relacionados con la seguridad policiaca. En México ese combate no se está librando. No parece formar parte de la estrategia actual, concentrada en cazar capos, en militarizar territorios, en dejar a la población expuesta a la violencia criminal. Debido a esta fallida estrategia hay quienes ven en ella una complicidad superior. Toca a la sociedad despertar de su letargo, iniciar acciones y recuperar el Estado. El silencio y la inacción nos vuelven cómplices del horror que padecemos. —



RELECTURA

Bolaño y la vanguardia

✎ RAFAEL LEMUS

No he querido leer pero he leído en alguna parte que no hay nada salvaje en *Los detectives salvajes*. Que esta novela representa el epitafio de las vanguardias latinoamericanas. Que el fracaso del realvisceralismo al interior de la obra simboliza el fracaso de todas las prácticas radicales. Que los destinos cruzados de Arturo Belano y Ulises Lima son, de hecho, ejemplares. Que el primero consigue desintoxicarse de las vanguardias y por eso, ya vuelto Roberto Bolaño, escribe algunas novelas extraordinarias. Que el segundo se ata a la ilusión vanguardista y por eso, ya vuelto Mario Santiago Papasquiaro, no escribe otra cosa que versos olvidables. Que esa escena en que Ulises Lima y Octavio Paz se encuentran en el Parque Hundido lo dice, al final, todo: las hostilidades han terminado, es hora de rendirse ante los maestros.

Bueno, es necesario responder que nada es así de sencillo. Que *Los detectives salvajes* es a la vez un elogio y una parodia de las vanguardias latinoamericanas. Que esta o aquella pandilla de

radicales puede fracasar y desaparecer pero que la pulsión vanguardista no muere con ellos, así como desaparecen los autores clasicistas pero no los hábitos clásicos. Que si la obra de Bolaño sobresale no es porque se haya desprendido de todo aliento vanguardista sino justamente porque discute con las vanguardias y está en tensión con ellas. Que esa escena en el Parque Hundido es, sí, memorable pero tal vez por otras razones: quizá porque Paz envidia en Ulises Lima al joven radical que él también fue.

Hay que empezar por aceptar que la narrativa de Bolaño no es formalmente *vanguardista* —no continúa los hábitos de las vanguardias históricas ni echa mano de los recursos más comunes de las posvanguardias. Hay que aceptar, también, que Bolaño escribe el grueso de su obra muchos años después de su experiencia con los infrarrealistas —mientras anda entre ellos, apenas si escribe, dedicado como está a caminar la ciudad de México, leer poesía, irrumpir en actos literarios. Hay que aceptar, además, que en sus mejores obras no hay, en rigor, vanguardia. Hay algo distinto: trozos, retazos de vanguardias. Seguro no en sus ensayos, a menudo complacientes e improvisados. Quizá tampoco en sus cuentos ni en sus poemas, lejos de las acrobacias formales de sus maestros. Pero sí, definitivamente, en sus novelas. Basta escarbar un poco en *La literatura nazi en América*, en *Estrella distante*, en *Los detectives salvajes*, en *Amuleto*, en *Nocturno de Chile* o en 2666 para notar que debajo de sus formas —nunca decimonónicas— borbotean los principios capitales de las vanguardias: el desprecio por la creación burguesa, el elogio de la acción, la voluntad de traspasar las tapas del libro y participar en la vida. O quizá solo haya que aceptar que Bolaño no marcha en la punta y que está, como decía estar Roland Barthes, en *la retaguardia de la vanguardia* —que tampoco es poca cosa.

Lo que no se puede aceptar, no a estas alturas, es esa idea de que la narrativa de Bolaño no es radical porque es, justamente, narrativa.

Ocurre que buena parte de la escritura de Bolaño trata sobre poesía y poetas y, sin embargo, viene empaquetada en la forma de cuentos y novelas, aparte muy poco líricas. El asunto puede parecer grave porque no hay nada que las vanguardias históricas hayan detestado más que la narrativa y, peor, la novela. Puede parecer inconsistente, además, que esas novelas, habitadas por jóvenes extremos, no sean, formalmente, las más extremas de la narrativa hispanoamericana reciente. Se ha hablado incluso de traición, como si Bolaño, al trasladarlos a la imaginación novelística, domesticara a esos poetas radicales. No lo hace: los prende, porque también las novelas pueden provocar incendios.

No es este, la narrativa, un problema grave. No es siquiera un problema: hace mucho que la narrativa dejó de ser eso que los vanguardistas de principios del siglo xx desafiaban y es ahora, en las mejores plumas, una escritura tan lúcida y brutal como cualquiera. Aquella frase de Heidegger —“La narrativa es enemiga de la inteligencia”— sigue siendo válida para buena parte de la narrativa pero no para aquella que ha sacrificado sus hábitos con tal de significar. En otras palabras: el que Bolaño emplee la novela para celebrar la poesía no es problema de Bolaño; representa un problema solo para aquellos que mantienen una concepción demasiado blanda de la novela. Bolaño tenía las suficientes lecturas —de hecho, una suma colosal de lecturas— como para no cometer la facilidad de privilegiar, al final del día, los poemas sobre los relatos. ¿Poesía y narrativa? Incluso esos términos suenan algo torpes ante la escritura de Bolaño. Que no se olvide que sus poemas narraban. Que no se deje pasar esa frase dispuesta cerca del final de *2666*: “ Toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida, o podía estar contenida, en una novela.”

¿Cómo entender, entonces, esa gastada rutina de ciertos críticos literarios que, ante un novelista mayor, se atreven a decir que este es tan bueno,

pero tan bueno, que es, ante todo, un poeta? ¿Cómo justificar que sometan a Bolaño a esa maña? Señores, al revés: Bolaño es, sobre todo y felizmente, un narrador. No es solo que su obra poética sea menor y que a veces parezca el laboratorio de sus novelas. No es siquiera que la narrativa le haya permitido lo que la poesía le negó: exponer a la vez la grandeza y miseria de la existencia. Es que pocos escritores han confiado tanto, con tanto ardor, en la narrativa. ¿Qué mejor prueba de ello que esa magna obra que es *2666*? Cerca del final de su vida, cuando la cirrosis se agrava, Bolaño decide emprender un último, desesperado proyecto: ¡no un poema sino una novela! Y no cualquier novela: una novela total, vastísima, lejana lo mismo del minimalismo de sus obras más breves que de los fragmentos y *puzzles* de *Los detectives salvajes*. Una novela que, en cada una de sus cinco partes, desliza un homenaje a diversas tradiciones novelísticas del siglo xx. Una novela que, al revés de *Los detectives...*, ya no viaja al campo de los poetas para hallar, entre la masa de versificadores académicos, una escritura radical. Ahora el héroe está allí, en la narrativa misma. Ahora se llama Benno von Archimboldi y, aunque escribe novelas, es tan puro como Cesárea Tinajero. Ahora es, como Bolaño, un narrador: simplemente un narrador.

Después de *Los detectives...* la pregunta ya no es: ¿puede escribirse una buena novela sobre la poesía? La pregunta es: ¿por qué Bolaño prefiere escribir novelas y no poemas? Mucho me temo que la respuesta no agrada a los poetas: Bolaño escribe novelas, y no poemas, porque hoy ya no puede escribirse poesía. Esa es la conclusión que se desprende de su obra narrativa: la poesía es ya imposible, sobrevivimos en un mundo *pospoético*. Véase a los personajes de *Los detectives...*: aseguran ser poetas pero no escriben a lo largo de las más de seiscientas páginas del libro un solo poema. Se ha dicho que no escriben porque son unos pobres diablos, o porque son aún inmaduros, o porque, en el fondo, no les interesa la

poesía sino la vida. La verdad es que no escriben versos porque para ellos ya no tiene demasiado sentido hacerlo: se han escrito muchos, algunos muy buenos, otros geniales, y ya es suficiente trabajo leerlos; es tan robusta la tradición que es difícil agregarle otra cosa que ripios. Véase, de paso, el poema único de la sabia Cesárea Tinajero: un dibujo, una broma, en cierto sentido un remate.

Ahora bien: si uno es débil y termina cometiendo un poema, ya ni siquiera importa tanto la calidad de los versos; importa en qué bando se sitúan. O tradicionales o vanguardistas. O anglosajones o francófilos. O Parra o Neruda. O Paz o Huerta. Porque también eso: el campo poético, además de saturado, está dividido y politizado. Uno puede pasarse la vida yendo y viniendo de un grupo a otro, a veces sin necesidad de escribir un solo poema, nada más validando o refutando sucesivas poéticas. Ese ir de un lado a otro no es poca cosa: es también literatura. A estas alturas ya no es necesario escribir poesía para incidir en la poesía: basta con apropiarse de la obra de los otros, intervenirla, traducirla, antologarla, reeditarla, reventarla, resignificarla.

Dicho de modo sumario: ya no se trata de escribir poesía sino de contar cómo fue la poesía. Los poemas que iban a ser creados ya fueron escritos y solo resta ordenarlos en un relato más sugestivo que el de los adversarios. A eso se dedican los realvisceralistas en la novela: a conocer el campo de batalla, a identificar a los aliados y a los enemigos, a reunir los elementos con los que años más tarde escribirán su relato sobre la poesía. Crean conocer un secreto que transformará la historia de la poesía mexicana: la existencia casi ágrafa, casi anónima, de Cesárea Tinajero, prófuga del estridentismo, y por ello siguen sus pistas hasta el desierto de Sonora. Si son detectives, es porque se empeñan en encontrar las huellas de lo que alguna vez fue la poesía. Si son salvajes, es porque saben que la batalla persiste: es solo que ya no es poética sino narrativa y se juega con los poemas de los otros. —

