
CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

LA PATOLOGÍA DE LA RECEPCIÓN

La llamada generación del crack gozó de una importante resonancia con la premiación de un par de sus libros. Domínguez Michael analiza, con el rigor del cirujano, tanto el fenómeno mediático como a las novelas mismas, y fija su mirada en la figura central de Jorge Volpi, quien ha convocado como pocos la pasión de ensalzadores y detractores.

POCOS ESCRITORES MEXICANOS HAN SIDO ENSALZADOS DE MANERA tan desmesurada como Jorge Volpi, y también son pocos los que han sufrido ataques tan persistentes, venenosos y equívocos. Por ello, antes de hablar de *En busca de Klingsor* (1999) y de *El fin de la locura* (2003), las novelas que le han dado el prestigio internacional, cabe hacer la pequeña

historia de Volpi y de su grupo. El éxito, decía un clásico, es un fracaso, y en la construcción de un dominio literario juegan varios factores, que van desde el oficio inteligente hasta la fabricación industrial de talentos. En 1996, Volpi y sus amigos (Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz) se lanzaron como la generación del *crack*, una cofradía de novelistas llamada a ser, según rezaba la publicidad, el finisecular parto de los montes de la novela mexicana. Tres años después, Volpi ganó con *En busca de Klingsor* el Premio Biblioteca Breve, un galardón rehabilitado cuyo prestigio se remontaba a los años del *boom* latinoamericano. Con el premio llegaron para Volpi los agentes literarios, los contratos de traducción, las giras internacionales y, más tarde, la entrada al servicio diplomático mexicano. Entre los jóvenes autores (y en no pocos de los viejos) se asistía al espectáculo del nacimiento de un jefe de escuela, el hombre a quien se admira, se envidia y se odia en la predecible medida de haber logrado el sueño de muchos. La habilidad política de Volpi (y su generosidad) le permitieron arrear, en mi opinión a manera de fardo, con el resto de sus cómplices del *crack*, quienes tuvieron ediciones españolas y traducciones a otras lenguas, a través de

las compras en paquete que actualmente realizan los monopolios internacionales de la edición.

El *crack* —como antes el McOndo, del chileno Alberto Fuguet— despertó el interés de esa sociedad mundana, compuesta por editores, agentes y lectores complacientes, que en Madrid y en las recolonizadas ciudades latinoamericanas suele creer que las novelorías de actualidad (*fiction* en la mayoría de los casos) son la literatura. Obedientes en variada medida a ese contexto, las novelas del *crack* son un conjunto heteróclito de narraciones desiguales (y algunas pésimas) cuya bandera de salida es un falso cosmopolitismo, una literatura escrita por latinoamericanos que han decidido abandonar, como si esto fuese una novedad radical, los viejos temas nacionales y presentarse como contemporáneos, ya no de todos los hombres, sino de las grandes estrellas de la narrativa mundial. Estos nuevos autores se mueven con facilidad en los archivos del recién enterrado siglo XX, tomando a la carta sus lemas comerciales: la frialdad, el vacío, el eterno retorno del apocalipsis, la muerte de las ideologías, y otras mitologías de la actualidad que encuentro tan discutibles en los escritores mexicanos como en Michel Houellebecq.

Que el nazismo, su irradiación, contexto y consecuencia ha-

yan ocupado los empeños de Volpi, de Ignacio Padilla o de la española Juana Salabert (otra ganadora del Premio Biblioteca Breve) no es casual, pues el tema es de los más maleables: sustituye las viejas recetas de intriga por la presentación a modo del mal absoluto: suscita el horror de la humanidad y ejerce (desde siempre) una morbosa fascinación aun en sus más impolutos enemigos. *Amphytrion* (2000), de Padilla, es ejemplar en varios sentidos: es una bien manufacturada colección de dispositivos narrativos que proviene del renacido interés, debido a Claudio Magris y a otros autores, en la literatura del Imperio Austro-húngaro y en su desenlace en la República de Weimar y en el nazismo. Pero en *Amphytrion* la tragedia histórica secular ocurre fuera del texto, como una mera y didáctica referencia libresco. Es un libro cuya irritante superficialidad sólo cumple la misión de invitar a profundizar en sus fuentes, de Joseph Roth a Hanna Arendt.

El problema con el *crack* han sido sus ínfulas declaratorias, que con frecuencia recaen en Padilla, un buen cuentista que se jacta de escribir una literatura dizque europea, de la cual ninguno de sus compatriotas ha oído hablar y ante la cual los nativos debemos acercarnos como si se tratase de una maravilla, sólo comparable a la obra de quien creó el mundo. Estas declaraciones, modosamente administradas en la prensa y en mesas redondas, presentan al *crack* como una “liberación” más o menos como la llevada a cabo por Rubén Darío hace cien años. A Padilla lo defendí de los insultos de los patrioterros, y lo volvería a hacer con gusto, pero me subleva la necesidad con la que sugiere que el cosmopolitismo es una invención suya y de sus amigos. Al público que Padilla necesita le será muy arduo entender que la tradición central de la literatura mexicana es una tradición cosmopolita, cuya variedad y cuyos poderes se expresan a través de Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, José Revueltas Octavio Paz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y Alejandro Rossi, por citar sólo a los más grandes. Y me es difícil creer que Padilla pase por alto el caudal que, en ese sentido, significaron las revistas *Plural* y *Vuelta* durante treinta años. Pero, con tal de posicionarse en el mercado, hay quienes se rebajan a un nivel de pobreza intelectual que resulta tan indigno como bochornoso.

Ser cosmopolita es una actitud espiritual que no se mide por la recurrencia en tramas y problemas cuya toponimia o situación histórica tiene poca relación con la nacionalidad del autor. Padilla mismo, más que un escritor cosmopolita, es un viajero frecuente, y novelas como *Amphytrion* forman parte de otra corriente moderna, el exotismo, que cuando se practica en México o Buenos Aires desconcierta a los europeos, ignorantes de que es el mismo mecanismo que en su día ellos inventaron. Tan respetable (y cuestionable) resulta ser Padilla escribiendo sobre la Gran Guerra, como lo fue el húngaro Laszlo Passut (1900-1979) al componer *El dios de la lluvia llora sobre México*, su novela sobre la Conquista. Cosmopolita, Borges; un exotista perdido en la pastelería del Gotha sería Manuel Mujica Láinez, no por ello incapaz de escribir una novela admirable como *Bomarzo*.

La engañifa de que había una nueva novela mexicana, sólo

por el hecho de que en ella no apareciesen ni México ni los mexicanos, fue atendida por los generalmente obtusos periodistas matritenses, que hacen la marcha entre el Círculo de Lectores y la Casa de América. Con motivo de la presentación de *Espiral de artillería* (2003), de Padilla, un comentarista español lo aduló llamándolo “un escritor europeo nacido en México”, elogio aldeano que implica que el ser europeo es una marca que garantiza cierta excelencia y, peor aún, tontería que exige repetir lo que el crítico mexicano Jorge Cuesta decía en 1932: “La literatura española de México ha tenido la suerte de ser considerada en España como una literatura descastada. Este juicio no se ha equivocado, puesto que la devuelve a la mejor tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana [...] Todo clasicismo es una tradición transmigrante. En el pensamiento español que vino a América de España, no fue España, sino un universalismo el que emigró, un universalismo que España no fue capaz de retener, puesto que lo dejó emigrar intelectualmente.”

La ignorancia peninsular sobre el universalismo de las letras hispanoamericanas, de la que se han servido personajes como Padilla, obligaría, además, a incurrir en la banalidad de hacer una breve historia del exotismo y de cómo arraigó venturosamente en la literatura mexicana desde el medio siglo o antes, cuando el pensamiento del medio siglo formuló la fantasía de la utopía en acto, y decidió mirar a la bárbara Europa con los ojos de una ilusa y civilizatoria latinidad americana. Sin irse tan lejos, y para dar por cerrado ese aspecto de la supuesta originalidad del *crack*, me permitiré una fatigosa enumeración. Uno de los primeros cuentos de Juan José Arreola se titula “Gunter Staphenhorst” y transcurre en Alemania. Eso fue en 1946. Uno de los grandes escritores vivos de la lengua, Hugo Hiriart, escribió *Galaor* en 1972, una novela de caballerías, a la que siguió la invención completa de una civilización (*Los cuadernos de Gofa*, 1981) y después, en ese mismo tono, *El agua grande* (2002). También incurrieron en esa extraterritorialidad Héctor Manjarrez (*Lapsus*, 1972), Emiliano González (*Los sueños de la Bella Durmiente*, 1973), María Luisa Puga (*Las posibilidades del odio*, 1978); Jordi García Bergua (*Karpus Minthej*, 1981), Carlos Fuentes (*Valiente mundo nuevo*, 1991), Alejandro Rossi (*El cielo de sotero*, 1987), Alberto Ruy Sánchez (*Los nombres del aire*, 1987), Pedro F. Miret (*Insomnes en Tabití*, 1989) y un largo etcétera que incluye varios de los cuentos y relatos de Pitol, Álvaro Uribe, Alain-Paul Mallard, Javier García-Galiano o Enrique Serna, donde los mexicanos, venturosamente, no aparecen.

Hablando del Londres de la contracultura, de las guerras de independencia sudamericanas y de sus caudillos, de las fantasías finiseculares decimonónicas, del erotismo árabe y de la vida africana, se comprueba que el cosmopolitismo (o la mexicofobia, si se quiere) es una presencia central (y no excéntrica) en la historia de la literatura mexicana. Si somos generosos, concedamos que el *crack*, al principio, usufructuó una herencia y dejó, con alguna chulería, que la prensa lo vendiera a manera de dieta contra el mole de guajolote. Y la mínima honestidad requeriría reconocer que fue Pablo Soler Frost (1965), indiferen-

te en ese momento a la publicidad, quien hace una década dio comienzo al exotismo de la actual generación literaria con novelas ambientadas en Bizancio o en los submarinos del Káiser.

Los premios españoles otorgados a Volpi y a Padilla desataron las lenguas viperinas del nacionalismo y de la envidia, enemigos contra los que siempre, pase lo que pase, hay que cerrar filas. De los incombustibles voceros de la charrería nacionalista, que acusaron al *crack* de traición a la patria por ocuparse de asuntos ajenos al alma nacional —y quienes en un acto de fe diazordacista despojaron a estos escritores de la nacionalidad mexicana—, poco puede decirse. Tan sólo se obstinan en volver a ser víctimas de la paliza que le dio, otra vez, Cuesta, el príncipe de los críticos mexicanos, a Ermilo Abreu Gómez, un correctivo que a nadie disgusta repetir. La envidia, en cambio, es un fenómeno moral más interesante de analizar, y para ello sugiero leer al revés *La generación de los enterradores* (2000 y 2002), de Chávez Castañeda y Celso Santajuliana. Este manual en dos entregas ilustra cómo triunfar a la manera de Volpi, quien, según ellos, ha alcanzado una suerte de posteridad en vida mientras que el resto de sus afanosos contemporáneos componen un esforzado pelotón de ciclistas (ésta es la metáfora propuesta por estudiosos, quiero creerlo, de Pierre Bordieu) que lucha contra las dificultades de la vida editorial, pues tal parece que no hay otro horizonte en la literatura. Este par de zoquetes, inclusive, fue a buscar las calificaciones obtenidas por Volpi en la escuela primaria para explicar el origen de una carrera literaria (más que una obra) que les parece titánica.

Nunca he leído a nadie, ni entre los amigos ni entre los enemigos de Volpi o de Padilla, que les envidie su prosa, su estilo o sus ideas, como yo envidio a Lezama Lima, a André Gide o a Edmund Wilson. Lo que se envidia es el éxito, en una época como la nuestra en que se es escritor para ganar premios y llevar una vida desahogada —tal como hace veinticinco años la forma apetecible de mundanidad era otra, por cierto más humilde, que consistía en morir como poeta maldito en un cuarto de azotea, o en vivir triunfando al poético amparo de alguna revolución centroamericana.

El *crack* es un fenómeno propio de los abalorios mundanos del mercado editorial. Pero dejará algunos libros de valor, entre los que estoy seguro de que se contarán varias novelas del propio Volpi. Fue Susana Fortes, miembro del jurado que premió *En busca de Klingsor*, la primera en incluir esta novela en esa familia de nuevos ricos encabezada por *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco. Sin la estudiada erudición de ese enemigo de la novela que fue Borges —y el semiólogo italiano lo sabía bien—, habría sido difícil poner al servicio de la ficción narrativa los enredos teológicos y los paradigmas científicos. A la vez culta y vernácula, popular y refinada, esta clase de narración revitalizó la novela, siempre exhausta en apariencia, y trastornó su frecuentemente tensa relación con el mercado.

La fórmula de Eco —que él mismo devaluó con sus siguientes novelas— sufrió la natural degradación de las formas de alta cultura cuando se vulgarizan. No es que antes de 1980 no se



Ilustración: LETRAS LIBRES / Julián Cerezo

hubieran escrito emocionantes novelas de ideas, sino que éstas aspiraban sólo casualmente al uso sistemático de los recursos del *thriller* para seducir a sus lectores. Thomas Mann no temía “aburrir” a sus miles y miles de devotos, mientras que el solitario Ernst Jünger de *Heliópolis* (1949) escribió para un puñado de iniciados. En cambio, el tipo de novela comercializada por Eco debe hacerle los honores, al mismo tiempo, a Stephen King y al difunto Sebald: alcanzar al comprador que busca un libro para la playa y al académico ansioso de *currícula*, pretendiendo una doble legitimidad estudiada hace casi un siglo por Valéry Larbaud: la que otorgan los públicos nacionales y la elite aristocrática que rige (o debería regir) la literatura mundial. El escritor de ese tipo de novelas sufre una angustia sólo proporcional a la recompensa financiera y mediática, uniendo por fuerza y con éxito las siempre urgentes ansiedades metafísicas y la aceitada maquinaria de la intriga. Por ello es frecuente que esos libros, más que mirarse en la tradición de la novela, ansien proyectarse en el cine, pues la verdad que

ofrecen facilita su traducción en imágenes.

Hombre de letras de tiempo completo, Volpi estaba llamado a una empresa como *En busca de Klingsor*, una novela sobre la imposibilidad de la ciencia alemana para alcanzar, a contrarreloj, la bomba atómica, vertebrada con el episodio del fallido atentado del 20 de julio de 1944 contra Hitler. Escogió un tema apasionante e investigó con la convicción debida a su brillante poder de síntesis. Hijo del siglo, al fin, conoce casi por inmanencia la retórica del *thriller* cinematográfico. *En busca de Klingsor* sigue los cánones del género como novela de intriga. La relación axial entre el teniente Bacon y el matemático Links –dialéctica del vencedor y del derrotado en que descansa la narración durante los meses posteriores a la derrota nazi de 1945– responde a muchas de las difíciles exigencias de la trama.

Los principales defectos de *En busca de Klingsor* son canónicos, es decir, los propios al género popularizado por Eco, y que Guillermo Cabrera Infante bautizó como “ciencia-fusión”. Me incomoda la aplicación con que Volpi, para la conveniente ilustración de sus lectores, cae en las concesiones consagratorias del género: el prestigio intelectual que acarrea relacionar su novela con un mito genésico, o la necesidad comercial de aderezarla con una trama erótica. Por fuerza didáctica, *En busca de Klingsor* enseña las costuras cuando el fáustico Links, alemán, le cuenta al pragmático Bacon, estadounidense, la trama del Parsifal, para dramatizar la manida relación entre el nazismo y las vulgarizaciones míticas wagnerianas.

A Volpi, desde *A pesar del oscuro silencio* (1991), su primera novela dedicada a Cuesta, le apasionan las desventuras de la inteligencia trágica. Como galería de ingenios fáusticos, *En busca de Klingsor* tiene la fuerza del pintor agudo: yo pude ver y oler, más que oír, a ese elenco de físicos europeos que en Estados Unidos o Alemania protagonizaron técnicamente el dilema teológico que atormentó a Orígenes y a Clemente de Alejandría: esa apocatástasis que la física contemporánea volvió una realidad, tornando prácticas las viejas preguntas de la patrística: ¿Puede Dios permitir la destrucción de lo creado?, ¿lo intuye, lo desea, le es indiferente?, ¿cómo se convierte Prometeo en agente del libre albedrío? El vigor de Volpi, al someter, a través de sus criaturas, a visita e interrogatorio a Albert Einstein, Johannes Stark, Werner Heisenberg, Erwin Schröding, deja una exactitud analítica que nos recuerda que, desde Héctor A. Murena y Pedro Salinas, hace medio siglo, esa ansiedad había desaparecido en nuestra lengua.

El fin de la locura se asume como continuación informal de *En busca de Klingsor*, pues el proyecto de Volpi es la escritura de una sociología novelesca del siglo XX. La practica con la urgencia didáctica tan propia de los espíritus profesoriales. Que Volpi lo sea no me molesta: es una elección como cualquier otra. En ese deber ser se distingue fácilmente al pedagogo dispuesto a dar cátedra a ese alumnado en apariencia dócil que son los lectores. La apuesta de Volpi en *El fin de la locura* es arriesgada, existiendo el precedente de los destinos parisinos de Alfredo Bryce Echenique: situar, caído del cielo, a un fallido intelectual mexicano

en el mayo del 68 y convertirlo, *deus ex machina*, en bufón de las cortes de Lacan, Barthes y Foucault. Las caricaturas de los *maîtres à penser* del estructuralismo francés son excelentes dada la distancia, condimentada con gracia y malignidad, de un escritor latinoamericano que no aspira a la hagiografía ni a la deturpación. Volpi los dibuja con la distancia crítica de un entomólogo subyugado por la zarabanda del 68, que acabó de lanzar al poder cultural y a la fama pública a estos geniales personajes a quienes el siglo XXI ve con creciente desconfianza por su a ratos escalofriante irresponsabilidad política. No son menores, tampoco, los riesgos tomados por Volpi al hacer psicoanalizar, en un delirante episodio cubano, a Fidel Castro por el doctor Aníbal Quevedo, llevando a los límites del absurdo la patética historia de los turistas revolucionarios que fueron (y van) a Cuba a beber de las beatíficas aguas del río del paraíso. Durante varios capítulos de la novela, Volpi pudo, al fin, poner al servicio de la narrativa su habilidad como investigador y sus preocupaciones de ensayista.

Una vez muerto Roland Barthes en 1984, cuenta *El fin de la locura*, Aníbal Quevedo regresa a México a vivir y a encarnar las relaciones *non sanctas* que unen al intelectual mexicano con el poder. A la manera de la fragmentalia del último Barthes, Volpi decidió presentar la estación final en la vida de Aníbal Quevedo como una suma de recortes o un fichero de periódicos, confidencias, diarios íntimos, entrevistas, sesiones psicoanalíticas y estados de cuenta destinados a que el lector arme el rompecabezas de las empresas culturales del protagonista de la novela. El resultado es agri dulce. ¿La novela está dirigida a París o a Coyoacán? Creo que a Volpi no le importó dónde estaban sus lectores y eso anuncia su madurez. El éxito previo de *En busca de Klingsor* le dio libertades que aprovechó para realizar un ajuste de cuentas con esa cultura mexicana que lo ensalza y lo envidia. Pero la parte mexicana de *El fin de la locura* es fallida. No me importa que ésta sea poco comprensible para el público internacional de Volpi; en cambio, es preocupante que esas armas de la crítica sean tan pobres como una crítica de las armas que resulta timorata y superficial al indagar en esa compleja combinación entre tolerancia y autoritarismo, legitimidad y tráfico de influencias, prestigio del saber y decadencia de la función pública, que caracterizó la relación entre los intelectuales y el poder durante el ocaso del imperio de la Revolución Institucional.

Acaso la verosimilitud de la novela quede probada por el hecho –la novela de la novela– de que algunos lectores habitualmente atentos hayan creído que el doctor Aníbal Quevedo existió, y busquen su bibliografía ficticia. Pero a Volpi lo detuvo, en detrimento de la verdad novelesca, su propio cálculo como figura emergente de la propia cultura mexicana: escribir una caricatura de Lacan es fácil en comparación al riesgo político que implica desfigurar, con verdadera penetración novelesca, a Carlos Monsiváis o a cualquier otro de nuestros caudillos culturales. Aníbal Quevedo, ese extraño mexicano que habla en infinitivo, carece de la suficiente densidad para encarnar el arquetipo de esa tiranofilia de los intelectuales,

según la expresión de Mark Lilla.

La falla esencial en *El fin de la locura* es una cuestión de grado: a Volpi le faltó dar mayor espesura picaresca a su personaje, que cuando regresa a México pierde toda intensidad psicológica, convertido en una mera prueba documental. Algunos reseñistas han creído que Aníbal Quevedo, desde las barricadas de mayo del 68 hasta su relación con el ex presidente Salinas de Gortari, es un personaje realista. De ser así, todo *El fin de la locura* sería un despropósito. Esa duda se debe a la ambigüedad profesoral de Volpi, a sus propias dudas entre la voluntad artística y el cálculo de la figura pública: el fin y los medios. Estamos ante una novela tragicómica a la que le faltó consecuencia con su apuesta inicial, la improbable aventura de otro Alonso Quijano, esta vez en las facultades revolucionarias de la Sorbona, que fracasaron al transformar el mundo, aunque en algo cambiaron la vida de sus lectores. *El fin de la locura* es el cuento de dos caminos que nunca se encuentran. Como crónica de la locura parisina, de la frivolidad de sus grandes pensadores y como caricatura de la *gauche divine*, la novela logra su cometido. Pero, en tanto explicación de cómo el Estado de la Revolución Mexicana, en su fase terminal, organizó a su servicio su propia trai-

ción de los clérigos, y de cómo los clérigos mexicanos sobrevivieron, *El fin de la locura* es apenas una musitación que llama más la atención por lo que calla que por lo que dice, actitud imperdonable en un escritor como Volpi, urgido de explicarse racionalmente los silencios y las admoniciones de la clase intelectual.

Mi actitud ante la carrera literaria de Jorge Volpi es ambivalente, como son encontrados mis sentimientos hacia sus novelas. Me ofusca la contradicción entre su voluntad artística y los medios políticos –interiorizados en casi todos sus libros– con que persigue tozudamente sus fines. Pero tengo suficientes razones intelectuales y personales para admirarlo. Me expresé con enérgica desaprobación de varios de sus primeros libros. Y, caso insólito entre los muchos escritores con los que he tenido trato, a cambio no recibí de Volpi ni muecas ni insultos, sino el gallardo interés de quien acepta, no tanto las reseñas negativas, siempre circunstanciales, sino la necesidad y la existencia del crítico. Ese acuerdo literario de fondo permitió que nos hiciésemos amigos, sin por ello cesar ese intercambio franco y no pocas veces incómodo para ambas partes. Por ese camino, aprendí con rapidez a quererlo, y a creer en su tesonera capacidad de trabajo, y en la firmeza de su vocación. –

J O H N A S H B E R Y

La historia de amor

Lo vimos venir desde siempre,
luego ya estaba aquí, en línea
con el paseo de aquel día. Para entonces, éramos nosotros
los que habíamos desaparecido, en el túnel de un libro.

Despertando en la madrugada, nos unimos al flujo
de las noticias de mañana. ¿Por qué no? A diferencia
de algunos otros, no tenemos nada que pedir
o que tomar prestado. No somos sino piezas de sólida geometría:

cilindros o romboides. Cierta satisfacción
nos ha sido otorgada. Sí, claro, siempre volvemos
a por más... Es parte del aspecto “humano”
del desfile. Y existen regiones más oscuras

perfiladas, que habría que explorar alguna vez.
Por ahora nos basta con que el día se haya acabado.
Trajo su carga de frescura, la dejó caer
y se marchó. En cuanto a nosotros, seguimos aquí, ¿no es cierto? –

– Versión de Jordi Doce

Este poema apareció recientemente en las páginas de The London Review of Books bajo el título de “The Love Interest”.