

# LIBROS

74

LETRAS LIBRES  
NOVIEMBRE 2011

**Michel Bertrand**

• GRANDEZA Y MISERIA DEL OFICIO.  
LOS OFICIALES DE LA REAL  
HACIENDA DE LA NUEVA ESPAÑA,  
SIGLOS XVII Y XVIII

**Sabina Berman**

• LA MUJER QUE BUCEÓ  
DENTRO DEL CORAZÓN DEL MUNDO

**V. S. Pritchett**

• EL VIAJE LITERARIO.  
CINCUENTA ENSAYOS

**Pablo Raphael**

• AGENDA DEL SUICIDIO

**Oliverio Coelbo**

• UN HOMBRE LLAMADO LOBO

**Michel Houellebecq**

• EL MAPA Y EL TERRITORIO

**Daniel Sada**

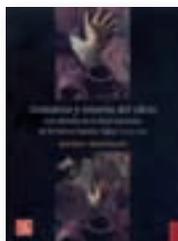
• A LA VISTA

**Fabrizio Mejía Madrid**

• DISPAROS EN LA OSCURIDAD

## HISTORIA

### El poder de los oficiales de la Real Hacienda



**Michel Bertrand**  
GRANDEZA Y MISERIA  
DEL OFICIO. LOS  
OFICIALES DE LA  
REAL HACIENDA DE  
LA NUEVA ESPAÑA,  
SIGLOS XVII Y XVIII  
México, FCE, 2011,  
591 pp.

✎ **JUAN PEDRO VIQUEIRA**

En su libro *Grandeza y miseria del oficio. Los oficiales de la Real Hacienda de la Nueva España, siglos XVII y XVIII*, Michel Bertrand nos ofrece una fascinante historia social –o, mejor dicho, una historia total– de los oficiales reales de la Nueva España desde 1660 –momento en que España se encuentra sumida en una profunda crisis– hasta 1780 –vísperas de la puesta en práctica de las reformas borbónicas en la Nueva España que habrían de modificar profundamente este oficio.

Los oficiales reales no eran unos funcionarios más entre muchos otros

de la burocracia hispánica, sino que constituían un engranaje esencial que garantizaba el funcionamiento de toda la administración y que mantenía la cohesión del vasto Imperio español. En efecto, los oficiales reales eran los responsables de recaudar todos los impuestos –sin los cuales el Imperio español no habría podido existir–, de distribuir estos ingresos entre las distintas ramas de la administración, y de pagar a los proveedores y beneficiarios de la Corona española. Aunque sus ingresos no eran tan elevados como los de otros miembros de la élite (virreyes, oidores y altos jerarcas de la Iglesia), su papel era por lo menos igual de importante para asegurar el funcionamiento diario de la administración y la estabilidad del imperio. Tenían, además, la peculiaridad de conformar una corporación muy homogénea, tanto por su origen social, como por su formación especializada, lo que en aquel entonces constituía una excepción en la administración española.

La relevancia de las funciones que desempeñaban los oficiales reales llevó a la Corona española a intentar someterlos a una cuidadosa vigilancia y una estricta disciplina que desbordaban el ámbito laboral. En efecto, había que evitar que parte de los inmensos caudales que administraban fueran a parar a sus bolsillos y que el inmenso poder que tenían en el manejo cotidiano de los fondos públicos fuera usado para beneficiar a sus familiares, amigos y clientes. Justamente con el fin de que los oficiales reales de la Nueva España no sucumbieran ante esas tentaciones, todos ellos eran reclutados en la península y estaban sujetos a diversas restricciones, incluso matrimoniales, para evitar que entraran en relación con los grupos de poder local y con la élite económica del virreinato. Aunque, claro está, como lo muestra admirablemente este libro, todas estas disposiciones fueron, en gran medida, letra muerta.

Para estudiar este sector tan peculiar e importante de la administración novohispana, Michel Bertrand recurre

a una versión novedosa y enriquecida del llamado método prosopográfico, que casi nunca ha sido utilizado en la historia de México, tal vez con la única excepción del notable libro de François-Xavier Guerra, *México: del antiguo régimen a la revolución* (México, Fondo de Cultura Económica, 1992). Este método supuso un estudio, si no exhaustivo, por lo menos muy amplio, de las características del grupo de los oficiales reales (origen social, formación, carrera, patrimonios personales y familiares, actividades, etcétera). La sistematización de toda esta información le permitió al autor reconstituir el “tipo medio” de estos funcionarios y tener una visión general de este sector administrativo.

Sin embargo, este trabajo titánico no constituye para Michel Bertrand más que un prolegómeno necesario –cuyos resultados expone en breves páginas– para poder ahondar en las carreras más o menos excepcionales de algunos de estos funcionarios. Gracias a esto, el autor reconstruye con gran habilidad las redes familiares y clientelistas de los oficiales reales, lo que le permite ir mucho más allá de lo que podría haber sido una mera historia de las instituciones, para poner en evidencia algunos de los resortes más profundos del funcionamiento de la sociedad virreinal. Así, *Grandeza y miseria del oficio* constituye un logrado ejemplo de una historia de “carne y hueso”, en donde se da cuenta tanto del funcionamiento de las instituciones como de las vidas particulares e irreductibles de los que gravitaban en torno a ellas.

El libro se presta, también, a otra lectura no solo de gran interés, sino incluso de enorme actualidad. En efecto, los esfuerzos de la Corona por controlar los negocios y la vida de los oficiales no son sino una página de la larga lucha de la Corona española por acotar la corrupción y los abusos de poder que paradójicamente el mismo sistema propiciaba. En efecto, la Corona española no se propuso nunca terminar de tajo con la corrupción, sino tan solo que sus

funcionarios no rebasaran ciertos límites que se negociaban constantemente –al igual que hoy en día el obispo de Ecatepec eleva sus plegarias para que nuestro próximo presidente no robe demasiado. Michel Bertrand muestra así cómo la corrupción, que al mismo tiempo minaba desde dentro al aparato administrativo, era vista con gran naturalidad, tanto por los propios funcionarios, como por los habitantes de la Nueva España, en especial por aquellos que pertenecían a la élite económica. La corrupción no solo permitiría que los funcionarios suplieran la estrechez de sus salarios y pudieran llevar un tren de vida acorde al papel que ocupaban en la jerarquía social, sino que también creaba vínculos entre grupos en principio contrapuestos tales como peninsulares y criollos, funcionarios, mineros, hacendados y comerciantes. Por ello, las repetidas medidas decretadas por la Corona para poner fin a la corrupción tenían poco efecto: su aplicación a rajatabla hubiera amenazado la cohesión misma del Imperio español.

En el caso de los oficiales reales, sobre los cuales pesaban múltiples controles, la brecha por la que se infiltraba el clientelismo era paradójicamente la crónica escasez de fondos públicos. Dado que el Estado no era capaz de cumplir con sus compromisos y de pagar a sus proveedores y beneficiarios, los oficiales reales disponían de un importante margen de discrecionalidad para decidir quiénes eran los que merecían ser retribuidos antes que los demás. Huelga decir que los favorecidos solían ser los miembros de sus amplias redes familiares y clientelistas.

En efecto, a pesar de todas las disposiciones legales que buscaban evitar que estos funcionarios se relacionaran con los círculos locales, los oficiales reales inevitablemente solían terminar casados con hijas de familias criollas prominentes e integrados a las vastas redes sociales que estructuraban la Nueva España y todo el Imperio español. Atinadamente,

Michel Bertrand señala que solo cuando –a partir de 1780– la Corona se decidió a asumir los altos costos financieros que suponía aumentar el control sobre sus funcionarios (profesionalización, mejoras de sus emolumentos, aumento considerable del número de funcionarios, etcétera), las medidas reformistas lograron tener algún impacto en el funcionamiento de la administración española y en la sociedad novohispana.

Finalmente, señalemos que este libro arroja esclarecedoras luces sobre la lógica social no solo de la Nueva España, sino incluso del Imperio español en su conjunto. Muestra, entre otras cosas, la poca pertinencia de la oposición entre peninsulares y criollos, que fue magnificada por los historiadores del siglo XIX y, en buena medida, también del XX. En su lugar, Michel Bertrand propone comprender al mundo hispano de los siglos XVII y XVIII a través de la competencia entre amplias redes sociales que tenían sus raíces locales, pero que también se enlazaban con otras de lugares más o menos distantes, atravesando incluso a menudo el océano Atlántico. Estas amplias redes sociales mantenían además sorprendentes y variadas relaciones con la administración española –que no era sino una red social más institucionalizada–: en ocasiones, entraban en franca competencia con la Corona española que buscaba expandir y fortalecer su poder entre los súbditos, pero otras veces también le permitían reproducir el orden y la cohesión sociales en un territorio extensísimo, mal comunicado y atravesado por brutales desigualdades económicas.

El libro *Grandeza y miseria del oficio* constituye, pues, una aportación original y profunda al conocimiento de la historia novohispana, que sin duda habrá de renovar significativamente los estudios sobre el funcionamiento de las instituciones y de suscitar fructíferas polémicas sobre el papel de las redes sociales en el Imperio español. —

## NOVELA

## Narrar la diferencia



**Sabina Berman**  
LA MUJER QUE  
BUCEÓ DENTRO  
DEL CORAZÓN  
DEL MUNDO  
México, Planeta, 2011,  
284 pp.

✎ **EDUARDO HUCHÍN SOSA**

Karen es autista. Temple es autista. Karen encuentra la paz entre los atunes, Temple entre el ganado. Karen utiliza un arnés y un traje de buzo para relajarse y Temple adapta una máquina pecuaria, a la que acude básicamente para lo mismo. Las dos cuentan con familiares que confían en sus aptitudes. Ambas asisten a la universidad y se enfrentan a los prejuicios académicos a la hora de cursar estudios de zoología (su singularidad es vista, en no pocas ocasiones, como un retraso). Ambas dicen comprender las emociones animales con mayor talento que las humanas. Cada una aprovecha su autismo para reformar una industria: la de los atunes, Karen; la del ganado, Temple. La primera termina por dirigir una empresa cuya oferta principal es un atún libre de estrés; la segunda inventa un sistema para atenuar la crueldad en los mataderos y, de paso, evitar pérdidas monetarias a sus dueños. Finalmente, y esto era de esperarse, ambas alcanzan un lugar en una sociedad surcada por el pensamiento tópico.

Se trata de Karen Nieto y Temple Grandin, dos mujeres tan originales que sorprende que sigan trayectorias afines. Quizás suceda que el destino de las personalidades discordantes sea el mismo: caer en un mundo arbitrario, avanzar a contracorriente, enriquecer nuestra

noción de humanidad. Los héroes contemporáneos luchan contra un puñado de convenciones y vencen incluso dentro de las propias reglas del juego. Así lo demuestra la real señorita Grandin y también su contraparte ficticia, Karen, protagonista de la más reciente novela de Sabina Berman, *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*.

No me cabe duda de que Berman (ciudad de México, 1955) tomó elementos, escenas y alguna que otra opinión de Temple Grandin para configurar a la heroína y narradora de su libro. Eso no es lo importante. Karen y Temple son, en sí mismas, personajes irresistibles desde el momento en que convierten sus impedimentos para socializar en una ventaja (académica, empresarial), pero que —por los mismos motivos— se encuentran todo el tiempo al borde de convertirse en símbolos de “la diferencia”.

Aceptémoslo: nada tan atractivo como proclamar que la singularidad cambia al mundo. “Think different” nos ha dicho Apple, y los tiempos actuales nos exigen creer que este *gadget*, ese lienzo, aquella teoría revolucionaria se deben a “los locos, los inadaptados, los rebeldes”, a esos que “no siguen las reglas ni tienen respeto por lo establecido”. Eso —la apuesta por la originalidad de ciertas mentes— es lo que anima a la empresaria Isabelle a dejar la atunera en manos de su sobrina Karen: “Olvidaremos el 90% rojo de tus incapacidades”, le explica mientras ambas observan las gráficas de unas pruebas psicológicas, “y apostaremos al 10% azul de tus capacidades sobresalientes. ¿Qué te parece?”

La mente autista provoca fascinación, qué duda cabe: Karen posee una inusitada facultad para percibir estados de ánimo en los animales y, al mismo tiempo, pasa demasiados aprietos para entender a los seres humanos. En su revisión del caso Grandin, el neurólogo Oliver Sacks

concluyó que las manifestaciones emocionales de las personas suponen códigos culturales que un autista está lejos de advertir. En términos generales, se trata de una paradoja sobre la que Sabina Berman ha construido la mirada peculiar de su personaje. Esos códigos —con que los “seres normales” hemos cifrado la alegría, la tristeza, pero también la simulación y variadas certezas acerca de nuestras relaciones— es lo que la protagonista de esta novela llama “la burbuja humana”, el cerco que nos impide ver el resto “no humano” y, por ende, el mundo en su totalidad. Algo de lo que ella carece y en cuya privación sostiene también su sensibilidad.

Restringida, o quizás liberada, por su autismo, Karen no puede sino leer la realidad con objetivismo extremo. Hay cosas concretas allá afuera, nos dice, pero la gente está empeñada en creer más en las palabras que en los objetos que nombran. En párrafos iracundos, la empresaria del atún despotrica contra una cultura que ha sido erigida a través de metáforas y eufemismos, y que ha derivado la condición de existir del acto de pensar. “[Es] una lástima que no se juntaron los libros de Descartes en una montaña y se le prendió fuego”, opina en un artículo denominado *Dinámica del amaestramiento del homo sapiens según el instructivo de Descartes*. Paradójicamente, no es sino un “estado mental” lo que ha producido esas revelaciones.

Sin embargo, no todo es neurología en este libro. Las extravagancias cerebrales también plantean retos narrativos (solo hay que notar las técnicas con que Ray Robinson y Mark Haddon trazaron a sus personajes con epilepsia y síndrome de Asperger en novelas como *Electricidad* y *El curioso incidente del perro a medianoche*, respectivamente). En *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo*, Sabina Berman ha acudido a un estilo directo, en tanto su protagonista privilegia los hechos concretos sobre las abstracciones.

Contener la reflexión en los sucesos, sin que la trama se convierta en una mera secuencia anecdótica, no es un logro menor, como no lo es tampoco sortear todas las causas nobles que este libro pudo haber abanderado. Pero al mismo tiempo, sujetarse solo a esa estrategia ha deparado lo que quizás sea su problema más notable: aceptar que Karen Nieto carece de conflictos internos porque su sola presencia ya entabla un conflicto de la sociedad consigo misma. Y, en consecuencia, ejecutar esa premisa a través de un reparto gris de personajes.

Me explico: las mejores escenas de la novela —donde Karen encabeza el sacrificio “humanitario” de atunes, cuando se enfrenta a la muerte de un familiar, o durante su secuestro por parte de unos radicales ecologistas— requieren gente que encarne prejuicios e ideas establecidas. Políticos, empresarios, profesores, defensores de los derechos de los animales que digan ese tipo de cosas que uno esperaría de los políticos, los empresarios o los defensores de los derechos de los animales. Por tanto, el autismo de Karen es luminoso principalmente porque puede observarse en contraste con el fondo que proporciona la masa hecha de pensamientos convencionales. Cada década aparece un personaje fuera de lo común, diríamos en evidente referencia a Bertolt Brecht, pero ¿quién ha estado pagando los gastos?

Berman ha sustentado el carácter entrañable de su personaje en bosquejar apenas a quienes la rodean. Poner a una mujer de insólita coherencia en una sociedad hipócrita, acomodaticia, hecha también de lo peor que tenemos los seres humanos, beneficia al componente satírico de la novela, pero desdibuja el reparto y lo reduce a sombras. Lo cual, me parece, opera en contra de una narración cuyo punto de partida era precisamente que podemos ser diversos. —

## ENSAYO

### El jardín encantado de VSP



**V. S. Pritchett**  
EL VIAJE LITERARIO.  
CINCUENTA ENSAYOS  
pról. Hernán Lara  
Zavala, trad. Ramón  
García, México, FCE,  
2011, 481 pp.

#### CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Victor Sawdon Pritchett no fue, quizá, un gran crítico pero fue el mejor de los reseñistas literarios. Sus iniciales (VSP) fueron un sello de amor a la literatura, agudeza intelectual y honradez sin tacha durante los sesenta años en que ejerció la crítica en ambas orillas del Atlántico, primero en el semanario británico *New Statesman* y después, tras la Segunda Guerra Mundial, en *The New Yorker* y en *The New York Review of Books*.

Nació VSP en Ipswich, Suffolk, el 16 de diciembre de 1900 y, habiendo recibido el nombre de Victor en honor de la reina, murió casi cien años después, en Londres, el 20 de marzo de 1997, meses antes del triunfo de Tony Blair. Empezó su carrera en 1922 escribiendo sobre D. H. Lawrence, Joseph Conrad y André Gide, contemporáneos suyos, y la terminó reseñando a quienes podrían haber sido sus hijos o sus nietos: Gabriel García Márquez, V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Bruce Chatwin.

No escribió Pritchett ningún libro de crítica cuyo título sea familiar en otras lenguas, al estilo de *Hacia la estación de Finlandia* (1940) o *La tumba sin sosiego* (1944), de sus colegas Edmund Wilson y Cyril Connolly, pero sus *Complete collected essays* (1991) son el panorama más vasto emprendido por la crítica anglosajona durante el siglo pasado y la lista de los

autores que reseñó tiene un relieve demográfico: además de los clásicos anglosajones, escribió sobre los grandes rusos y los no tan grandes, sobre algunos franceses (Stendhal, France, De Beauvoir, Montherlant, Camus, Genet) y varios italianos (Cellini, Giovanni Verga, Manzoni, Svevo). Se le agradece su presentación de un brasileño (Machado de Assis) y la atención entusiasta que le brindó a Pérez Galdós, a Eça de Queiroz, a Borges y a García Márquez, en una época en que hablar de literatura iberoamericana era una excentricidad.

Si VSP no hubiera escrito una sola página de crítica literaria conservaría la admiración de sus lectores, considerado el “Chéjov de la lengua inglesa” por los cincuenta y tantos cuentos, largos y muy cortos, que escribió entre *The Spanish virgin and other stories* (1930) y *A careless widow and other stories* (1989). Más aún: su dueto autobiográfico, compuesto de *A cab at the door* (1968) y *Midnight oil* (1971), es un clásico de la memorialística inglesa. Sus novelas —una de ellas, al menos, logradísima en previsible clave flemática, es *Mr. Belunche* (1951), la caricatura de su padre— son menos admiradas. A veces se sospecha, debe decirse, que el unánime respaldo al Pritchett narrador buscaba no malquistarse, entre los escritores, con VSP, el crítico.

Que de Pritchett en español casi no se conozca nada, salvo alguna novela traducida hace medio siglo y un puñado de cuentos, parece raro, tanto más si se subraya que fue, antes de la Guerra Civil y junto con su íntimo amigo Gerald Brenan (1894-1987), uno de los pocos ingleses que conocían España sobre el terreno, al grado que el primero de los libros de VSP fue *Marching Spain* (1928), una crónica de viaje a la que siguió, en 1954, *The Spanish temper*. Ocurre —y aquí empezáramos a elucubrar sobre la indiferencia hacia él por parte de su amado mundo español— que el crítico fue, pese a haber apoyado clara y públi-

camente a la República en 1936, impermeable ante el entusiasmo lírico y el compromiso político que arrastró a tantos de sus colegas ingleses a compartir con los republicanos el pan, la sal, el sacrificio y la propaganda, en el frente. VSP creía, osadamente para el *milieu* donde escribía, que la Guerra Civil era una consecuencia funesta de la historia española y no el resultado de un conflicto ideológico internacional. La Falange, Franco, los comunistas y los anarquistas eran, todos ellos, personajes españoles, hijos de un temperamento y no de una historia. Pritchett, sir Victor desde 1975, ejemplificó el moderantismo atribuido a los ingleses: nadie menos ideológico que él, a su manera, un extraño en su siglo.

Si políticamente Pritchett dejaba fríos a los españoles, en contraste con un George Orwell, que le parecía a aquel más un hombre del continente que de la isla, más cercano a Ignazio Silone y a Arthur Koestler que al temperamento británico, como narrador no es fácil de apreciar. Su mundo es resueltamente idiosincrásico al grado que, insisto, ve en Orwell menos al desengañado del comunismo que al escritor colonial juzgado en la no tan inesperada compañía de Kipling. Lo menos interesante, además, de su obra son los libros de viaje. Los que dedicó a Londres y a Dublín fueron escritos para el público estadounidense y sus crónicas latinoamericanas, que las tiene, no van más allá de la viñeta agradable, medianamente informada, simpática y prescindible. Es periodismo dominical escrito por dinero, según dijo Connolly, su rival y no precisamente su admirador.

Fue VSP el cuentista de la clase media baja inglesa, aquella que, acabada de formarse durante la víspera eduardiana de la Gran Guerra, dio vida a los inmensos suburbios ingleses. Ese y ningún otro universo es el protagonista en la ficción pritchettiana, difícil de exportar, como lo es, si se me permite, Molière, un clásico

francés de dudosa universalidad. Así, VSP, al cual se le pueden aplicar sus propias palabras sobre Laurence Sterne: la excentricidad dimanada de *Tristram Shandy*, por ejemplo, es una locura práctica poco comprensible si le asemeja con la gran locura apocalíptica de los rusos. En Pritchett, un clásico nacional inglés, impera una fantasía cómica surgida de la vida común y corriente, desprovista de todo mito pero plagada de detalles que puede perderse un lector de novelas pero no un lector de cuentos y menos aún de cuentos tan sutiles y sonrientes como los suyos. Quizá una buena edición, hasta la fecha inexistente en español, corrija mi opinión, la cual no me impide reconocer cinco o seis cuentos de Pritchett como excepcionales. Pero no como los de Chéjov pues —según dice su biógrafo Jeremy Treglown— el crítico contamina, en Pritchett, al cuentista. Frecuentemente da explicaciones de más.

VSP fue un escritor profesional dedicado al trabajo diario, al cual le sucedieron muy pocas cosas novelescas, como a los personajes de sus cuentos, ocupados en lo que pasa cuando no pasa nada. Su mayor sufrimiento, el alcoholismo de Dorothy, su segunda esposa y madre de sus hijos, tuvo un final feliz al rehabilitarse ella gracias a Alcohólicos Anónimos. La pareja viajó mucho y acaso el momento más emocionante les ocurrió cerca de Hollywood, cuando Alfred Hitchcock (a quien VSP ayudó con el guión de *Los pájaros*) los invitó a dormir en la cama que antes habían ocupado Cary Grant, Ingrid Bergman, James Stewart y Grace Kelly. Su vida literaria tuvo sus altibajos y a fines de los años setenta los cambios en el gusto mermaron la difusión de sus libros, juzgados anticuados. Pritchett no se amilanó y como eminencia gris de *New Statesman* tuvo arrestos para pelear (y perder) una batalla por la dirección del semanario, teniendo por aliados y rivales a jóvenes turcos como Martin Amis, James Fenton y Julian Barnes.

En fin: es un acontecimiento que haya aparecido en nuestra lengua *El viaje literario*, que reúne cincuenta ensayos literarios de Pritchett, prologados y seleccionados por Hernán Lara Zavala. Están divididos en cuatro apartados que separan a los ingleses de los estadounidenses y a estos de los europeos (continentales, se entiende), concluyendo, esta antología pionera, con los autores españoles y latinoamericanos.

Así como VSP no es fácilmente exportable como narrador, quizá tampoco lo sea como crítico, lo cual sonaría a paradoja dado que la claridad, el buen sentido y la ecuanimidad lo distinguen tanto como la buena prosa, cuya elegancia no transmite esta traducción, tan solo correcta. Es comprensible que el plato fuerte sea la lengua inglesa, el baremo con el cual debe medirse a Pritchett, un crítico atento a la literatura mundial, tal cual lo demostró, en el terreno práctico, cuando fue elegido presidente del PEN Club en 1974.

VSP arriesga opiniones que descartan la imagen, distorsionada e injusta, que lo presenta, por haber sido el más convencional de los hombres, como un crítico pacato, victoriano. Nada de eso: discrepa de valores consagrados por el modernismo y lo hace con originalidad. Explica muy bien por qué Lewis Carroll no pudo ser —con la información que Pritchett disponía— ni siquiera un corruptor de menores, pues disoció radicalmente al sexo del amor. Tan pronto sus niñas entraban a la pubertad, abjuraba de ellas, lo cual lo mantuvo casto. VSP, debe decirse, habló y escribió de sexo tantas veces como fue necesario, en sus ensayos y cuentos lo mismo que en sus cartas a Brenan, su confidente. Pero se negó a hacer del sexo el tema del siglo. De los dos Lawrence se quedaba con T. E. El nuevo puritanismo pregonado por *El amante de lady Chatterley* le parecía dudoso.

Más que Lewis Carroll, Swift, hijo de una época más salvaje que la victoriana, le pareció a VSP el ancestro más

fiable del surrealismo y discrepaba de la grandeza atribuida por toda su generación a Conrad. En su opinión, las novelas conradianas son ambiguas como resultado de la insolencia del autor a la hora de saber qué siente un hombre. Genio del monólogo, sugiere Pritchett, Conrad se equívoco de género: lo suyo era el teatro en una época –agrego yo– en que un teatro de esa naturaleza, como el que surge de *Lord Jim*, ya no era factible.

Hijo de un devoto de la Ciencia Cristiana, en cuyo periódico hizo sus primeras armas, VSP ve la religión con la tolerancia del agnóstico. Toma nota del catolicismo de Evelyn Waugh y frente a otro católico, Graham Greene, su contertulio en el Club Savile y novelista que admiraba demasiado, advierte en los ingleses (pero no en los irlandeses o en los escoceses) un desinterés manifiesto en el problema del mal, asunto que le dejaron al polaco Conrad y al estadounidense Henry James. Es imposible saber si Dios existía o no para Dickens, aclara. Pero el mal no existe en sus novelas: impera un sucedáneo de este, la historia personificada y melodramática.

Sus puntos de vista sobre los ingleses, VSP los corrobora con los estadounidenses, cuya idiosincrasia, “todo aquello que lo es hace verdaderamente distintos a los británicos”, viene de lo escrito por Twain y Poe, creadores de un anverso del puritanismo que en Inglaterra no fue necesario imaginar ni ejercer. Con la excepción del Henry James de *The American scene*, los estadounidenses, extrañamente, no escriben buenos libros de viaje (¿habrá leído el viejo Pritchett *On the road?*) porque carecen de pasado lo mismo que de futuro, lo cual, para él, es una virtud de clase media, lo mismo que una tara padecida en el tiempo y no en el espacio. A este inglés que se sentía muy a gusto en los Estados Unidos y que nunca se permitió el antiyanquismo, *Huckleberry Finn* le parece un gran libro pero lo encuentra incapaz de alimentarnos espiritualmente. Su rango es inferior

a *Don Quijote* o a *Almas muertas* porque dibuja el alma limitada de un niño. Y Faulkner, “un escritor que saca provecho de una sociedad sin ley”, le parece una de esas perplejidades francesas que los ingleses toleran muy malhumoradamente. En Faulkner, la Francia desgarrada y contrita, débil, de la Ocupación y de la Resistencia, encontró un espejo turbulento.

Poco interesado en la literatura francesa y nada interesado en los alemanes, VSP adoraba a los rusos. Sus ensayos sobre Dostoievski y Tolstói, que deleitaban a Isaiah Berlin, otro de sus amigos, son de lo mejor que puede leerse en *El viaje literario*. Quien se interne libro tras libro (en *In my good books*, *The living novel*, *Books in general*, *The working novelist*, *A man of letters*, *The myth makers*, *The tale bearers*, *Lasting impressions*) en su crítica se topará con Lérmontov, Pushkin (“el más radiante de los demonios”), Gógol, Goncharov, Turgueniev, Chéjov, Gorki, Nikolái Schedrin y con su amigo Nabokov, con el cual compartió varios viajes, uno de ellos a la India, de ingrata y divertida memoria para ambos.

Habiendo recorrido tantos kilómetros en la literatura mundial, Pritchett, empero, no deja de ser un crítico inglés y la explicación de ese aislamiento la dio él mismo. VSP vivió, entre 1921 y 1923, en París, al cual llegó, como suele ocurrir, enamorado de la literatura y queriendo ser escritor. Sobrevivió como ayudante en el estudio de un fotógrafo y dos años después se fue a Irlanda como corresponsal de *The Christian Science Monitor*. Años después, Pritchett leyó las memorias de la Generación Perdida, de aquel París que era una fiesta y descubrió, aturdido, que la Ciudad Luz de Gertrude Stein, Sylvia Beach, Joyce, Hemingway y Scott Fitzgerald no había sido, de ninguna manera, la suya. En ese entonces, confesó VSP:

Yo estaba allí, pude habérmelos topado en la calle pero nunca escuché hablar de ellos... Simplemente,

llevé conmigo el aislamiento que traía de Inglaterra.\*

Ese aislamiento interior, esa concentración en la pureza de lo literario, es la virtud y el límite de Pritchett como crítico. En él, la insularidad inglesa se manifiesta, ya lo he sugerido, en indiferencia ante la religión, el sexo, la política y, sobre todo, la historia. Y ello lo hace parecer intemporal, como es notorio en las páginas parisinas de *Midnight oil*, en donde París es una idea habitable, un nicho y no un lugar en el tiempo o el escenario de una cultura. Lo nuevo y lo viejo, la modernidad y la tradición son conceptos que, mágicamente, no arraigan en VSP, lo cual vuelve fascinante a su crónica general de la literatura del siglo XX, pues parece haber transcurrido no en cualquier época sino en un jardín encantado, el de Pritchett, donde este lector absoluto con aspecto de médico provinciano fuma pipa y lee, va al club y regresa y sigue leyendo, cumpliendo sus obligaciones con la realidad, con la monarquía, con los escritores del mundo y los lectores ingleses, con una indiferencia sonriente y metódica. Por su afecto por el lector común, VSP fue, en cierta medida, el heredero de Virginia Woolf y, sin embargo, ella y todo el grupo de Bloomsbury le parecían una remota tribu perdida en el trópico, según dice. Y reseñando *Oscar Wilde* (1987), de Richard Ellmann, Pritchett cita la certidumbre del biógrafo de que Wilde pertenece más a nuestra época que a la victoriana. “No sé muy bien qué significa esa frase”, concluye VSP.

De sus relaciones con Wilson y Connolly, el par de anglosajones con los que disputaría la primacía entre los críticos ajenos a la academia, puede inferirse la posición de VSP, su apacible y laborioso desdén. Wilson adoraba a Pritchett, por haber logrado lo que aquel soñó sin realizarlo: ser tan buen cuentista como

\* Jeremy Treglown, *V. S. Pritchett. A working life*, Nueva York, Random House, 2004, p. 25.

crítico. Alabó *Hacia la estación de Finlandia*, destacando que la grandeza wilsoniana estaba en permitirnos escapar de la historia por el camino de la novela, en hacer de las ideologías decimonónicas, venturosa literatura. Importaba George Meredith, no Ferdinand Lassalle. Y Pritchett se felicitó de que en la segunda edición Wilson se disculpara por haber sido tan cándido en relación a la pesadilla soviética. Citando a Turgueniev, a quien dedicó una hermosa biografía (*The gentle barbarian*, 1977) y a quien tenía por el ejemplo práctico de cómo sobrevivir con honor entre nihilistas, VSP agregó que hacer revoluciones en barricadas ajenas era una tentación fatal.

En cuanto a Connolly, Pritchett no lo leyó con los ojos desbordantes de admiración tan propios de todos nosotros, los enemigos de la promesa. Connolly, dice VSP en *El viaje literario*, era un bebé: "Cuando hace algo para entretenernos es conmovedor y cuando se queda solo está perdido."



No vio en él a un destacado moralista del fracaso literario sino a un fracasado que moraliza. A su alrededor, Connolly dejó hermosas ruinas donde pueden distinguirse, si entiendo bien, fragmentos de las maravillas de Virgilio, de Pascal y de Jung.

No hizo Pritchett, concluyo, una anatomía de la melancolía literaria, como Connolly, ni se aventuró, siguiendo a Wilson, en la gran marcha de la historia que fascina a los escritores. No postuló teorías literarias, y quien crea que la obligación de un crítico es hacerlo no entenderá a VSP, quien dando cátedra como invitado en 1969 en Cambridge, el nido de la Crítica Práctica, tranquilizó al profesorado: la literatura debía huir de la biografía para internarse... en la autobiografía. Pero tampoco tuvo ideas generales, de origen filosófico o estético, sobre la literatura, lo cual es necesario en un gran crítico. En el fondo detestaba al gran escritor moderno encarnado en Flaubert, melindroso y misántropo.

Escribió Pritchett cientos de páginas sensatas, amorosas, precavidas sobre casi todos los escritores importantes del siglo pasado y del antepasado, dejando un legado de inteligibilidad pocas veces impreso y encuadrado. Pero tenté a la herejía diciendo que VSP no fue un gran crítico, sino el mejor de los reseñistas, por mor del formalismo. Pritchett casi nunca ensaya, es el menos ensayista de los críticos porque fijó el canon de lo que debe ser una reseña literaria y se somete a ella casi esclavizado. Al leerlo en libro, una extraña el formato periodístico de la reseña, la orientación brindada por la ficha bibliográfica del libro reseñado (ausente en *El viaje literario* tanto como en *Complete collected essays*). Pero esto no debe pronunciarse en una época como la nuestra donde la reseña es considerada la fajina a la cual está condenado quien sueña con ser, más que crítico, profesor, y anhela abandonar la crítica tan pronto lo tienta el éxito mundano como novelista.

Pritchett fue fiel a la voz de la literatura, que identificó mejor que nadie. En su reseña sobre *La prima Bette*, de Balzac, VSP reconoce la facilidad con que la novela decimonónica se adapta a las series televisivas, en la cual los ingleses son o fueron magistrales. ¿De qué se ha perdido entonces quien ve *La prima Bette* y renuncia a leerla? Nada menos que de la experiencia de escuchar la voz estridente, resuelta y torrencial del novelista. A quien entienda lo que esa respuesta significa le será permitido volver una y otra vez al jardín encantado de V. S. Pritchett. —



## CUENTO

## La senda de los suicidas



**Pablo Raphael**  
**AGENDA DEL SUICIDIO**  
México, Tumbona  
Ediciones, 2011,  
128 pp.

## GUADALUPE NETTEL

A veces resultan arbitrarias las maneras en que la crítica y la academia recortan o parcelan la literatura. La más absurda de todas, desde mi punto de vista, es aquella que se basa en el género sexual al que pertenece su autor, luego el que toma como referencia a los países o a los continentes, como si la poesía de Gabriela Mistral pudiera tener algo que ver con las novelas de Bioy Casares o de Fernando Vallejo. En su libro más reciente, titulado *Agenda del suicidio*, Pablo Raphael establece una propuesta inusual que vale la pena tomar en cuenta.

Este magnífico conjunto de cuentos reúne toda una senda de escritores, no por su género ni por su coincidencia en el tiempo o en algún territorio geográfico, sino por su vocación al suicidio. El proyecto de Pablo Raphael no es el de relacionar los textos escritos por

estos autores, en el interior de quienes avanzaba, más o menos lentamente, la idea del suicidio como un gusano parasitario. Su idea es mucho más sutil y consiste en poner, unas junto a otras, sus vidas y sus patologías; en dejar que, con la combinación, el lector se forme su propio juicio y llegue a sus propias conclusiones. Esa es una de las grandes virtudes que le veo a este conjunto: su propuesta está hecha desde la ficción, es decir, desde el reconocimiento explícito y directo de que su lectura es subjetiva, sin necesidad de ampararse detrás de alguna teoría supuestamente científica para adquirir autoridad. Con este libro, Pablo Raphael confirma que la ficción es una herramienta legítima y poderosa para comentar la literatura y que con ella se pueden hacer relatos que no solo son bellos y divertidos sino que también critican, desde un ángulo nuevo y un punto de vista fresco —mucho más fresco que el que suele aportar la academia—, la obra de otros autores. En este sentido, el libro de Raphael se inserta en un camino que desde hace varios años ha estado recorriendo y allanando el escritor español Enrique Vila-Matas, hasta convertirlo en un estilo propio e inconfundible.

#### *Memento mori*

Los filósofos de todos los tiempos y todas las latitudes nos aconsejan pensar constantemente en la muerte y, sin embargo, la tendencia natural es fingir que no existe, que se trata de una leyenda o, en el mejor de los casos, de algo que solo les ocurre a los demás. Como sucede con todo lo que nos produce angustia, resulta desagradable pensar en ella, incluso en la posibilidad liberadora que implica infligírsela a uno mismo. La figura del suicida causa un repudio generalizado, al punto de que en muchas religiones se les priva de un sepulcro. Si antes de quitarse la vida el escritor era ya un marginal, lo sigue siendo y, quizá mucho más, después de esa muerte considerada como antinatural. Sin embargo, el afán de los escritores se asemeja mucho al de quien redacta su epitafio antes de pasar al otro mundo. Ya sea en clave ficticia o

autobiográfica, en tono de defensa o de confesión, algo queremos dejar como testimonio de nuestra propia vida y la de los otros.

Desde el primero hasta el último relato, *Agenda del suicidio* nos introduce en la vida cotidiana de Virginia Woolf, de Sylvia Plath y de Walter Benjamin, a quienes vemos como simples mortales o, mejor dicho, como complejos seres humanos, con todo su sufrimiento, sus angustias, sus manías, y en particular con toda su locura. Se trata de un libro adolescente en el buen sentido de la palabra, pues es capaz todavía de conmoverse con el sufrimiento ajeno y tomar la locura como una originalidad y no como una enfermedad patética y aburrida que tiene lugar en la conciencia de un extraño.

“Un libro es un suicidio aplazado”, asegura E. M. Cioran en uno de sus aforismos más entrañables. Tal es la idea que subyace en este libro de cuentos. Más que regodearse en la escena final de los personajes, el autor se concentra en esclarecer la forma en que todos los elementos que conforman una vida se van acomodando de una manera en que el suicidio no solo resulta explicable, sino que llega a parecer predeterminado. Aunque en la mayoría de los textos Pablo Raphael utiliza la primera persona del singular, los encargados de narrar no son los escritores a quienes se hace referencia. La muerte de Yukio Mishima, por ejemplo, es contada por un supuesto hijo adoptivo: la de Stefan Zweig por un rival brasileño enamorado de una de las conquistas del autor. Así, cada cuento nos ofrece por lo menos dos historias interesantísimas: la del escritor suicida y la del narrador muchas veces implicado, directa o indirectamente, en las causas de esa muerte. Las historias que aquí se cuentan son también historias de venganza, de envidia o de conspiraciones fraguadas para deshacerse de ese ser humano al que otros consideramos como lo mejor que ha producido la humanidad, al menos en términos literarios.

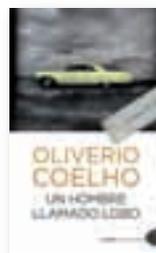
Se advierte mucho oficio y gran libertad en la pluma de Pablo Raphael.

*Agenda del suicidio* está escrito con un estilo pulcro, obsesionado con la limpieza de las frases pero también con los detalles de la narración. En ese sentido, la prosa resulta muy adecuada a la trama e imprime verosimilitud al conjunto de relatos. En realidad, no hace falta conocer previamente la vida y la obra de todos estos escritores para disfrutar los cuentos. Incluso sin saber de quiénes se está hablando, los textos funcionarían por sí mismos como ficciones independientes. *Agenda del suicidio* nos deja con ganas de indagar más, de leer y de saber acerca de estos autores atormentados que, en muchos casos, llegaron a modificar el destino de las letras universales si no es que el de la cultura misma. Un libro que contagia la pasión con la que fue escrito. —



#### NOVELA

### Ensayo y error de ficción paranoica



**Oliverio Coelho**  
**UN HOMBRE LLAMADO LOBO**  
Barcelona, Duomo,  
2011, 260 pp.

#### CRISTIAN VÁZQUEZ

La famosa afirmación de Ricardo Piglia acerca de que “en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o un viaje” se aplica por partida doble a la novela *Un hombre llamado Lobo*, de Oliverio Coelho. Se narran viajes que consisten, a su vez, en investigaciones. En dos sentidos: por un lado, buscan desentrañar el misterio de la desaparición de una persona; por otro, indagan en el alma del propio viajero.

Más interesante aún resulta la lectura de esta novela a la luz de un microensayo de Piglia insertado en su última obra de ficción, la tan valorada *Blanco nocturno*. “Habría que inventar

un nuevo género policial, *la ficción paranoica*”, propone el autor:

Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato.

La novela de Coelho se ajusta de un modo curiosamente preciso a esta definición. Estructurada sobre dos líneas de tiempo (la principal comienza a fines de los años ochenta, la otra dos décadas más tarde), sus protagonistas son dos hombres que, en busca de alguien, dejan atrás la ciudad y su pasado. Silvio Lobo y su hijo Iván son víctimas que, al encarar el viaje, se convierten también en investigadores, se enfrentan a indicios cuyo sentido no terminan de comprender, y sin embargo actúan como si lo hicieran.

En la historia aparece un detective, Marcusse, que representa una versión paródica y grotesca de la figura del detective clásico: su decadencia. Obsesionado con el estudio de la ruleta, está convencido de que ese juego, al igual que los casos policiales, se pueden desentrañar si se realizan los cálculos correctos. Carga consigo un libro en que

están registrados todos los movimientos, cada detalle del pasado, la memoria de Dios: números y números. No es cuestión de suerte.

¿Ha enloquecido *quijotesca*mente de tanto leer novelas policiales en que los crímenes se resuelven con la mera especulación analítica? Lo cierto es que los nuestros ya no son los tiempos de Auguste Dupin. Dios no juega a los dados porque ni siquiera él está seguro de si va a ganar. Y así es como Marcusse, el detective del policial clásico, se des-

dibuja en la *ficción paranoica* hasta desvanecerse como un fantasma...

Por lo demás, los personajes de la novela responden a una suerte de estereotipado destino tanguero: los que desempeñan un papel activo son casi todos hombres, condenados (de un modo bastante ingenuo) a sufrir por el abandono de las mujeres. De hecho, fundan la patética “Sociedad Protectora de Hombres Solos y Maltratados”. Uno de ellos intenta abandonar a su mujer pero fracasa porque lo alcanza poco antes de que él aborde el autobús; finalmente será ella quien lo deje... Los hombres no dejan de sentirse solos pese a las confraternidades que establecen. Sobre todo los protagonistas, que recorren pueblos y ciudades de la provincia de Buenos Aires convertidos en “extranjeros”, centro de la desconfianza y la hostilidad de quienes los rodean. En su adaptación a ese entorno –y no en su talento para los razonamientos y las deducciones– estriba su capacidad investigativa.

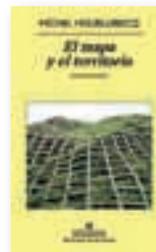
Esta es la sexta novela de Oliverio Coelho (Buenos Aires, 1977), muy ponderado por obras anteriores como la “trilogía futurista” conformada por *Los invertibrables*, *Borneo* y *Promesas naturales*, e incluido en la lista de los mejores narradores en español confeccionada el año pasado por la revista *Granta*. Pero teniendo en cuenta que la mayoría de esos elogios destacan sobre todo la “relación privilegiada” del autor con el lenguaje, después de leer esta novela no puede uno sentir más que sorpresa. Más allá de sus búsquedas y aciertos formales, *Un hombre llamado Lobo* deja mal sabor de boca si se atiende a los momentos en que la coherencia interna chirría (un bebé de pocos meses al que su padre deja solo durante horas, una persona toma un autobús una mañana en que se nos ha dicho que ya no había más autobuses), a lo forzado de sus diálogos (parecen extraídos del guion de cualquier película mala), a los lugares comunes (“que rastrear a su hijo equivaliera a buscar una aguja en un pajar”) y, sobre todo, a lo disparate de su registro que deja hecha jirones

la voz y la verosimilitud del narrador. Por eso, lo recomendable será leer *Un hombre llamado Lobo* a través del tamiz de las propuestas de Piglia, y considerarla un ensayo, parte de la búsqueda de una forma que adapte el policial (el género que mejor ha explicado nuestras sociedades en el último siglo y medio) a nuestro tiempo y espacio. Lo mejor, sin duda, está por venir. —



## NOVELA

## La autobiografía como autodestrucción



**Michel Houellebecq**  
EL MAPA Y EL TERRITORIO  
trad. Jaime Zulaika,  
Barcelona, Anagrama,  
2011, 384 pp.

### ✎ JORGE CARRIÓN

El origen de la autoficción es tan antiguo e imposible de datar como el de la primerísima modernidad (Dante, Petrarca, Cervantes, Montaigne). Pero su giro posmoderno tiene, según parece, lugar y fecha: París, 1977. Se publicó entonces la novela *Fils*, de Serge Doubrovsky, una respuesta directa a la teoría enunciada poco antes por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*.

La autoficción nace, pues, de modo autoconsciente y con una gran carga de ironía: identificando al narrador con el autor y distanciando al mismo tiempo ambas instancias, reflexionando sobre el nombre propio como ancla arbitraria y sobre la identidad como mascarada, confundiendo al lector con un espíritu lúdico heredado de Pirandello, Borges y Nabokov. Pero, sobre todo, la autoficción nace en 1977 como “autoficción”. Es decir, como etiqueta o marca.

Nueve años más tarde Philip Roth publicó *La contravida*, donde leemos:

Incluso Nathan, que nunca antes había escrito sobre sí mismo como él mismo, aparecía con el nombre de Nathan, de ‘Zuckerman’, aunque todo lo que contaba en el libro era pura mentira o ridículo disfraz de los hechos.”

Zuckerman, álter ego de Roth, experimenta en la ficción, entre otras experiencias, una exploración rectal practicada por un policía israelí. Una de las vías autoficcionales más remarcables de las últimas décadas es precisamente esa: la humillación o autodestrucción. Podemos rastrearla en la obra de, entre otros, Peter Handke, W. G. Sebald y J. M. Coetzee. En literatura española, tenemos los ejemplos del cadáver de “J. G.” con que comienza *El sitio de los sitios* (1995), de Juan Goytisolo, o la muerte de la familia de “Javier Cercas” en *La velocidad de la luz* (2005). Vueltas de tuerca de una tendencia o estrategia paradigmática de la literatura internacional de nuestro cambio de siglo.

En el despiadado y burlesco retrato de sí mismo que Michel Houellebecq lleva a cabo en *El mapa y el territorio* encontramos a un misántropo alcohólico, a un turista sexual en Tailandia (“donde al menos te la chupan sin condón”), adicto a los somníferos, que “parecía una vieja tortuga enferma”, y está aquejado de “micosis, infecciones bacterianas, un ecema atópico generalizado, es una verdadera infección, estoy pudriéndome aquí y a todo el mundo se la suda”. La soledad y el abandono van a encontrar dos vías, sino de reinserción, al menos de escape: por un lado, la mudanza al paisaje de su infancia después de una temporada de exilio voluntario en Irlanda; por el otro, la relación personal con Jed, el artista que protagoniza la novela, que contacta a Michel con el objeto de pedirle un texto para el catálogo de una exposición, y a quien posteriormente retrata. Parodiando el lenguaje de textos como este mismo, Houellebecq se refiere una y otra vez a sí mismo como “el autor de *Las partículas elementales*” y de otros libros,

para no repetir su nombre. Ese alejamiento de la propia identidad, aunque se produzca mediante un mecanismo humorístico, es fundamental para llevar a cabo [atención: *spoiler*] el acto brutal que convierte la novela en una nueva vuelta de tuerca de la historia de la autobiografía ficcionalizada como práctica de la autodestrucción: “Michel Houellebecq” es asesinado y descuartizado. Tal vez el escritor no sea consciente de la genealogía de esa veta autoficcional que he esbozado, pero lo que sí tiene claro es que todo artista está sometido a “la exigencia de novedad en estado puro”. Su decapitación responde a esa necesidad de *lo nuevo*.

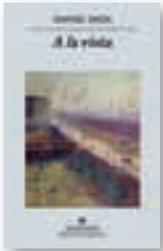
Aunque constantemente “Michel Houellebecq” hable en el interior de la ficción de su propio trabajo —e incluso afirme que el tema central de toda su obra son los procesos industriales—, el rasgo principal del libro es la intersección constante entre la poética de Jed y la del autor. La compartida “voluntad de describir por medio de la pintura los diversos engranajes que contribuyen al funcionamiento de la sociedad”. Es decir, la vocación sociológica de la narrativa de Houellebecq, cuya exploración constante de las costumbres contemporáneas y del mercado se traduce tanto en la descripción de las revistas, programas de televisión y sitios web que a cada momento dictan los modos de sentir y de vivir de la gente, como en la introducción —como iconos o como personajes secundarios— de los auténticos gurús del siglo XXI (Steve Jobs, Bill Gates, Roman Abramóvich, Carlos Slim: aquellos que con sus diseños y sus compras inventan los patrones de valor de los objetos y las representaciones que nos rodean). Porque todas sus novelas se saben *históricas* y por eso asumen los gestos, las marcas, el lenguaje del presente en que se infieren. Como telón de fondo común, la reflexión sobre la circulación de las ideas (el pensamiento y su consumo, cuando todos los grandes filósofos franceses han desaparecido ya), de la pornografía (el

sexo, los cuerpos, la ostentación física y económica de la belleza, encarnada en el personaje Olga, una ejecutiva rusa que se convierte en amante de Jed) y el turismo (el significado profundo de la industria Michelin, en este caso).

La historia de Jed, aunque tenga puntos en común con personajes anteriores de Houellebecq, es fascinante precisamente porque vehicula una indagación sobre el significado del arte. Personaje desaparecido, inválido emocional, dedica sin aspavientos ni armadura teórica toda su vida a la creación. Las tres fases de su obra (que se narran desde un futuro en que se ha convertido en un artista canónico, profusamente estudiado) se corresponden con tres herramientas o lenguajes: la fotografía, la pintura y el videoarte. Lo que vincula sendas etapas es la mirada individual como fenómeno inserto en el tiempo colectivo. Aunque las fotografías de mapas Michelin y el registro en video de imágenes expuestas a la erosión natural también son descritos con detalle, insistiendo en las características técnicas de su realización, el proyecto que más páginas ocupa en la novela es el de retratos de profesionales de índole diversa. “Lo que define ante todo al hombre occidental es el puesto que ocupa en el proceso de producción”, leemos. El oficio, la profesión: cuál es el lugar del artista en los sectores productivos y cómo trabaja y manipula los materiales que le son propios. Cómo se relaciona con el dinero y con la artesanía. En el caso del escritor: las biografías ajenas, el momento histórico que le es propio, las palabras leídas, escuchadas, recreadas o extraídas de Wikipedia. Porque, a diferencia de tantos otros escritores empecinados en ensalzar la Tradición y en alejarse inútilmente del presente, Michel Houellebecq es consciente —como Baudelaire— de que solo mediante el tenso y exigente diálogo con tu tiempo, en toda su complejidad técnica y semiótica, tu obra tiene alguna posibilidad de sobrevivir a tu cadáver y su inexorable destrucción. —

## NOVELA

# Al norte del absurdo



**Daniel Sada**  
**A LA VISTA**  
Barcelona, Anagrama  
(Narrativas Hispánicas,  
489), 2011, 237 pp.

### GENEY BELTRÁN FÉLIX

*A la vista* es otra novela de Daniel Sada. He ahí su virtud, también su problema. Sucede esto: en *A la vista* tenemos el despliegue de una prosa extrema, esa región personal del idioma que Daniel Sada (Mexicali, 1953) patentó en varios libros de ficción, en lo que llamaríamos el Ciclo del Desierto: de los cuentos de *Juguete de nadie* (1985) a su obra cumbre, la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999).

Hallamos en *A la vista* el léxico de hibridez carnavalizada en el que conviven regionalismos, coloquialismos y cultismos, muestra de un oído poroso ante la oralidad a la vez que de un genial eclecticismo para el que distintas épocas y geografías del idioma conviven en el presente. Cierto que en esta prosa ya tiene menos peso el muy audible apareamiento de endecasílabos, octosílabos y heptasílabos, recurso –natural de un lector de poesía clásica– que se ha venido aligerando desde hace tres o cuatro libros, sin que se pierda el sinuoso ritmo de la frase –que da fe de un ir y venir entre el discurso indirecto libre y las incursiones doxales de un narrador de tercera persona–, ni otras marcas sintácticas que desdramatizan el relato.<sup>1</sup> Como lo esperábamos: la lección de un maestro.

<sup>1</sup> Por ejemplo, el uso de los dos puntos para unir acciones que llevan vínculos de muy flexible naturaleza, o las oraciones subordinadas que, sin verse conectadas a una principal, abren con versos en infinitivo o sustantivos abstractos.

Pero esta descripción es insuficiente. Antes de hablar de una prosa, tendríamos que hablar de la voz que la produce. El estilo en Sada no es un capricho. Es un rasgo psicológico del personaje más importante creado por su imaginación: ese campirano contador de historias que, con todo y omnisciente, nunca es imparcial, pues describe y narra con incorrección política rasgos y acciones. Esta es la gran invención de Sada: un claridoso Balzac de pueblo norteño. Que es, también, una reivindicación muy latinoamericanista: su dicción localizada, inalienablemente intraducible, podría leerse como una declaración de soberanía lingüística que se afilia al Siglo de Oro y cierta franja del *boom* en su cometido de legitimar las jergas populares y hacerlas invadir los cenáculos de la escritura culta. La operación de Sada lleva la riqueza verbal de seres expulsados de la Historia (no porque suene grandilocuente deja de ser cierto) al territorio del arte.

También habría que reparar en otra cosa: con su Ciclo del Desierto, Sada reformuló el tratamiento de lo rural en la ficción hispanoamericana. Para el último tercio del xx, narrar el campo era suicida; quienes lo intentaban no pudieron escapar a la condición de epígonos de García Márquez o Rulfo. Gracias a su narrador logorreico (no lacónico, tampoco hiperadjetivado) y su enfoque satírico (no trágico ni magicorrealista), Sada supo eludir las sirenas de la inmovilidad de la trama y el lirismo imaginístico (camino que siguió el deslumbrante Jesús Gardea) para mantener los dos pies en el viejo terreno narrativo y hacer así visible, de nueva cuenta, al campo, abandonado por la gente mas no por la palabra, como materia aún urgente para la fabulación.

A partir del nuevo siglo, el narrador de Sada se mudó a la capital: tuvimos así el Ciclo de la Urbe. La densidad de su escritura entregó en las siguientes tres novelas una imagen desacostumbrada de la Gran Ciudad: claustrofóbica, especulativa, lenta,

casi solipsista, como si su narrador, aceptando el riesgo de una excesiva morosidad que podría –y así sucedió– expulsar de las páginas a sus lectores, se negara a venderse al ritmo desafiado de las calles y prefiriera encapsularse en la psique de sus creaciones –e incluso como si viera con sorna agresiva, ya no gentil burla, los afanes vacuos de gente interesada (*Luces artificiales*, 2002), estúpida (*Ritmo delta*, 2005), obsesa (*La duración de los empeños simples*, 2006).

Luego de ese interludio capitalino, Sada ha vuelto a los espacios del norte mexicano, donde ocurre *A la vista*. Tenemos aquí, en efecto, la virtud de su característica prosa, pero también un problema: percibo un agotamiento no en lo estilístico sino en lo dramático. Desde el Chuyito de *Albedrío* (1989), los personajes de Sada son memorables pero no imprescindibles, pues el autor ha evitado desde siempre adentrarse en narraciones que exploren complicaciones de signo moral. Su escritura se ve dirigida, como lo deja ver *Una de dos* (1994), a desplegar fábulas casi atemporales fijadas en conflictos “mínimos” y sucesos cotidianos. Por su inicio, *A la vista* parecía la oportunidad de reunir el habla de Piporro con la profundidad de Tolstói. Eso no sucede.

La causa, según creo, es esta: a diferencia de la norma en Sada, no advierto en esta nueva entrega la construcción medida y sabia: *A la vista* podría haber terminado con el primer capítulo, cuando Serafín Farías, dueño de una compañía de mudanzas, es asesinado por sus choferes Ponciano Palma y Sixto Araiza. Lo que viene después carece de peso dramático porque, al no atender a una expectativa dostoiévskiana (el trauma de la culpa y la búsqueda del castigo casi desaparecen en el tropel de anécdotas ordinarias), el narrador no dirige la tensión hacia otros derroteros, con lo que todo descansa, creo que de manera disfuncional, en dos rasgos también típicos del autor: la

narración especulativa y, sobre todo, la abundancia de pequeños episodios intrascendentes.

Me explico: Ponciano, el asesino, es el eje dramático de la trama, mas no la sostiene. Sus repentinas decisiones ni inquietan ni comprometen. Puede volver a Torreón, dejar a su mujer, ir a Sombrete en busca de su cómplice, atender un abarrote o encerrarse en su casa: y nada progresa (nada se mueve). El narrador y su prosa lucen obligados a darle respiración artificial a una materia que abusa de la proliferación de lo anodino y no resucita sino hasta veinte páginas antes del final.<sup>2</sup> Los incidentes banales así asfixian lo que podría haber sido central: el avance de Ponciano hacia un punto que lo obligue a definirse. El dictamen entonces: Sada es un genio literario dentro de la lengua, mas no inserta su obra en el panorama de lo universal al no adelantar a un personaje con madera de paradigma que, situado ante un dilema radical, convoque una vocación inédita del actuar humano.

O acaso ando apresurado en mi juicio. Quizá no advierto que Sada evoluciona aplicando reglas nuevas, y que ahora sustituye la tensión dramática con el absurdo. En *Ese modo que colma* (2010), lo inverosímil lucía funcional porque se trataba de cuentos: la distancia corta no exige la resistencia de doscientas páginas. En *A la vista*, este absurdo se apoyaría en un rasgo temático de toda la obra de Sada: la frialdad de los lazos interpersonales. Tal vez la clave se halle en un episodio: luego de la muerte de su madre, Noemí, la sobrina de Sixto, se muestra insensible y no lleva prisa por notificar a nadie ni hacer ningún trámite: deja durante la noche el cadáver a la intemperie, solo cubierto por cobijas. Su conducta

<sup>2</sup> En ello, *A la vista* contrastaría desventajosamente con *Casi nunca* (2008), la segunda mejor de las novelas del autor, y que aunque abunda en detalles baladíes y traza un conflicto “mínimo” (agrónomo circunspecto quiere casarse con muchacha recatada), presume no solo de un consistente temple humorístico sino también de personajes que lucen un deseo y una dirección para el deseo, lo que jalona las acciones hacia una resolución literalmente orgásmica.

no es regañada, ni siquiera advertida por los demás personajes. Episodios así —no es el único— hablarían de una percepción de lo deshumanizado en los motivos y las acciones individuales, y explicarían la inversión de los *tempi* narrativos: por qué se da mayor prioridad a asuntos “nimios” y, a cambio, se deja de lado lo que un narrador psicológico o policiaco explotaría de forma principal. Así cobraría sentido ver al de los libros de Sada como el narrador sintomático de la segunda mitad del siglo XX mexicano, la Era de la Pax Priista (que para efectos literarios nomás no llega a su fin): su talante chocarrero es el síntoma de una postura de evasión ante la política, como lo sugiere la monumental *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, novela que empieza con un fraude electoral en un pueblo del norte y que a lo largo de ochocientas páginas va diluyendo la densidad moral de ese episodio —y de la represión posterior— en una disolución hacia lo ficticio, que ilustraría la nulidad del individuo y la sociedad ante la violencia del poder.

La lección: no es que en este país no haya tragedias, es que de nada sirve que se narren. El narrador introyecta la resignación mexicana ante la impunidad de la Historia. En el caso de *A la vista*, la lectura podría ser no menos perpleja: un homicidio casi gratuito viene seguido por una retahíla de sucesos en sí triviales pero que, en tanto delinean la crónica de lazos afectivos ya inexistentes y de una justicia que no llega —y cuando lo hace viene violenta y arbitraria—, no resultan sino signos explícitos de una época terminal.

Si esto es cierto, Sada se ha mudado entonces, otra vez, a un territorio distinto. Ya no es solo el desierto, tampoco la ciudad hostil: su nuevo norte sería un país solo en apariencia absurdo, en el que los asesinatos vagan impunes y los afectos filiales y de pareja han desaparecido por completo, sin que eso, no obstante, distraiga a nadie de sus minúsculas peripecias y preocupaciones. —

NOVELA

## El monstruo de Tlatelolco



**Fabrizio Mejía Madrid**  
**DISPAROS EN LA OSCURIDAD**  
México, Suma de Letras, 2011, 299 pp.

✎ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**

Se trata de un libro previsible. Una novela que recrea la vida de Gustavo Díaz Ordaz, que se niega a explorar a su personaje y que nos ofrece en cambio una caricatura. Un hombre malvado de nacimiento (siendo niño ve a su hermana menor y no siente “deseos de acariciarla, sino de exterminarla”). Un monstruo. Un hombre al que se le niega todo rasgo de humanidad. El Monstruo de Tlatelolco. Que nace malo y muere en medio de alucinaciones, que ve aparecidos, presa de la más angustiada paranoia. Todo en este libro está decidido de antemano. No trata Fabrizio Mejía Madrid de comprender a un ser humano, con todas sus virtudes y defectos, sus luces y sus sombras, sino de lapidarlo literariamente. Piedra tras piedra. No fue Díaz Ordaz un hombre malo, fue un perverso que gustaba patear en el suelo a los caídos, que encontraba “estética” la violencia del Estado.

La novela de Fabrizio Mejía Madrid muestra un absoluto desinterés por evaluar, discriminar, ponderar y matizar situaciones y personajes. Su rasero es ideológico. Fabrizio está del lado “bueno” de la historia, del lado políticamente correcto. Desde ese pedestal realiza un juicio sumario (¡uno más!) de Díaz Ordaz. Simula ser un libro crítico (contra el personaje, contra el Sistema); sin embargo, la investi-

gación que llevó a cabo para componerlo no la realizó para arribar en el proceso a una verdad desconocida. Su crítica es superficial, visceral, facciosa: en vez de crear un personaje complejo bosqueja un estereotipo repleto de lugares comunes.

Un libro previsible no solo por su negativa a desarrollar un personaje verosímil sino por su falta de energía para elaborar su propia versión de lo ocurrido en octubre de 1968. De haberse publicado en 1971, este libro sería hoy una lectura indispensable; cuarenta años más tarde es una lectura prescindible: una visión manida de aquellos años, aburrida, obsoleta, vacía. De un lado, el monstruo perverso, del otro la juventud noble y buena. De la represión de los maestros, los ferrocarrileros, los médicos y estudiantes no ofrece Mejía Madrid una visión nueva. Su relato del 2 de octubre de 1968 es absolutamente dependiente de los reportajes publicados en *Proceso*. *Disparos en la oscuridad* es la más reciente versión del ritual atávico por antonomasia de la izquierda militante.

Es un libro con abundantes errores. Al principio afirma que en Tlatelolco murieron tres centenares de estudiantes, pero al final de la novela se dice que “hubo un número indeterminado de muertos”. En la página 142 sostiene que “en 1953, Díaz Ordaz se concentró en dos enemigos” y apenas unas líneas después escribe: “Al día siguiente, 21 de marzo de 1954...” ¿Para qué la precisión del día si se acaba de brincar todo un año? En la página 162 se habla del “siniestro” (¿por qué siniestro?) líder de los maestros Enrique W. Sánchez, y en la 164 se afirma que ese mismo personaje es el líder oficial de los ferrocarrileros. En la 173 cuenta Mejía Madrid la anécdota, de la que según el autor fue testigo Luis Echeverría, del fotógrafo que buscaba el mejor ángulo de Díaz Ordaz para ocultar su fealdad, pero el testigo de esa escena no fue Echeverría sino

Luis M. Farías. En la página 224 narra la escena en la que supuestamente Ignacio Chávez le contesta a Díaz Ordaz, luego de que ante una puerta le cediera el paso diciéndole “Primero los sabios”, con un irónico “No, primero los resabios”, cuando el protagonista de ese lance no fue Chávez sino Javier Barros Sierra. En la 226 se asegura que Rius publicó una feroz caricatura de Díaz Ordaz en 1963, y al doblar la página nos encontramos con que “en 1961, la venganza de Díaz Ordaz contra el caricaturista Rius vendría”. ¿Se trata de una venganza preventiva dos años antes del agravio?

Pero quizá el yerro mayor tiene que ver con su apreciación de las *Memorias* de Díaz Ordaz. Mejía Madrid no tuvo acceso a ellas. Por eso algunas veces dice que son hojas manuscritas y en otras dice que son hojas mecanografiadas. Quien sí tuvo acceso a ellas fue Enrique Krauze, según lo refiere en “El abogado del orden”, el capítulo que le dedicó a Díaz Ordaz en *La presidencia imperial*. La lectura de ese documento llevó a Krauze a concluir que, en relación a las actividades de los estudiantes en 1968, Díaz Ordaz estaba muy mal informado (no acostumbraba leer periódicos, basaba sus opiniones en los informes de su secretario de Gobernación, Luis Echeverría) y que a partir de esa deficiente información decidió reprimir a los estudiantes. Esta laguna en la novela de Mejía Madrid no es accidental sino deliberada, ya que de ese modo puede añadir elementos malignos a la caricatura que ha trazado de Díaz Ordaz.

No trata, insisto, el autor de comprender un personaje complejo, intenta su demolición. Para Mejía Madrid, Díaz Ordaz es el asesino de multitudes, y nada más. En un texto muy interesante de Díaz Ordaz, publicado poco antes de su muerte, el expresidente escribió: “Durante seis años viví intensamente el dolor de México.”

Es una frase reveladora. México como dolor. Como padecimiento. Motivo del sufrimiento de un hombre que creía encarnar a la nación. Es una frase que revela el aspecto patético y demasiado humano de un personaje al que Mejía Madrid se negó a entender, fascinado por su buena conciencia.

Cuando en 1969 Octavio Paz publicó *Posdata* y en ese libro publicó su extrañísima tesis que relacionaba la matanza de estudiantes en Tlatelolco con los sacrificios prehispánicos, fue criticado con furia por la izquierda militante. Cuarenta años después, esa tesis mitológica la han hecho suya (como tantas de sus ideas) los herederos ideológicos de esa izquierda. Así, para el Díaz Ordaz de Mejía Madrid, “la matanza ejemplar se intensifica si se realiza en una pirámide precolumbina”. Para el autor, Díaz Ordaz quería que la gente recordara “ese poder de intimidación del Estado que podía masacrar como los aztecas”. Por eso, cuando está planeando la matanza con Echeverría, Díaz Ordaz afirma que “esa plaza es una ratonera prehispánica”.

Una novela previsible es una mala novela. Una novela que opta por el expediente prehispánico para evadir un examen a fondo de la situación de esa época —más allá de la visión manida que nos ofrece— es una mala novela. Una novela que renuncia a comprender a su protagonista y a su tiempo es una mala novela. No debió titularla *Disparos en la oscuridad* sino *El monstruo de Tlatelolco*. Tal vez desde ese registro menor habría sido leída de otra forma. —



# LEE VOLUCIÓN

Feria del Libro Hermosillo 2011



4-13 NOV 2011  
GALERÍAS MALL SONORA

   [www.isc.gob.mx](http://www.isc.gob.mx)



87

LETRAS LIBRES  
NOVIEMBRE 2011



# Los libros

que no encuentras los tenemos aquí

Arte • Historia • Literatura • Filosofía • Ciencias Sociales  
Lengua • Ciencias • Tecnología • Música • Cine

Más de 90 librerías en todo el país, la cadena más grande de México

Síguenos en  @LibreríasEducal y en  /LibreríasEducal

Compra en línea y encuentra nuestro directorio de librerías en:  
[www.educal.com.mx](http://www.educal.com.mx)