

# LIBROS

60

LETRAS LIBRES  
JULIO 2013

**Tedi López Mills**  
• LIBRO DE LAS EXPLICACIONES

**Verónica Murguía**  
• LOBA

**Ulises Carrión**  
• ARCHIVO CARRIÓN 1. EL ARTE  
NUEVO DE HACER LIBROS

**Raúl Zurita**  
• ZURITA

**Alejandro Hernández**  
• AMARÁS A DIOS SOBRE TODAS  
LAS COSAS

**Mauricio Montiel  
Figueiras**  
• CIUDAD TOMADA

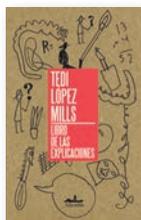
**Roberta Lajous Vargas**  
• LAS RELACIONES EXTERIORES  
DE MÉXICO (1821-2000)

**Naief Yehya**  
• REBANADAS



ENSAYO

## Francisco Sosa, ida y vuelta



**Tedi López Mills**  
LIBRO DE LAS  
EXPLICACIONES  
Almadía, Oaxaca,  
2012, 271 pp.

✎ CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ  
MICHAEL

A diferencia de la francesa, fundada en la más natural impudicia, de la inglesa, amparada en Boswell y Johnson, la literatura escrita en español ha sido acusada de ser escasamente autobiográfica (para no hablar de nuestro déficit como autores de biografías) y de ser falsa e hipócrita, atendida a las convenciones manidas, cuando a los autores no les queda otra que contar la vida propia. Hay, puede argüirse con relativa veracidad, mucha confesión en una literatura que tiene entre sus patronas a santa Teresa de Ávila, pero concedamos que la autobiografía no está entre nuestras características temperamentales. Para

no irme, como suelo hacerlo, al año de la castaña, diré que, en los últimos años y constreñido a la prosa mexicana, han aparecido lo mismo notabilísimas novelas autobiográficas, como la de Alejandro Rossi llamada, no sin su propósito didáctico, *Edén. Vida imaginada* (2006) o *La migraña* (2012), de Antonio Alatorre, muy hermosa y muy reciente. Algunos escritores ya en la madurez, como Guadalupe Nettel y Julián Herbert, han publicado buenas novelas en el orden de lo memorioso. Que los libros de estos dos últimos autores (*El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba*, 2011) se hayan originado en el terreno menos ficticio, en apariencia, de la autobiografía precoz encargada por una revista literaria (*Letras Libres*, precisamente) quizá solo haga pública una tendencia ya convertida, al fin, en temperamento. O en instinto, como lo llamaría Tedi López Mills.

López Mills, con el *Libro de las explicaciones*, sabe de lo que habla al hablar de sí misma. No me sorprende que así sea pues ella, siendo la poeta con la presencia más nítida en este momento de nuestra literatura, viene de la mejor de las escuelas cuando se trata de hacer autobiografía: la escuela del yo poético contra cuya tiranía se ha rebelado, retando a su doble, como en *Parafrasear* (2008), o emprendiendo esa despersonalización que, lectora y comentarista de Mallarmé, domina como lo demostró en *Muerte en la rúa Augusta* (2009). No creo —especulo— que haya batallado tanto como batallan los novelistas en la búsqueda del tono memorioso en las dos posibilidades, la de *ella* y la de *yo*, explicadas en este libro que comienza, además, narrando la fracasada rebelión de la autora contra el nombre propio, a la vez banal y enigmático como lo son muchos, que le pusieron sus progenitores.

Pese a estar compuesto de un fragmento de novela familiar, de aforismos y de sentencias, de un minidiccionario filosófico, de una relectura de la adolescencia a través de Joyce

y su *Retrato del artista adolescente*, del *Demián*, de Hesse, de las *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, y de *La náusea*, de Sartre, de consideraciones políticas y hasta de una narración en tono vernáculo, el *Libro de las explicaciones* me pareció uno solo, tal cual se lo propuso López Mills. Es tan unitario como lo es, para hablar de otra obra solo en apariencia heterogénea, *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitou, y al *Libro de las explicaciones* solo le faltaron, quizá, esas páginas de diario íntimo que López Mills ha ensayado y que se publicaron alguna vez.

La novela familiar, sin duda, es el corazón del *Libro de las explicaciones*: pertenece a lo mejor del género, tal cual se ha escrito entre nosotros, la angustiada descripción del padre excéntrico empeñado en quimeras más ortopédicas que arquitectónicas como abolir el uso de la silla en su hogar o diseñar una mansión doméstica interiormente acolchonada, más parecida a la cámara de descompresión emocional de los manicomios que a la casa Wittgenstein. Esa cauda de desorden, tras narrar, ejemplarmente, las muertes del padre y de la madre, le permite a López Mills una reflexión descarnada y solemne sobre la decisión de no engendrar y rehuir “el tiempo carcomido” por los hijos: “Ciertamente no procrear lo sitúa a uno en una coyuntura curiosa, sin distracciones ni desviaciones, en pleno dominio de algo que quizá ni siquiera se aprecia por completo; uno se pertenece y al cabo se percata quizá de que la persona se extingue si no se pone en riesgo y de que se va difuminando en una mente nerviosa y perfeccionista” (p. 115).

No menor en arte y penetración es el testimonio de esa lectora adolescente que fue López Mills, la espigada muchacha que recorría la calle de Francisco Sosa desde la Plaza de Santa Catarina hasta el Jardín Centenario, ida y vuelta, buscando su propio e intransferible existencialismo, búsqueda que en ella terminó, por fortuna, en Joyce. En ese camino,

la explicación dada por López Mills de qué es *La náusea* me parece perfecta: “Supongo que cada edad capta lo que cabe en ella, y a mis dieciséis años lo más sobresaliente y asimilable era lo más abstracto: la sensación invasora e incómoda de la Náusea. Al ser simbólica, es el elemento más ingenuo de la novela, el más juvenil, y por eso permite la identificación por medio de una intensa solicitud adolescente. Mi visión pues, era unívoca y, claro, rapaz: solo consumí lo que me era necesario. Sin embargo, ahora que releo el libro, Roquetin se me aparece casi como un hombre de acción, un ser siempre en compañía: un perpetuo caminante y un asiduo comensal en cafés y bistrós que va registrando lo que ve y lo que oye” (p. 128).

El de Sartre, concluye, no es un libro de la anomia sino una novela de aventuras.

Me convence menos, empero, la relectura hecha por López Mills de Cioran. No creo que al rumano le convenga situarlo en las líneas paralelas, obviamente condenadas a no tocarse, del pesimismo y del optimismo. Eso es caer en la más barata de sus trampas, justamente aquella paradoja contra la que López Mills se subleva: la del promotor, actividad propia de los optimistas, del desencanto.

Me intriga doblemente, en cambio, lo que se dice en el *Libro de las explicaciones*, de Lawrence Durrell, de su *Cuarteto de Alejandría*, de *Justine*, otro de nuestros clásicos generacionales, libro cuya lectura suspendió López Mills (ella nació en 1959, yo en 1962) una vez que tocaron el timbre para anunciarles el embargo del pintoresco restaurante de su familia en el centro de Coyoacán. No entendí si López Mills reemprendió la lectura: yo, habiendo amado el *Cuarteto* nunca he podido releerlo, habiéndolo intentado de buena fe, en papel y en libro electrónico, en inglés y en mi vieja traducción en cuatro tomos y algo pesadísimo, una mala vibra, digamos, me lo ha impedido. No es como en el caso de *Rayuela*, una de

mis relecturas abominables (que al parecer no lo fue tanto, la de la novela de Cortázar, para López Mills). Es diferente. He querido abusar otra vez de Justine y de su gente alejandrina, habitar “la utopía de la alcoba” y volver a vislumbrar “la parte umbrosa de mi futuro” pero me he quedado paralizado. Ahora sé que temo ser interrumpido por un timbrazo y una subsecuente, estrepitosa, mala noticia en la puerta.

A las relecturas de López Mills, tan autobiográficas como la novela familiar, se suma el tino para la sentencia: sin facilidad para dar en el blanco no puede haberla. Si a su memoria en prosa la conduce el magisterio previo de la voz poética, a sus rodeos filosóficos (no así a los políticos, su lado bobo) los respalda una notoria privanza con Hume y algunos otros escépticos. No oculta el *Libro de las explicaciones* el anhelo de sabiduría apenas oculto en el título. Reconocer, sin pudor ni falsa modestia, en la búsqueda de esa quimera una de las pulsiones del escritor, es un mérito no menor, un acto de valentía, de López Mills, quien dedica todo un capítulo, el 13, a preguntarse, sapiencialmente, cómo se fabrica la sabiduría. Allí dice: “Cuando leo libros de sabiduría el consuelo es instantáneo, como si la lectura ya hubiese resuelto un problema. Luego cierro el libro y vuelvo a imponerse el carácter, el mío y el de la época. Uno cree que si entiende el consejo significa que ya lo aplicó o lo podrá aplicar. Pero sospecho que la sabiduría no pasa por el entendimiento, no es un aprendizaje, sino un instinto” (p. 250).

La madurez de una literatura puede apreciarse, se me ocurre, en la fortuna de su literatura memoriosa y, por ello, el *Libro de las explicaciones* expresa no solo la sapiencia de una escritora, sino el carácter, diría ella, de una buena época. Prefiero hablar de literatura memoriosa y no autobiográfica para evadir la disyuntiva entre qué son actualmente la ficción y la

no ficción. Una y otra, en las formas más o menos canónicas de la novela y de la autobiografía, presumen de confundirse deliberadamente. Cualquier persona que haya dado una clase de literatura está obligada, casi por imperativo contractual, a prevenir, a quienes se inician en la lectura de *En busca del tiempo perdido*, de que Marcel, el narrador, no es necesariamente el señor Marcel Proust, el autor, aunque compartan no solo el nombre propio sino muchísimas cosas en común. Hay quienes, como yo, nos rebelamos contra esa convención y creemos, sin mayor oportunidad de ganar esa batalla académica ante sinodales doctos, que cuando se usa el yo con convicción, no solo Montaigne es Montaigne sino también Proust es Proust pese al derecho a la mentira consustancial a la novela.

A esa convicción que hace una sola de la persona y de la obra me remite —un eco lejano llegando con toda precisión e imponiéndose— el *Libro de las explicaciones*, de Tedi López Mills. —

## TURQUÍA, SIRIA E IRAQ ENTRE AMISTAD Y GEOPOLÍTICA



GILBERTO CONDE

EL COLEGIO  
DE MÉXICO

<http://libros.colmex.mx>

### NOVELA

## Después de la violencia



Verónica Murguía  
**LOBA**  
México/Madrid, sm, 2013,  
507 pp.

### GENEY BELTRÁN FÉLIX

*Loba* narra la historia de Soledad, princesa del reino esclavista de Moriana, y Cuervo, un joven mago de Alosna, durante la guerra que se desata por el despertar de un dragón milenario y la invasión de los guerreros tungros de la estepa. Descrita así —la creación de un mundo paralelo a la Edad Media y que incluye la aparición de seres fabulosos—, *Loba* mostraría su filiación con las sagas fantásticas de Tolkien, Le Guin o Rowling, modelos ante los que Verónica Murguía (México, 1960) se establece con desafiante ambición.

*Loba* tiene una voz narrativa en tercera persona. Sigue una estructura cronológica lineal, con rápidos saltos al pasado para contextualizar los atributos de un personaje o el avance de la trama. El ritmo se despliega en capítulos cortos, con la alternancia de resúmenes y escenificaciones y un contrastado manejo del espacio, ya la intimidad de una casucha o la habitación de un castillo, ya los escenarios de la naturaleza o una ciudad. Además de sus protagonistas, *Loba* desarrolla a numerosos caracteres secundarios: un rey, miembros de su corte, magos, campesinos, esclavos, caudillos, soldados... y, con una apertura sensible poco común, incorpora la percepción de representantes, naturales o míticos, del reino animal.

La prosa deja ver la elegancia clásica ya presente en las novelas *Auliya* (1997) y *El fuego verde* (1999) y los relatos de *El ángel de Nicolás* (2003): una dicción

precisa y abundante a menudo apoyada en un verismo filológico que consigue un envolvente sentido de época, y el esmero descriptivo con que se procura un amplio registro de lo sensorial no menos que un puntualizado análisis de las oscilaciones psicológicas de los personajes en el campo de los sentimientos y las emociones, y esto con una propensión estilística sostenidamente poética que se advierte en comparaciones y metáforas.

Lo que he señalado podría equivar, detalles más, detalles menos, a una buena franja de narrativa contemporánea al mismo tiempo legible y exitosa en ventas: comprometida en los pactos narrativos, veloz y efectiva —mas no renovadora—. Habitados a diagnosticar una dicotomía insalvable entre la opción de tener lectores y la de hacer gran literatura, podríamos desoir el logro mayor de Murguía: entregar entretenimiento y arte, en las mismas páginas.

Si bien cuenta con eruditas lecturas propias de una gran conocedora de la Historia, Murguía pareciera aspirar a la atemporalidad en sus creaciones. Los entornos pseudomedievales en que viven y viajan y mutan sus protagonistas —trátase de Auliya, Luned o Soledad— se ven soportados por una reconstrucción histórica seria y discreta para nada diletante, que se advierte en función de, sin embargo, forjar un tiempo individual fuera de la Historia. Murguía construye ficciones que, afirmadas en un vasto saber libresco, refutan al fin la prisión del devenir histórico, y esto ocurre no solo porque sus personajes conviven con una realidad en la que existen poderes mágicos sino también porque a Murguía le interesa menos el pormenor de la época que la transformación de sus personajes ante disyuntivas que por haberse registrado una y otra vez a lo largo de tanto tiempo también lo serían muy probablemente del nuestro.

*Loba* tiene como eje dramático el crecimiento interior de Soledad y Cuervo; parten, ella de la aflicción por el rechazo paterno, y él de la sed

de venganza, hacia un proceso que, al carearlos con las consecuencias de sus actos y prejuicios, los lleva a una maduración difícil que no los destruye porque son, ambos, tendientes al autoexamen. ¿Qué significa ser hija de un rey déspota? ¿Qué el haber provocado la muerte de tantos cuando lo que se deseaba era la justicia? *Loba* figura cómo estos hechos, y la conciencia que los dos jóvenes alcanzan sobre ellos, los van empujando hacia más espesas definiciones.

Además de afianzarse en tanto novela psicológica que participa de los breves de la identidad, *Loba* también se aboca al desenvolvimiento de problemas sociopolíticos. Moriana es un reino en el que prevalecen la injusticia, la violencia y la explotación de los seres humanos; estas realidades encarnan en hechos concretos y, más aún, en la vida interior de sus personajes —como, entre otros, el viejo guerrero Húbilai o el maestra sala Tagaste, el rey Lobo y la campesina Ámbar— a través del conflicto entre la imposibilidad de la justicia y la rectitud de la venganza, entre el ansia de libertad y la condición más indigna del sometimiento, entre la crueldad y la compasión.

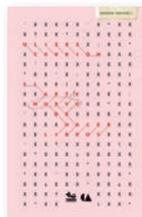
Lo que he dicho vale enteramente para los dos primeros tercios de *Loba*. No puedo dejar de referir la variación que se impone a la novela a partir del capítulo 54, con la irrupción de un ser sobrenatural, el Unicornio, en el puerto de Rodosto. A partir de este punto, y a lo largo de varias acciones, la tensión dramática disminuye y el movimiento psicológico de los personajes deja de notarse tan persuasivamente congruente y matizado como lo había venido siendo. Ocurre que el Unicornio, principio del bien absoluto, a la manera de un *deus ex machina* que hace su aparición mucho antes de que el nudo llegue a su punto álgido, incide sobrehumanamente en la conducta de todo el elenco, incluidos los habitantes anónimos del puerto. El efecto armónico de su presencia afecta el corazón narrativo del libro, predominado desde el comienzo por la discordia. Ciertamente, *Loba*

se apropia en ese punto del maniqueísmo que rige los mitos y en general las narraciones populares antiguas, y que aquí se manifiesta en la lucha del dragón y el unicornio. En una segunda consideración, podría aventurarse que Murguía ha diseñado su trama adaptando a un esquema fantástico la *scala naturae* del neoplatonismo, la “gran cadena del ser” que, en su camino ascendente, abarcaba desde las formas más bajas de la existencia hasta Dios; en el caso de *Loba*, tenemos una trama que arranca con la locura y el deterioro de un tirano, y luego de una travesía que involucra situaciones de brutalidad, odio, desprecio y miedo, avanza a los registros positivos que en los espíritus de temple pueden nacer después de la violencia —misericordia, bondad, valentía—, y esto lo habría de incluir *Loba* con el ánimo de encauzar un mirador ecuménico, de luces y no solo de sombras, sobre lo que habría de significar ser humano. Si esto me lleva a ver en más de un trance a sus personajes menos verosímiles o, bien, a notar los hechos en buena parte del último tercio de la novela como anticlimáticos, acaso se deba al desencuentro de esa aspiración holística de Murguía con mi expectativa, espoleada por el pesimismo de una época de genocidios, sobre lo que juzgaríamos “normal” ver narrado del acontecer humano: destinos que se dirigirían sin mostrar grandeza hacia la destrucción.

Por encima de este punto, en sí debatible, no habría justicia en escatimar un hecho: con un arsenal técnico clasicista, Verónica Murguía ha llevado a un punto de alta exigencia la imaginación sensible en la narrativa para aproximarse a los temas de trascendencia comunitaria —la injusticia del poder, el derecho a la venganza, la raíz de la guerra, la explotación del ser humano— desde la perspectiva de entes de ficción que por su entereza sobreviven a condiciones de violencia, pues en su proceso de evolución identitaria caben también la vergüenza, el duelo, la ternura, el deseo, la piedad y el sacrificio. —

## ENSAYO TEORÍA ARTE

### El arte nuevo de hacer algo más que libros



**Ulises Carrión**  
**ARCHIVO CARRIÓN 1. EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS**  
 Coordinación y textos introductorios de Juan J. Agius y Heriberto Yépez, traducción de H. Yépez, México, Tumbona, 2012, 179 pp.

✎ RAFAEL LEMUS

I.  
 Una buena y una mala. La buena: acaba de aparecer el primer volumen del Archivo Carrión. La mala: ni siquiera este ambicioso proyecto editorial, que pretende publicar por primera vez en español los trabajos de Ulises Carrión, logrará contener todas las dimensiones de su potente obra. Hay que aceptarlo: la obra de Carrión, a menudo inmaterial y efímera, desborda todo tipo de soporte y no puede ser encerrada entre las tapas de un libro. Hay que resignarse: a lo más que se puede aspirar es a ofrecer un registro, más o menos nutrido, más o menos representativo, de las acciones de este hombre que nació en San Andrés Tuxtla, Veracruz, en 1941, y murió cuarenta y ocho años más tarde en Ámsterdam luego de haber practicado y abandonado numerosos procedimientos artísticos.

2.  
 Obras-libro: *Sonnet(s)* (1972), *Speeds* (1974), *The Poet's Tongue* (1977) y, por lo menos, otra docena de volúmenes heterodoxos.

Arte correo: *Definitions of Art* (1977), *Box, Boxing Boxers* (1978), *Anonymous Quotations* (1978), entre otras piezas, además de la organización de un servicio postal alternativo al oficial, *Erratic Mail Art System* (1977).

Videos: *To Be or Not to Be* (1978), *Playing Card Song* (1980), *Chewing Gum* (1983), *Twin Butlers* (1984), *Aristotle's Mistake* (1985)...

Revista mensual: *Ephemera* (1977-1978).

Eventos: *Lilia Prado Superstar Film Festival* (1984), cuyo objetivo, en palabras de Carrión, era “transferir a una celebridad de una cultura a otra con valores completamente diferentes”.

Librería de libros de artista: Other Books and So (1975-1979).

Archivo de libros de artista: Other Books and So Archive (1980-1989).

3. Ya este primer volumen, que reúne los textos de Carrión en torno a la producción y función del libro, es menos una obra autónoma que el registro de siete intervenciones precisas: la vez que Carrión dispuso a la mitad de *Plural* (febrero de 1975) un manifiesto contra el libro convencional y, de paso, contra la tradición literaria y seis otros alegatos que colocó aquí y allá —conferencias, revistas, videos— entre 1979 y 1987, cada uno de ellos preparado para estallar en un sitio y momento específicos. Las ideas que circulan aquí no sorprenderán a aquellos que hayan experimentado alguna vez un cierto cansancio ante los libros tradicionales, sobre todo ante esos que contienen o aseguran contener literatura. Afirma Carrión: hasta ahora los escritores han escrito textos, y no libros, y es hora de *hacer* libros. No libros comunes, como esos que transportan una escritura normalmente adscrita a un género literario, sino obras-libros (*bookworks*), libros totales que, ya liberados de la literatura y a veces hasta de la palabra, determinen sus propias condiciones de lectura. Es hora también, agrega, de abandonar esa romántica distracción que aqueja a muchos escritores, absortos en su propia escritura, y de atender que todo libro es, más allá del contenido que contiene, “un objeto de la realidad

exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc.”. Dicho de otro modo: es tiempo de operar no solo como productores de textos sino como creadores culturales plenos, hiperconscientes, al tanto no solo del oficio de cada uno sino de los procesos y las instituciones que rodean a ese oficio.

4. No sería raro que este primer volumen, con su engañosa colección de textos, dejara pensando a algunos que Carrión es al fin y al cabo un escritor, simple y llanamente un escritor, y que por lo mismo es fácil incorporarlo en alguna parte del canon literario mexicano. Ni una cosa ni la otra: salvo por dos libros de cuentos publicados en su juventud (*La muerte de Miss O* [1966] y *De Alemania* [1970]), Carrión empleó siempre la escritura de manera, digamos, instrumental, no para producir literatura sino para acompañar obras culturales más amplias, además de que operó siempre al margen de toda tradición nacional. Estos siete textos acerca del libro, por ejemplo: no pretenden ser ensayos ni, menos, inscribirse en una tradición literaria específica; son materiales que soportan, justifican o continúan las acciones artísticas de Carrión, tanto sus propios *bookworks* como la librería y el archivo que mantuvo en Ámsterdam. Así, en vez de acomodar a Carrión en un nicho particular o de fijarlo mediante gastadas categorías, habría que advertir el modo en que sus obras rebasan el escenario, la manera en que vuelven obsoletas las fronteras disciplinares. Dicho de otro modo: si se quiere atender de veras a Carrión, no es necesario insertarlo, ya con una etiqueta, en el canon mexicano; es preciso observarlo en el mismo paradigma en que trabaja. Un paradigma distinto, desde luego, al humanista-liberal que aún rige en el campo literario. Un paradigma en el que

—según el propio Carrión— los creadores se han “apropiado de diversas actividades que se suponía [les] eran extrañas o ancilares” y han abandonado “el reino sagrado del arte” para entrar en el “campo de la cultura, de mayor amplitud y contornos difusos”.

5. Obras realizadas en Ámsterdam en los años setenta y ochenta. Intervenciones precisas en circuitos y contextos ya desaparecidos. Dispositivos preparados para explotar una sola vez y dejar apenas una tenue huella. ¿Qué hacer hoy con esas obras? ¿En qué estado se encuentran? Según la perspectiva más conservadora —tan común en el campo literario mexicano!—, esas obras están definitivamente apagadas: se desvanecieron junto con las circunstancias que les dieron origen y fueron producto de una fiebre experimental y neovanguardista en teoría ya superada. Según la perspectiva historicista —tan habitual en la academia—, esas piezas están dotadas de un valor meramente histórico: solo son legibles si se reconstruye minuciosamente el contexto en que sucedieron. Por fortuna es posible atenderlas de otro modo, ni reaccionaria ni historiográficamente sino como obras capaces de ser reactivadas aquí y ahora. De un tiempo para acá, advierte Boris Groys (“Art workers: between Utopia and the Archive”, *e-flux*, mayo de 2013), empieza a prevalecer, al menos en el ámbito del arte contemporáneo, un acercamiento no historicista a las obras del pasado: “Nos estamos interesando más en la descontextualización y recreación de fenómenos individuales del pasado que en su recontextualización histórica, más interesados en los ideales utópicos que condujeron a los artistas más allá de sus contextos históricos que en esos propios contextos. Y esto me parece buena cosa porque fortalece el potencial utópico del archivo.”

6. Una buena y otra mejor. La buena: acaba de aparecer el primer volumen del Archivo Carrión. La mejor: ni siquiera este ambicioso proyecto editorial conseguirá fijar de una vez por todas los trabajos y la figura de Ulises Carrión, un fantasma que aparece de pronto, interviene en el presente y se desvanece sin reclamar un sitio fijo en la pesada tradición. —



## POESÍA

### Epílogo del horror



**Raúl Zurita**  
**ZURITA**  
México, Aldus/UANL, 2012,  
750 pp.

“Yo en cada letra cago /  
sangre ¿me entiendes?”  
Zurita

#### JACOBO SEFAMI

Cuando se trata del poeta Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) es inevitable aludir a los actos de autoagresión —quemarse la mejilla con un hierro candente, o tratar de engeguerse echándose amoníaco en los ojos— o al performance —poemas escritos en encefalogramas, o dibujados con el humo de aviones en el cielo, o excavados en el desierto de Atacama—. Dado que todo ello se originó durante la época de la dictadura, algunos vieron en esos actos modos subrepticios y genuinos de relatar el horror burlando la censura, pero otros solo quisieron ver provocaciones que tenían el afán de figurar. Como quiera que sea, según ha declarado Zurita, de un acto catártico —la quemada en la cara— realizado por desesperación y en solitario —sin ningún afán de performance—

se inicia un largo periplo en que se concibe toda su obra, que inicia con ese Infierno inefable y quisiera culminar con la vislumbre del Paraíso.

Aunque ha publicado muchos libros, la obra de Zurita se ha abocado a dos grandes proyectos: una trilogía inspirada en Dante —*Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *La vida nueva* (1994)—; y *Zurita*, el volumen que nos ocupa, de 750 páginas. Adelantos del mismo aparecieron con los libros *Los países muertos*, *Las ciudades de agua*, *In memoriam*, *Cuadernos de guerra* y *Sueños para Kurosawa*, publicados entre 2005 y 2009. No se trata de las obras reunidas, sino de un gran proyecto en el que venía trabajando por diez años y del que dice que es 80% inédito.

*Zurita* es una obra singular, extraordinaria, apabullante en todos los sentidos, incluso en el de su peso. Es quizá el volumen más importante que ha dado la poesía latinoamericana en este siglo. Ya no estamos acostumbrados a los libros totales, gigantescos, que lo recogen y suman todo, pero *Zurita* ignora el sentido de lo fragmentario y nos ofrece a cambio un libro que es, a la vez, un larguísimo poema; un relato autobiográfico; una crónica del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile; un testimonio de múltiples voces muertas, desaparecidas, torturadas o en trauma; una historia de la desolación en Chile y por extensión en otros países latinoamericanos o en el mundo.

*Zurita* es el apellido del escritor y el título del volumen. Poner el apellido como título de un libro es llevar ese procedimiento de conjuntar vida y obra a su máxima expresión. Y eso es lo que ha hecho Zurita desde *Purgatorio*, su primer libro: reproducir la fotografía ampliada de la cicatriz en su mejilla como portada; incluir una foto suya con el lema judeocristiano por debajo “*Ego sum qui sum*” (soy el que soy), y al lado disfrazar su nombre: “Me llamo Raquel. Estoy en el oficio desde hace

varios años” (Raquel es anagrama de Raúl). Esto mismo se encuentra reproducido también en *Zurita*: poemas iniciales que aparecen como “ruinas”. “El desierto de Atacama”, de *Purgatorio*, discurría sobre ese desierto chileno tan reseco que está lleno de grietas, como lo señalaría la cicatriz en el rostro del autor y las heridas de un país sufriente. Ese procedimiento de pasar del individuo al paisaje y a la nación es constante en toda la obra de Zurita. El mundo es, después de todo, el reflejo de nuestra propia sustancia.

*Zurita* está dividido en tres partes referidas a un día (como en Joyce), o a solo doce horas, que van de la tarde del 10 a la aurora del 11 de septiembre de 1973. En un texto liminar en prosa, el poeta explica el proyecto de la siguiente manera: “Entiendo entonces la obra del Paraíso como una práctica que desde el dolor, es decir, desde el hambre, desde el terror, desde la soledad, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado”, para luego desmentir la visión ilusionada con la conciencia de su imposibilidad: “Pero no fue el Paraíso, little boy, sino solo el reseco desierto donde hace millones de años estuvo el Pacífico.” Aunque Zurita hace referencia a paisajes específicos de Chile, acude simbólicamente a referencias dantescas, bíblicas. La alegoría podría ser uno de sus tropos. El desierto es también el tránsito por el que se tiene que pasar —según el propio Dante— como redención del alma, desde la esclavitud hacia la gloria.

Como buen heredero de César Vallejo, la poesía de Zurita se acerca mucho a la prosa, al lenguaje vivo y cotidiano, que narra historias, sueños u obsesiones. Pero no por ello pierde el ritmo. Zurita es uno de los grandes lectores de poesía de la actualidad; siempre pasa lo mismo: deja a sus escuchas estupefactos, mudos, atónitos. También como en *Trilce* o *Poemas humanos*, se trata

de una poesía huérfana, quebrada, ora con giros insólitos —a pesar de que use axiomas matemáticos o fórmulas silogísticas— o con frases que desvían el sentido (anacoluto) de la sintaxis. En ocasiones, se reduce a proveer datos, información, solo eso, sin ningún tipo de parafernalia, como un modo de cuestionar el género mismo de la poesía.

La muerte del padre a una temprana edad (31 años) permea toda la obra como un anhelo de diálogo y reposición de la ausencia y de la muerte. Quizá por esa razón se rinde tributo a *Pedro Páramo*, para darnos la impresión de que las voces emergen desde el subsuelo, como si estuvieran todos muertos. En el relato familiar no hay complacencia con nadie y mucho menos consigo mismo. Un ejemplo emblemático aparece en “Vidrios rotos”, en donde un adolescente de 14 escucha los chillidos de su madre con cabellos rojizos que arroja objetos contra la pared (“es que no puedes pararla, loca de mierda, quise gritarle”); luego, ese hablante rememora el abandono de sus propios hijos “que berreaban retorciéndose con furia”, y termina el mismo día por buscar una prostituta con pelo rojo.

El relato intermitente del golpe militar aparece formulado y reformulado de múltiples maneras. De un individuo que sufre aprisionado en la bodega de un carguero, junto con cientos de presos, en un espacio muy constreñido, se pasa a imágenes colectivas de torturas de todo tipo, descripciones de prisiones y campos de confinamiento, y testimonios. También se reproducen treinta nichos de países americanos (de *Canto a su amor desaparecido*) en donde se reiteran abusos, torturas, guerras, dictaduras, desapariciones, muertes. Su ubicación justo a la mitad del volumen hace pensar en el momento más oscuro, el cruce de la noche en que se presagia o delata el advenimiento del

día que trastornará la tranquilidad de los individuos de una nación.

Por sus dimensiones, *Zurita* podría parangonarse con el *Canto general* de Neruda, pero a diferencia de la visión profética que adoctrina políticamente a sus lectores, en este volumen prevalece el dolor acendrado de un individuo extendido a un ámbito mayor, sin que eso signifique ningún tipo de mensaje. Libro imponente como pocos, *Zurita* es un epílogo del horror y desazón del siglo xx. —



## NOVELA

## Vergüenza



**Alejandro Hernández**  
**AMARÁS A DIOS SOBRE TODAS LAS COSAS**  
México, Tusquets, 2013, 320 pp.

## Eduardo Antonio Parra

Nunca he estado seguro si la llamada narrativa de denuncia es un subgénero, una corriente, o una clasificación mental de algunos lectores que reaccionan con indignación al toparse con un relato donde el autor plasma abusos e injusticias contra los débiles e indefensos. Nunca he estado seguro, tampoco —si leo este tipo de texto—, dónde termina el panfleto o el manifiesto e inicia la verdadera creación. Aun así, procuro que mi instinto de lector haga lo suyo, en automático, dejándose llevar por el lenguaje, las atmósferas, los ritmos, las dimensiones de los personajes y los juegos estructurales que sostienen la historia, hasta encontrarme por completo inmerso en esa realidad alterna a la que solo se tiene acceso a través de las palabras. Cuando esto no se da, comprendo que lo que leo puede ser cualquier cosa

menos literatura. Pero cuando se da sé que no podré detener la vista sino hasta el punto final, como me sucedió con *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, de Alejandro Hernández.

Escribir sobre indocumentados centroamericanos que recorren México en su periplo al norte encierra una intención de querrela política y moral que a todos nos resulta familiar, pues se trata de un asunto que desde varios años atrás ocupa las mesas de discusión junto a los del narcotráfico, la pedofilia, la prostitución infantil, la trata de seres humanos y los secuestros —acaso los rasgos más oscuros de la realidad mexicana—, en cierto sentido, los conjuga a todos. Por eso mismo parece fácil. ¿No están las mesas de novedades de las librerías llenas de malas novelas que abordan los temas señalados? Pero por más información que abunde, tanto como las ganas de vindicar por medio de la narrativa a los humillados y ofendidos contemporáneos, un relato literario precisa, entre otras cosas, un profundo conocimiento de la condición humana para llegar a calar en quien lo lee.

Alejandro Hernández (Saltillo, 1958) diseñó su novela basándose en un clásico sobre el tema: *Las uvas de la ira*. La puesta al día de la obra de Steinbeck —mencionada por el protagonista en las primeras páginas— resulta afortunada, porque de inicio deja en claro la intención del autor, otorga fuerza al lenguaje, establece tono y atmósfera, y es eficaz como detonante de los hechos. No obstante, con el correr de los capítulos el paralelismo palidece hasta desvanecerse, dejándonos a solas con los miembros de la familia Milla Funes quienes, ante la falta de opciones en su Honduras natal, deciden correr el riesgo de alcanzar el territorio de los Estados Unidos. Son varias fronteras las que deben cruzar, cada una más complicada que la anterior, hasta

internarse en México. Al llegar a este punto, la experiencia de la lectura comienza a enrarecerse: no importa cuántas veces hayamos leído o escuchado acerca de los abusos a los que nuestros agentes migratorios, militares y pandilleros de la frontera sur someten a los centroamericanos, no importa qué tan habituados estemos a las tragedias y accidentes sufridos por ellos, las experiencias de los Milla Funes se nos anudan en el estómago provocando estremecimientos y una sensación de bochorno que se mantendrá creciente hasta el final. Y la frontera sur es apenas el inicio. El primer miembro de la familia cae ahí, víctima de la Bestia –el tren donde se encaraman cientos de migrantes para ir al norte–, y aunque queda mutilado es quizá quien corre con mejor suerte, pues se libra de recorrer el averno mexicano.

Como a los personajes de *Las uvas de la ira*, el camino solo ofrece a los Milla Funes una serie de desgracias encadenadas que ilustran lo peor de la naturaleza de los hombres, esta vez encarnado en autoridades y delincuentes mexicanos. Dividida en dos viajes, el primero frustrado ya muy cerca de Estados Unidos por nuestros agentes de Migración, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* se estructura en una perfecta simetría que redobla la intensidad de lo narrado: cinco partes y cincuenta capítulos, veinticinco para el primer viaje en 2005, veinticinco para el segundo, cuatro años después. El tiempo transcurrido entre uno y otro refleja el deterioro del país hasta estacionarse en una suerte de podredumbre moral donde los ataques de las pandillas, las violaciones, la xenofobia y las extorsiones policíacas pasan a segundo plano, ya que para 2009 los peligros del viaje dan un giro debido al dominio territorial de bandas de secuestradores amparadas por los cárteles del narcotráfico.

Walter, el protagonista de la historia cuyas memorias leemos, viaja ahora sin su familia como guía de un grupo que le concede el mando gracias a su conocimiento del terreno. Y si el primer viaje se centra en las calamidades del trayecto, el segundo narra la atroz experiencia del cautiverio, cuando todos los pasajeros de la Bestia caen en poder de maleantes que exigen rescate a sus parientes en Estados Unidos, mientras los someten a torturas, hambre y ejecuciones.

Con un estilo pausado, acaso al principio un tanto lento, pero que se agiliza en cuanto los hechos que narra se tornan vertiginosos, Alejandro Hernández logra concentrar en las páginas de su novela la mayor parte de las vicisitudes de los indocumentados ya conocidas y otras muchas que ignorábamos. Su trabajo de un lustro como investigador y redactor del primer informe de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre secuestros de migrantes se advierte no solo en la clara noción de las rutas recorridas por sus personajes, sino en la densidad psicológica con que los dota, volviéndolos reales, seres en movimiento perpetuo que nos resultan en extremo cercanos y, por lo tanto, capaces de contagiarnos su ansiedad y sufrimiento durante la lectura.

Lejos del panfleto y de la sociología simple, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* narra el descenso a los infiernos de quienes buscan la sobrevivencia como si fuera su único sueño, de sus tribulaciones y esperanzas casi siempre frustradas, donde los escasos instantes luminosos parecen estar ahí con la única misión de hacer más negra la oscuridad del trayecto. Novela incómoda para los mexicanos –y por ello necesaria–, su lectura nos envuelve en una culpabilidad colectiva que únicamente puede dejar en nosotros, al final, una fuerte sensación de vergüenza. —

## CUENTO

### La piel de la ciudad



**Mauricio Montiel Figueiras**  
**CIUDAD TOMADA**  
México, Almadía, 2013,  
194 pp.

#### ANA GARCÍA BERGUA

La presencia es un misterio. No solo nuestra presencia en el mundo, el hecho de encontrarnos en él respirando, de estar aunque sea durante un lapso, sino también el de compartir esta presencia con otros seres vivos y muertos, humanos y animales. Compartimos esta presencia conjunta de lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo muerto, a lo largo de nuestra vida, en una mezcla enigmática que atraviesa el tiempo y el espacio. La presencia incluye a todos los objetos que nos rodean, las construcciones y los objetos cotidianos, los gritos, los susurros y las lágrimas, todo aquello a lo que no solemos prestar la suficiente atención, pero cuya compañía sentimos día a día. Personalmente siempre me han inquietado los objetos y su lenguaje, sus simbolismos y su vida que, como decía, acompaña a la nuestra de manera callada y en ocasiones condiciona nuestros actos con un afán siniestro y misterioso. Por eso me gustan los cuentos de Francisco Tario y también los de Mauricio Montiel Figueiras, especialmente esta *Ciudad tomada*, en la que he encontrado –ahondadas, como debe ser, no respondidas porque no tienen respuesta– muchas interrogantes sobre la presencia en las ciudades, sus vivos y sus muertos, humanos, animales y cosas.

*Ciudad tomada* nos deja ver que el pasado y la identidad perdidas quién sabe dónde se pueden reconstruir al

cabo de un tiempo abonando con el cadáver de un entrañable perro tuer-to “un edificio de tiempo condensado, reducido a dos claraboyas que no daban a ninguna parte” (“Edificio”), o que los muertos se pueden comunicar con los vivos a través de la televisión (“El coleccionista de piel”). O que un hombre puede vivir deshaciéndose perpetuamente de sus posesiones por la angustia que le provocan y adquiriendo nuevas, hasta que decide rebelarse: “...las cosas lo aguardaban, eternamente estoicas, en el laberinto de la acumulación, para que él las atravesara con el cuchillo de su mirada en tanto ese algo enorme y corrompido que acechaba bajo ellas terminara de emerger”. O que ese algo “enorme y corrompido” puede convertirse en la tumba de la señora Ariadna (“Cosas de Ariadna”), que se ha encerrado en su propio laberinto de objetos como una crisálida prematuramente momificada. O que un hombre será capaz de descubrir el hilo sutil que une el suicidio de una muchacha que se lanza desde el departamento de un edificio con el nacimiento de una niña en otro. No es sino “el mundo y sus vínculos secretos”, como dice el narrador en el cuento “La niña y la suicida”, lo que despliega este libro con su prosa un poco sonámbula y sugerente: “En cada estación sube un mendigo distinto: un sordomudo que abre los labios para reproducir el sonido del viento que sopla en las noches de otoño, una mujer con las piernas hinchadas que va dejando un reguero de tierra que milagrosamente se evapora, un cojo que exhibe un frasco hermosísimo donde flotan pedazos de cordón umbilical...”

Y es que los cuentos de *Ciudad tomada* se mueven entre el sueño y la vigilia, las imágenes y los lenguajes de la poesía, el cine y la fotografía, que asoman entre sus tramas quebradizas y las invaden, en la búsqueda de sentido. Sus realidades, que pueden llegar a ser exquisitas y brillantes, descritas con exhaustiva

delicadeza por Mauricio Montiel, se deforman sutilmente hasta adquirir la textura de los ensueños y las pesadillas, en las que se revelan simbolismos siniestros, en donde todos los seres comparten la misma ancestral naturaleza, a la que los personajes comprenden y obedecen como si obraran en un sustrato distinto, subconsciente. En el cuento “En el jardín”, una madre toma el té mientras come fotografías como si fueran galletitas y va, así, devorando su pasado. El padre que fue a la guerra yace en una vieja casa de muñecas al fondo de un jardín maravilloso y el hombre que lo suplanta repite los mismos gestos que mantienen viva a la madre, como a una araña reina instalada en una telaraña, la cual no tardará en alcanzar a su propio hijo.

En “El Paraíso”, una empleada de supermercado encerrada con el gerente en una bodega puede convertirse en una peligrosa Eva al incitarlo a comer la manzana que él le regaló. Al salir del laberinto con la cabeza del Minotauro humeante en las manos, Teseo se da cuenta de que el hilo de Ariadna no era sino un espejismo (“Teseo en su laberinto”). ¿Y qué pasa cuando los animales desaparecen del zoológico?, ¿están huyendo o se han agazapado en el fondo de los humanos y las cosas?, ¿o se trata, tal vez, de la llegada de una nueva era de los dinosaurios? En las ciudades de Mauricio Montiel, un hombre surca los túneles del metro con la vela de sus sueños y yo pienso en Stanislaw Lem y su Londres donde los cadáveres cambian de posición tan solo para inquietar a un detective de Scotland Yard, en los relatos de Arthur Machen y las novelas de Henry James, en los autores en cuyas obras lo fantástico no es algo que se superponga a la realidad, sino que la realidad está formada por capas de diferente naturaleza y textura, y solo falta la mirada de un escritor para despellejarla y hacer surgir sus imágenes secretas a mitad de las avenidas más cotidianas, de

los departamentos más comunes, de las vidas más refinadas y en apariencia satisfechas, o de la percepción lechosa de un mendigo que ha olvidado todo excepto unos números: “Quizá su romance secreto con el edificio había nacido precisamente de esa sensación de tiempo detenido, inamovible; el tiempo como uno más de los andrajos que levantaban una barrera frágil entre él y la intemperie, entre su piel y la piel de la ciudad, tiempo sucio que había terminado por estancarse en los relojes del orbe” (“Edificio”). Finalmente, la presencia es también la percepción de la presencia y somos conscientes de más cosas que las aparentes, como cuando transitamos por esta *Ciudad tomada* de Mauricio Montiel, un libro muy hermoso e inquietante que forma, a su manera, una ciudad de cuentos en donde todo se puede entrecruzar con todo y en donde los sueños y los objetos nos pueden asaltar con saña tierna y cruel. —

## HISTORIA

### La diplomática historia diplomática de México



**Roberta Lajous Vargas**  
LAS RELACIONES EXTERIORES DE MÉXICO (1821-2000)  
México, El Colegio de México, 2012, 369 pp.

#### ✎ PATRICK IBER

El propósito de *Las relaciones exteriores de México*, como señala su autora, es proveer “una historia breve [...] dirigida a un público general”. El libro revisa casi dos siglos de la historia diplomática de México en un marco global y argumenta que “los dos objetivos constantes de la política exterior de México han sido: en

primer lugar, afirmar su soberanía y su identidad; en segundo, buscar los recursos económicos y humanos para acelerar su desarrollo, una vez consolidada su forma de gobierno republicana y federal”. Para fundamentar dicho argumento, Roberta Lajous narra múltiples incidentes ocurridos en México lo mismo que en Estados Unidos, Europa, Japón o donde sea relevante al caso. El resultado es un trabajo nutrido y probablemente destinado a tener mucho éxito como libro de texto en clases introductorias a las relaciones exteriores de México. Pero, ¿qué van a aprender los estudiantes de este libro? Y, al mismo tiempo, ¿qué no van a aprender?

En las primeras décadas después de la Independencia, el Estado mexicano se encontraba en una posición débil frente al poder de los imperios europeos. Sin embargo, la pérdida territorial más significativa durante dicho periodo resultó de la guerra contra Estados Unidos entre 1846 y 1848. A partir de ese punto —e incluso tomando en cuenta las futuras intervenciones de países europeos—, quedó claro que las relaciones bilaterales con Estados Unidos llegarían a ser las más importantes con las que México tendría que lidiar. Si bien la frase atribuida a Sebastián Lerdo de Tejada, “Entre el poderoso y el débil, el desierto”, resume el temor incubado durante aquellas décadas, lo cierto es que México también desarrolló leyes, instituciones e intereses para minimizar las amenazas a su soberanía. Ese deseo pragmático encontró expresión en la célebre frase de Benito Juárez: “Entre los individuos, como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz.”

Proteger la soberanía de México a la sombra del poderoso país vecino, y a la vez canalizar la inversión económica estadounidense y controlar el movimiento de migrantes, era una tarea difícil. El capítulo más vívido del libro atiende el Porfiriato,

cuando empieza a vislumbrarse una coyuntura más o menos moderna de ese conjunto de problemas que durarán más de un siglo. Aquí podemos observar una política contradictoria, que necesita atraer inversión extranjera para garantizar la modernización y que, al mismo tiempo, quiere proteger la soberanía amenazada por esa misma inversión. México actúa como un imperio por derecho propio, interviniendo en Centroamérica para evitar daños a sus intereses y su prestigio. Con la Revolución y la Constitución de 1917, llegamos a la articulación de la doctrina Carranza: “Igualdad soberana de los Estados; no intervención en asuntos internos; igualdad de mexicanos y extranjeros ante la ley, y búsqueda de la paz y la cooperación internacionales a través de la diplomacia.” Principios que, según Lajous, han guiado las relaciones exteriores de México desde entonces. (Aunque se podría decir que, como otros legados de la Revolución, la ruptura con el pasado no fue tan grande como parece a primera vista.) Desde este punto de vista, el libro esboza los logros de la diplomacia mexicana en el siglo xx, pasando por las guerras mundiales, la Guerra Fría, las negociaciones centroamericanas de los años ochenta, y la era más reciente de integración y de los tratados de libre comercio. El México que emerge del siglo xx defiende sus intereses con éxito por medio de instituciones multilaterales, enriquece su vida cultural con la aceptación de los refugiados políticos de otros países, y mantiene la vigencia constitucional. No es poca cosa.

A pesar de todo ello, el perfil que dibuja Lajous no está del todo completo. La autora tiene 33 años en el servicio diplomático, y ha sido, además de investigadora, embajadora. Su libro es, en todos los sentidos de la palabra, muy diplomático: cortés, más preocupado por señalar consensos que por explorar conflictos,

dependiente de las fuentes oficiales y los pensamientos de los altos mandatarios. El problema con ese método es doble. Primero, tiende a oscurecer otras fuentes relevantes. Muy sensiblemente, en varias ocasiones la autora se refiere a la migración como un “asunto diplomático”. Ahí podemos encontrar un indicador de que a esta historia diplomática le falta historia social, por no decir también, política y cultural. Con respecto a esta última, además, el Estado mexicano tiene una historia relevante en el uso de sus productos culturales como herramienta diplomática: desde los científicos porfirianos que manufacturaron imágenes de la nación para las ferias internacionales hasta las acciones de Álvaro Obregón o Miguel Alemán en apoyar las obras de muralistas de izquierda a fin de proyectar al mundo la imagen de una nación culturalmente sofisticada. Esas campañas exitosas —quizás demasiadas exitosas— sirvieron para fijar la imagen de México en el mundo, pero no reciben en este libro la atención que se merecen.

Segundo, la narrativa de unidad y triunfo frente a los retos del siglo xx no ha dejado espacio para examinar las concesiones creativas que se requirieron. No es necesario poner en duda el antifascismo de Lázaro Cárdenas para admitir que su gobierno, al igual que el de su sucesor Manuel Ávila Camacho, mantuvieron canales de comunicación con el Eje después de la nacionalización del petróleo. Los pilotos del Escuadrón 201 podrían ser héroes nacionales, pero también fueron utilizados para que México asegurara que su influencia después de la segunda guerra fuera mayor que la que tuvo después de la primera, donde no luchó. Asimismo, durante la Guerra Fría más de un presidente mexicano fue señalado como agente de la CIA. (“Yo, hasta la fecha, no he podido sacarle un centavo a esa punta de cabrones”, le dijo Gustavo Díaz

Ordaz a Ricardo Garibay, quien había aceptado dinero de alguien de quien sospechaba era un oficial de la agencia de inteligencia.) La lista es extensa en ironías y el punto no es que estas contradigan la historia oficial de la diplomacia mexicana. Al contrario, la nutren mostrando las sucias concesiones que permitían a México permanecer soberano ante la sombra del imperio del norte, la URSS —que tanto quiso a México como base de espionaje— o la Cuba revolucionaria. Que esos tres países quedaran contentos con el régimen del PRI es una hazaña casi única en el siglo XX, pero es algo que no se logra sin creatividad ni ironías. Como historia de las relaciones diplomáticas oficiales de México, este libro tiene un gran valor. Pero para profundizar nuestro conocimiento del tema, también se necesitará una historia menos diplomática de la diplomacia mexicana. Quizás cuando la autora deje el servicio diplomático tenga más historias para contar. —



## CUENTO

## Instrucciones para escribir con escalpelo



**Naief Yehya**  
**REBANADAS**  
México, DGP-Conaculta,  
2012, 168 pp.

## BRUNO H. PICHÉ

A saber la o las razones, pero encuentro en los relatos de *Rebanadas*, el más reciente libro de Naief Yehya —escritor quizás más conocido por sus incisivos y reveladores ensayos sobre tecnologías, vida digital y pornografía—, una cierta condición de habitar los mismos extremos literarios que la narrativa breve de Saul Bellow y, sobre todo, de los primeros cuentos y novelas de mi paisano, el siempre

mordaz e implacable Mordecai Richler, allá en la vieja e indómita calle de Saint Urbain, oriundo tan arraigado como huidizo de mi ciudad natal.

Le ahorro al lector las demasiadas explicaciones y voy, como se dice, directo al grano. En el caso de *Rebanadas*, se trata del mejor libro de relatos en español publicado en el pasado inmediato e, igualmente, en el futuro cercano —si es que, en efecto, se da el caso de que lleguemos a este, pues los cuentos de *Rebanadas* pintan un tiempo negro, un ensamble de catástrofes lo mismo locales (minúsculas, corporales incluso) que mundiales, guerras interétnicas e interreligiosas arreciando duro a escala global: o sea algo muy parecido a nuestro actualísimo presente.

¿Se puede ser dizque justo, imparcial, digamos, con alguien que escribe endiablidamente bien? Salvo que uno guste de pasar por cretino, lo dudo. Si algo te gusta lo dices. Si es necesario, lo gritas. Si te apasiona la escritura de Bellow o Richler, estás frito, o mejor aún, no puedes ser razonable: tú o tus vísceras gozan, en el acto mismo de leer, una prosa ardiente y *kool* a la vez, sin costuras expuestas, como si esta hubiera sido escrita sin esfuerzo; cínica, muy cínica, pero también compasiva; el tipo de lectura que es informativa —aprendes o tienes un atisbo de lo complicado que resulta vivir en esos mundos llamados Nueva York, Chicago, Londres y sus barrios lo mismo proletarios que de alta sociedad— y a la vez te provoca preguntas de orden cósmico que terminan por dejarte perplejo. Golpes, risotadas, atropellos, trapacerías, desvaríos propios o provocados por alguien más —¡carajo: siempre hay *alguien* más!—, maravillas y pesadillas cotidianas: eso mismo que, todavía, se llama literatura. En el caso específico de los relatos de Naief Yehya, algunas de esas rebanadas incluyen celdas infectas, patios y mercados

completamente destrozados por efecto de bombas caseras y violencia fanática, desatadas como indomables jaurías de perros en probables ciudades del Medio Oriente, Bagdad, Kabul, Lahore, Karachi, Damasco, las mismas donde ahora, mientras escribo estas líneas acerca de un libro de ficción, tienen lugar las más horrendas guerras civiles, subproducto del más atroz y del aún menos ficticio y macabro ajedrez geopolítico de las potencias y sus estadistas de pacotilla.

Pero al igual que Bellow o Richler, si algo afortunadamente no hay en los relatos de Naief Yehya, es denuncia ni moralejas ni lecciones de nada. Lo que uno encuentra, valga la redundancia, son *rebanadas* de vida, vida intensa y extrema sin duda alguna, pasadas por —aburrezco la palabra: *sorry*, no hay otra— el famoso “tamiz” de la ficción, ahí donde igual te reconoces que te explicas a ti mismo, te das asco, te indignas, te alegras, te extravías y —cosa nada fácil ni siquiera para las plumas bragadas— logras reencontrarte por efecto de las carcajadas —hablo de serias carcajadas: del tipo que lo doblan a uno de la risa— que te devuelve la lectura de estas *Rebanadas*.

Eso, ni más ni menos, me ocurrió al leer historias que tienen que ver con idioticos escritores en ciernes y furibundos veteranos del fracaso literario (“El continente de los elogios”); con eternos jóvenes cuyas aspiraciones artísticas resultan no menos eternizables (“El crisol del olvido”); no se diga ya en “El tibio atajo de la paz”, el relato de un pobre hombre sin atributos ni férreas causas que defender —el derecho al transexualismo, la onda *transgender* ni nada que se le parezca— excepto la obsesión, casi inocente, de deshacerse de sus órganos genitales y convertirse en un eunuco, empeño que es llevado hasta extremos delirantes e inconvenientes (aquí, un fragmento del paradójico y

no menos extravagante desasosiego que experimenta la casera del susodicho: “—A mí no me gusta meterme en la vida privada de nadie pero tampoco quiero compartir mi techo con gente enferma que se anda cortando el miembro. ¿Quién va a limpiar esta sangre? ¿Oiga, no ha visto mi engrapadora?”). A eso me refiero cuando hablo de cierta obra de Saul Bellow: los personajes ajados por la ironía perra de la existencia, el sentido de pérdida, de extravío y, sin embargo, también por el sentido del humor que guía lo mucho o poco que les queda de vida.

Lo cierto es que a partir de cuentos como “Atardeceres en Garamakán”, “Neutral”, “Aparición”, “Morir en una ciudad extraña” y no se diga el que me parece el relato más logrado, “Zulu”, Naief Yehya consigue la imposible rebanada perfecta, toda vez que en esa historia el autor hace riguroso uso de todos sus dispositivos literarios —una puesta en escena

como abismo al que somos arrojados en un microsegundo; suspense de primera línea; giros en el tiempo narrativo que resultan, para el lector medianamente enterado de lo que pasa en el mundo, auténticos saltos cuánticos en la gran cadena de la Historia; dilemas sin posibilidad de solución; heroísmo, temeridad y miedo en dosis potentísimas. Me cuesta trabajo leer y pensar en “Zulu”, así como en los relatos antes mencionados, sin remitirme a Richler y las correrías y desventuras de Moses Berger por todo Canadá y Europa en su búsqueda del origen, en sí misma una delirante historia de reconstrucción genealógica: me refiero a la novela *Solomon Gursky was here*; y no se diga de *St. Urbain’s horseman*, esa otra intrincada novela (publicada en 1966 y ganadora en 1971 del Governor General’s Award, digamos que el Nobel de las letras canadienses) que cuenta los empeños y las frustraciones personales y

maritales del director de cine Jake Hersh, a quien no le llega el éxito que lo pondría a la altura de su mítico primo de la infancia, Joey, el soldado de todas las causas valientes y de quien arriban, de cuando en cuando, noticias de sus múltiples hazañas: alguna vez brigadista internacional en la Guerra Civil española, desde hace tiempo brioso cazador de fantasmagóricos exnazis en lo más profundo de la Amazonia.

Los personajes de Naief Yehya recorren, en una u otra dirección, el mismo camino, las mismas urgencias: la confusión moral acogida como una merecida broma, la cuasi ruina del individuo y su entorno, el despilfarro de las valientes vidas de una serie de simpáticos antihéroes, la espera sin remedio, el falso remedio de las esperanzas; en fin, historias fina y brutalmente seccionadas lo mismo en escabrosas que hilariantes *rebanadas*. ¿Qué más se puede pedir? —

# LOS LIBROS

QUE BUSCAS 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



@LibreriasEducual



/LibreriasEducual