

# LIBROS



> Ernesto Laclau

• **La razón populista**

> ERNESTO LACLAU

• **Días de exilio / Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959)**

> ALBERTO ENRÍQUEZ PEREA

• **El tren pasa primero**

> ELENA PONIATOWSKA

• **Obra reunida**

> MARIO BELLATIN

• **La extensión de la palabra / Antología de poesía, teatro y cuento**

> RODOLFO HINOSTROZA

• **Multicancha**

> GERMÁN CARRASCO

• **La hora azul**

> ALONSO CUETO

• **Abril rojo**

> SANTIAGO RONCAGLIOGLO

## FILOSOFÍA POLÍTICA

# Un elogio del populismo



**Ernesto Laclau**  
**La razón populista**  
trad. Soledad Laclau, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 312 pp.

La palabra populismo es una nube de asociaciones detestables. Es demagogia, irresponsabilidad, rechazo a la negociación institucional, desprecio de las sumas y las restas, adoración de un caudillo. No hay ejercicio sobre el contenido de la palabra que no parta de la dificultad de encontrarle un marco. Es un concepto impreciso —si es que llega a ser concepto. Con la palabra se ha designado una vasta variedad de experiencias políticas: un movimiento intelectual de apreciación del campesinado ruso, una organización de granjeros racistas en Estados Unidos, muchos gobiernos latinoamericanos a lo largo del siglo XX y diversos movimientos de la derecha radical en Europa. Populismos de derecha y de izquierda.

Un valioso libro del El Colegio de México ha mostrado los contornos res-

baladizos del concepto, sus variedades regionales y sus frecuentes reencarnaciones. Evocando la famosa conferencia de Benjamin Constant, Guy Hermet, Soledad Loaeza y Jean-François Prud'homme hablan del paso del populismo de los antiguos al populismo de los modernos. Hermet describe el populismo clásico con una serie de notas definitorias. En primer lugar, se levanta sobre una densa hostilidad a las elites. Los de arriba controlan el poder y los dispositivos de la representación. Las instituciones son suyas y se emplean para repartirse los privilegios. La segunda nota es una moral dicotómica. Hay un aire religioso en los movimientos populistas que se expresa en esta noción de un universo partido entre el cielo de los buenos y el infierno asegurado a los malos. En la imaginación populista, el pueblo adquiere virtudes infinitas. El trabajador manual, el hombre sencillo y pobre encarna un ideal cívico, mientras que el burócrata y el banquero parásito son los enemigos de la sociedad. La política que alimenta esta fantasía es redentora e intolerante. Instaura, según Hermet, un “apartheid inscrito en los corazones.” Finalmente, el populismo niega dos veces la política. Primero cancela la posibilidad de un

gobierno aceptable: los gobernantes son irremediamente perversos. Sólo el héroe podrá expresar las demandas del pueblo. Después, el populismo niega la capacidad de la política de administrar el tiempo. No hay en su reloj manecilla para el futuro: al poner fin a la conspiración de los poderosos, el futuro llegará automáticamente. El populismo moderno se separa en alguna medida de ese radicalismo. No rompe definitivamente con las instituciones de la democracia representativa, las usa con frecuencia pero mantiene una posición ambigua frente a sus ordenanzas. Se asocia hoy, sobre todo, con una expectativa de certeza y de poder firme. Nostalgia del hombre fuerte. Los populismos contemporáneos pueden ser paraguas multiclasistas, pero coinciden en la búsqueda de firmeza frente a la angustia de la incertidumbre.

Soledad Loaeza apunta en el mismo libro tres elementos centrales en todo populismo: un discurso que idealiza al pueblo, un relación directa y vertical entre el dirigente y las masas, y una aversión a las instituciones del pluralismo democrático. En todo caso, resulta claro que el uso común del concepto es peyorativo. Como el vocablo *neoliberal*, es una patología que nadie se atreve a reivindicar como propia.

Ernesto Laclau se ha apartado de esa línea para delinear una compleja reivindicación del populismo. El populismo no es el demonio; es señal de la operación política por excelencia: la construcción

imaginaria de un nosotros. A lo largo de su prolífico trabajo académico, Laclau ha tratado de entender el papel de los actores políticos en la historia desde una perspectiva que él llama postmarxista. La izquierda marxista creció bajo el embrujo de un agente privilegiado de la historia, un personaje colectivo con una misión preestablecida. Ésa es su ilusión ontológica: una clase con intereses universales conducirá a la liberación de la humanidad. En 1985, junto con Chantal Mouffe, Laclau publicó en Inglaterra su trabajo más importante. Se trata de *Hegemonía y estrategia socialista*, que también ha traído al español el Fondo de Cultura Económica. Laclau y Mouffe denunciaban entonces el reduccionismo que ubicaba en las contradicciones objetivas el germen de las identidades políticas. Para Laclau y Mouffe, las identidades no pueden brotar espontáneamente, sino que se confeccionan política, discursivamente. Siguiendo la línea de Carl Schmitt, sólo pueden construirse antagónicamente. El texto de los postmarxistas es un terreno árido pero sugerente. Está colmado de jerga postestructuralista: “prácticas articulatorias”, “especificidades del vínculo hegemónico en sí mismo”, “materialidades de la estructura discursiva”. Pero, entre todos estos baches y petardos, su exploración del discurso ofrece guías para repensar la cohesión política.

Al hablar del populismo, Laclau sigue utilizando esa clave teórica. El populismo no es para él una ideología de contenido específico. El que los teóricos hayan hablado de la vaguedad conceptual de la palabra subraya su naturaleza. El carácter distintivo del populismo es precisamente que aloja una variedad infinita de demandas que logran unificación a través de un enemigo común. Es igual que sea la rabia antioligárquica o el racismo antiinmigrante. La vaguedad resulta ser un instrumento a su servicio. Es más: se trata de su contenido esencial. Advierto nuevamente que acercarse a la prosa de Laclau no es una experiencia grata. Sus párrafos están empedrados de un pedante dialecto profesoral que

hostiga al lector. “Este cambio tiene lugar mediante la articulación variable de la equivalencia y la diferencia, y el momento equivalencial presupone la constitución de un sujeto político global que reúne una pluralidad de demandas sociales.” Será.

Mal servido por su idioma, el argumento es pertinente en su descripción de las torpezas de las instituciones liberales. El populismo emerge cuando los cauces institucionales bloquean una y otra vez las demandas colectivas. Pensemos en un barrio donde hace falta el agua. Los vecinos se organizan, acuden al ayuntamiento y piden el suministro. Pensemos en el nada improbable caso de que el problema no se resuelva. La frustración del barrio será inevitable: el poder público no ha logrado atender su exigencia. Pero ésa será solamente una demanda frustrada. ¿Qué sucede si esa frustración no es la frustración exclusiva de ese barrio, sino la experiencia de un grupo más amplio, de toda la ciudad quizás? ¿Qué pasa si además de los problemas de agua hay inseguridad, malas escuelas y hospitales sin medicinas? ¿Qué sucede, pues, si esa frustración con el poder público es generalizada? Es entonces cuando se desata una lógica social en donde distintos grupos, con distintas demandas y distintas ideologías, se igualan en la vivencia de sus repetidos reveses frente al poder. Una cadena de similitudes congrega lo disperso y moldea un sujeto popular. Es en ese momento cuando puede hablarse de una ruptura populista.

El pluralismo asociativo del que hablaba Tocqueville resulta, por lo menos, improbable en un régimen que despliega su ineficacia tan abundantemente. Laclau muestra que detrás de toda germinación populista hay una crisis de representación política. Una crisis de eficacia institucional. Si puede condensarse esa “identidad popular”, es porque la acción política puede agrupar una larga cadena de demandas en torno a una serie vaga de imágenes, valores y reivindicaciones. De ese modo puede lograrse la división dicotómica de la sociedad. El pueblo contra las elites,

los de abajo contra el sistema, la nación contra los poderosos. La extendida experiencia de la frustración permite traspasar las diferencias del vecindario, la ocupación y la ideología.

Al convertir el dispositivo populista en un proceso exitoso de identificación colectiva, Laclau transforma el insulto en elogio. Frente a la enferma democracia liberal, la medicación de un guía que da forma a un pueblo y lo pone en movimiento. Laclau se apresta a descalificar a los críticos del populismo como aristócratas que le temen a su entorno. La primera parte de su trabajo ubica como ancestro del antipopulismo la repulsión por el pueblo. Las invectivas que se lanzan hoy contra el populismo, sugiere él, no son distintas de la vasta literatura de denigración de las masas. Historiadores como Taine, por ejemplo, que denunciaban los motines salvajes con la nariz asqueada por los hedores de la chusma. Vagabundos y rufianes que son enemigos de la ley y del orden. Contagios de maldad que amenazan el tegumento social: primero es el reclamo por el pan, después el hurto, finalmente el asesinato y el incendio. La masa es emocional, impulsiva, violenta. Es inconsistente e irracional. Se deja conducir por charlatanes y carece del mínimo sentido de la autocontención. El temor al populismo no es más que la reencarnación de un miedo antecedente: el miedo al pueblo, el miedo a la democracia.

El recurso laclauniano es pedestre: quien ose atacar al populismo se coloca en la fila de los oligarcas. Los antipopulistas resultan, en última instancia, antidemócratas. Lo que parece claro es que, al convertir al populismo en el milagro que cohesionaba a un pueblo, el filósofo alimenta la farsa terrible. El postmarxismo certifica filosóficamente la confiscación política del pueblo por parte del caudillo que habla en su nombre. El farsante que se proclama símbolo patrio en la plaza pública resulta un admirable artista. Soy un pedazo de todos ustedes, ha gritado Hugo Chávez, recordando la identificación de los fascistas con Mussolini. Ernesto Laclau celebra el

espectáculo del demagogo, apoyándose en citas de Freud y Althusser. Venezuela es Hugo Chávez. Y Chávez, ha declarado el filósofo argentino, es un gran demócrata.

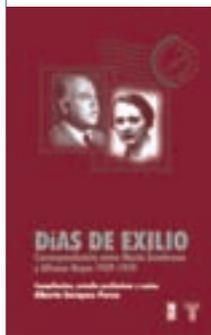
Si el populismo es una simple forma de “construir lo político,” ¿se tratará de una inocente edificación simbólica? La capacidad de Laclau para explicar (a pesar de sus marañas verbales) la génesis del populismo en las insuficiencias de la democracia representativa no se acompaña de una razonable fórmula para dirigir la acción política y, mucho menos, para orientar una estrategia libertaria de la izquierda. Sus mismas herramientas anulan la capacidad analítica, incluso, de distinguir el populismo de izquierda de una ultraderecha igualmente populista. Es cierto: el populismo puede ser síndrome de una democracia incompetente. No es vía, en modo alguno, para profundizar la democracia. Los nuevos populismos en América Latina (o los neofascismos europeos) serían gestas de integración. Pero integración es un término anodino. El pescado también se integra a su ceviche. Las preguntas clave son si el populismo contribuye a la formación de la ciudadanía; si alienta la participación autónoma. La democracia tiene sentido porque permite y estimula la organización autónoma de la gente, porque previene el exceso con parapetos y alarmas, porque garantiza el derecho a la disidencia. El populismo, por el contrario, celebra como épica admirable las prácticas clientelares: el sacrificio de los derechos políticos a cambio de los favores del poder. Esa “democracia” de plazas llenas, puños duros y caudillos efusivos es, sencillamente, una democracia sin ciudadanos, sin diversidad pluralista, sin resguardos frente al peligro de la arbitrariedad. Si una noción está ausente en esta disquisición sobre el artefacto de las identidades es precisamente la idea antipática-liberal de ciudadanía.

El postmarxismo resulta a fin de cuentas neoschmittismo. Antiliberalismo con traje folclórico. —

— JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

## CORRESPONDENCIA

### “El indio que llevo dentro no me deja hacer filosofía”



**Alberto Enríquez Perea**  
*Días de exilio / Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959)*  
México, Taurus, 2005, 458 pp.

Las cartas —unas setenta— que conforman el epistolario sostenido por Alfonso Reyes y María Zambrano, entre 1939 y 1959, dan una idea nítida de lo que para los escritores e intelectuales españoles significó que México les abriera las puertas para darles refugio y albergue a través de instituciones como La Casa de España en México, hoy El Colegio de México.

Solemos creer que los otros no existen, que la historia es una ficción armada por los historiadores y los arqueólogos, habría podido escribir la recién fallecida novelista inglesa Muriel Spark (1918-2006). La publicación de cartas y diarios lleva a romper esta dulce y boba inconciencia. De hecho, la edición de documentos ayuda al espectador curioso a darse cuenta de que, por poner un caso, Rubén Darío sí existía y logró poner todo lo que sabemos en el estrecho pero incommensurable recipiente de sus 49 años.

Alfonso Reyes y María Zambrano también existieron. Sus obras, sus epistolarios publicados, los hechos escritos de su vocación; ellos que eran personas “cuya forma de vivir, de vivir las cosas, de vivirse a sí mismo[s], es el escribirlas, el escribir, no tanto viviendo para escribir cuanto escribiendo porque vive[n]”, para frasear unas líneas que José Gaos escribiera sobre “La crítica en la edad ateniense de Alfonso Reyes” y que se reproducen en estos *Días de Exilio*

/ *Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959)*, obra reunida, prologada, anotada y documentada por Alberto Enríquez Perea, leal estudioso de Alfonso Reyes, quien se ha distinguido por ser un laborioso editor de las correspondencias del gran escritor regiomontano.

La historia es conocida y se ha contado varias veces. Alfonso Reyes y un puñado de mexicanos encabezados por Lázaro Cárdenas —Isidro Fabela, Gilberto Bosques, Daniel Cosío Villegas, entre otros— se dieron cuenta de que, en la España que estaba a punto de zozobrar en la Guerra Civil, había un sinnúmero de republicanos que existían y que, al tendérseles un puente, podían ser ellos también un arco para que, a su vez, el fondo trágico de la historia de México fuese fecundado por el trabajo y la inteligencia, el reconocimiento, la gratitud. En la operación de salvación de la inteligencia española por la mexicana se estaba jugando soterradamente el porvenir de ambas naciones y quién sabe si el futuro mismo de una cultura escrita y pensada en español. Las alrededor de setenta cartas que conforman este epistolario señalan ese espacio de salvación y pueden ser consideradas como piezas maestras de ese puente ajedrez sostenido por letras y voces. Surge de las páginas de este libro la figura generosa y cordial de un patriarca amistoso: Alfonso Reyes, que abre puertas, gestiona pagos, envía libros, cuida las ediciones de su amiga, se ocupaba de papeles y de pasaportes, atiende solicitudes de envío de dinero al extranjero, recomienda, insta, suministra bibliografías, apoya con cartas, solicitudes de beca, ayuda a organizar cursos y conferencias. Y todo de la mejor y más espontánea manera, como quien no quiere la cosa; conjugando en todos los modos el verbo “cumplir” —uno de los preferidos de Alfonso Reyes y de... Goethe. Reyes, el autor de la obra que sabemos y de la que no sabemos.

Del otro lado, la desterrada, la pensativa, la inquieta María Zambrano, la joven discípula de José Ortega y Gasset, la peregrina, la que va buscando su lu-

gar en el mundo y en las ideas –el lugar de las ideas– y que debe acostumbrarse a pedir y a recibir para poder realizar su obra. Si sólo fuera cuestión en estas páginas de un ir y venir de favores y de un toma y daca de servicios bien que mal desinteresados, este epistolario sólo tendría una importancia documental. Las setenta cartas que comento desembocan o encuentran su desenlace –como si de una novela se tratara– en la “Carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe” que escribe María Zambrano desde Roma el 20 de agosto de 1954 y que publica por esas fechas en *El papel literario de Caracas*, dirigido a la sazón por Mariano Picón Salas. La “Carta abierta” la precipitan los dos artículos que Reyes había publicado sobre Goethe en ese mismo periódico: “Breve Biografía de Goethe” (10 de mayo de 1954) y “El supuesto olimpismo de Goethe” (en dos partes, 7 y 14 de junio de 1954) y que forman parte, junto con muchos otros textos sobre el maestro alemán, del tomo XXVI de las *Obras completas* de Alfonso Reyes (*Obras completas*, tomo XXVI, pp. 136-143). Es lástima, por cierto, que los ensayos de Alfonso Reyes que provocaron la “Carta abierta” no hayan sido reproducidos –quizá por razones de derechos de autor– en la admirable y acuciosa edición configurada por Alberto Enríquez Perea. En esa “Carta abierta” va y viene, se pesa y sopesa, el presunto olimpismo de Goethe –y entre líneas y por acallada extensión, el talante aristocrático del propio Alfonso Reyes, según Zambrano *por implicación*.

El “olimpismo” aflora como una fórmula para debatir la altura, la distancia, la elevación como de torre de marfil del maestro alemán, quien, en la vulgata de la que parte el razonamiento de María Zambrano, no habría sabido pagar el precio sacrificial de su propia creación y habría, buen padre del Fausto, engañado al propio demonio. “El supuesto olimpismo de Goethe” fue escrito y publicado por Alfonso Reyes en 1954 –el mismo año sale a la luz el breviario *Trayectoria de Goethe*; ahí repasa la cuestión sobre la distancia del escritor en relación con la sociedad y sobre todo con

la propia vocación. En ese breve texto sobre Goethe, Alfonso Reyes desahoga o ventila una vieja querrela con José Ortega y Gasset a propósito de *Goethe desde dentro*. Pero si esa querrela se disimula tanto en la “Carta abierta de María Zambrano a Alfonso Reyes” como en el texto de éste sobre el “supuesto olimpismo”, se deletrea a fondo en la “Carta a Eduardo Mallea” sobre el *Goethe desde dentro*. En esta última carta dirigida al escritor argentino, y tal vez escrita hacia 1932, Alfonso Reyes cuenta y refuta ocho puntos contra el Goethe de Ortega: “Yo lo admiro –dice de él–, lo ‘amo’ y no lo aguanto” (*Obras Completas*, tomo XXVI, p. 439). Para efectos de esta lectura, sólo me detengo en el séptimo punto de la carta de Alfonso Reyes a Mallea sobre el Goethe de Ortega: “Era tieso, rígido –dice Ortega de Goethe–, andaba con paso perpendicular llevando su cuerpo como un estandarte en las procesiones” (p. 440) Y Reyes refuta: “...lo de la ‘tiesura’ es una ramplonería como lo de que todo le salía bien, y era ramplonería aceptada sin probidad para un hombre tan enemigo de la ramplonería habitualmente como lo es Ortega y Gasset. Y aceptada sólo para asombrarse de que Goethe tuviera chispazos y humorismo, de que fuera un hombre como todos. [...] Yo tengo un loro, Mallea, cuando quiero que sea poeta, cuando quiero que hable todo el día, me basta mutilarlo, es decir dejarlo sin comer. Cuando se encuentra bien nutrido, empieza a andar solemnemente como el grande hombre de Weimar” (p. 444).

Lo que está en juego en la carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe escrita por María Zambrano es algo más que una puntualización casual sobre un autor admirado. En esa carta abierta –abierta para que le dé el aire de la discusión– están jugándose con Goethe y alrededor de él –pero también hacia Reyes y a su alrededor– dos asuntos mayores del debate crítico y filosófico de nuestra edad: el de la vocación poética y filosófica, no como un llamado a la especialización, sino a la integración de las distintas tentaciones intelectuales en un solo horizonte vivo y vívido, y, como una

sombra, la de la posibilidad misma de la encarnación del humanismo, es decir de la diversificación de la experiencia poética, filosófica, científica y artística en un solo ser humano, como en el Renacimiento. María Zambrano no podía dejar de ver –y de hecho lo expresa– que algo en Goethe (y en Alfonso Reyes) se le escapaba. Y eso que se le escapaba –ella lo intuía– estaba hecho de la misma materia que estas cartas: era y es el sacrificio, el no guardarse prendas para sí, el hacer todo lo posible para que el otro, la otra, pueda seguir su camino gracias a que alguien cumplió su palabra. María Zambrano no podía dejar de admirar esa voluntad de cumplimiento y de acto que infunde a la figura de Alfonso Reyes su “plástica rotundidad”. Y ya se sabe que él mismo sería señalado, por ejemplo por Octavio Paz –a quien cabría achacar también cierto olimpismo–, por haber escamoteado el pago de lo demoníaco que, como recuerda María Zambrano en la “Carta abierta...”, no eludieron pagar ni Hölderlin ni Nietzsche. Ahí esta aflorando entrelineada la figura de Ortega y Gasset, el maestro de María al que también se le podría endilgar lo del “olimpismo” y la soberbia intelectual. También se desprende que el traído y llevado olimpismo de Goethe era una actitud gestada o dictada por la necesidad de hacer triunfar un equilibrio entre la vida y la obra.

La “carta abierta a Alfonso Reyes” tendría además otra función: la de defender y encarecer al propio Alfonso Reyes, en vida, como una figura señera y acreedora de toda gratitud y admiración por parte de la inteligencia peregrina de la España desterrada que llegó a encarnar María Zambrano. Esta defensa vigorosa vienen a redondearla los dos textos con que concluye este epistolario: “Recuerdo de Alfonso Reyes”, escrito a la muerte de don Alfonso en enero de 1960, y “Entre violetas y volcanes”, un texto cuya escritura no está fechada.

“A mí el indio que llevo dentro no me deja hacer filosofía”, dice María Zambrano que le dijo Alfonso Reyes cuando se publicó *Filosofía y poesía*. Y ella sospechó de inmediato, por el modo

socrático en que fue dicha esa frase, que “ese indio fuere un daimón emparentado con el del viejo Sócrates”. Y andaba junto a ese indio, en compañía y hermandad —prosigue María Zambrano retratando a Alfonso Reyes— “un español burlón y caritativo, como los debió haber en el siglo XV y XVII, que daba por sabida la filosofía y por insabida la vida, uno de esos que saben que lo más difícil es vivir; vivir como lo que se es y no se puede renunciar a ser, un hombre entre los hombres, y que teme que el afán especulativo se alimente del inmediato y continuo sentir ante la propia vida y ante la vida del otro, que no es otro sino el prójimo, el hermano...”

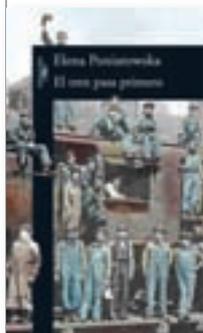
Es ese prójimo, ese hermano de cuya existencia dudamos tantas veces, el que un epistolario como éste dibuja con nitidez cumplida. Puede leerse esta correspondencia como si se estuvieran mirando los planos de un puente sostenido sobre el abismo de la historia y del exilio por la voluntad de dos personas tan activas como pensativas, tan estrictamente necesarias a la hora de reconstruir una Troya apenas ayer desaparecida. Gracias a la acuciosa e inteligente tarea de Alberto Enríquez Perea cobran vida estas páginas, que nos dicen a voz en cuello que María Zambrano y Alfonso Reyes existieron cada uno en su aire y en su heredad, pero también cada uno en el otro y para el otro, con amistosa distancia, con respetuosa y admirativa estimación. No se podía pedir más. —

— ADOLFO CASTAÑÓN



## NOVELA

### Lo que el tren se llevó



**Elena Poniatowska**  
**El tren pasa primero**  
México, Alfaguara, 2005, 497 pp.

La era de los lentos viajes en tren puede aparecernos hoy como remota fuente de nostalgia. El recuerdo de la derrota de las grandes huelgas ferrocarrileras, cobra, tal vez por lo mismo, una viveza particular. En *El tren pasa primero*, Elena Poniatowska combina los recursos del testimonio, la narrativa histórica y la biografía novelada para entrelazar la historia de un movimiento social con la vida pública y privada de su líder. Los hechos narrados se apegan con fidelidad a los acontecimientos históricos: la gran huelga de 1958 y la de 1959, violentamente reprimida por el gobierno; el encarcelamiento de los líderes y su liberación a principios de los años setenta. El protagonista, Trinidad Pineda Chiñas, inspirado en la figura de Demetrio Vallejo, es en cambio una creación literaria a través de la cual se explora la vida privada de un personaje público.

Retrato de una época y relato de una vida, *El tren pasa primero* explora no sólo los espacios públicos de la historia sino también ámbitos menos visibles: el mundo laboral y la vida de las mujeres; las motivaciones, relaciones familiares y amores de un líder. Si bien el entrelazamiento de historia y ficción —historia social y privada— permiten configurar a Pineda Chiñas como un personaje complejo, alejado del esquematismo o de la idealización acrítica, el atractivo de la novela reside más en su recreación de la lucha social de los ferrocarrileros

que en la biografía sentimental de su líder. Los roces con el melodrama o con cierto sentimentalismo (así se actualice con gestos transgresores), y sobre todo la estructura, restan fuerza a una novela que se inicia con un estilo eficaz y un episodio que demuestra lo mejor del talento narrativo de su autora.

En el arranque del relato, la tensión del líder y los ferrocarrileros antes del estallido de la primera gran huelga, planeada matemáticamente, insertan de inmediato al lector en el ambiente de los trabajadores que se han atrevido a desafiar a la empresa y a los líderes sindicales corruptos. El suspenso, la ausencia de sentimentalismo, la mirada centrada en la expectativa de los líderes y en la mezcla de emoción y responsabilidad que los embarga tras el éxito de su iniciativa, invitan a una identificación con su causa y despiertan un interés por conocer y entender su historia. En la medida en que los hechos históricos se viven a través de los diálogos, reflexiones y acciones de los personajes, el movimiento adquiere nueva vida, se despliega como una acción compleja que debió su primer éxito a la voluntad y honestidad de los líderes y a la solidaridad, confianza y eficacia de los trabajadores. El sentido de responsabilidad de éstos y sus mujeres hacia sus compañeros —no ante la historia— y la pasión de muchos por los trenes, su mecanismo, su funcionamiento, recrean un ámbito laboral donde la cooperación y el compañerismo son esenciales tanto en el día a día como en los momentos de crisis. La sensibilidad de la autora a los matices de la voz y su conocimiento de grupos y personajes sociales diversos le permiten evitar el acartonamiento y la idealización en el retrato de los trabajadores.

Relato de un movimiento sindical inserto en los vaivenes de la política nacional, *El tren pasa primero* ilumina también el lado oscuro del sindicalismo y del gobierno. Los tejemanejes de líderes coludidos con la empresa, las vacilaciones de negociadores y políticos más preocupados por preservar su puesto que por responder a demandas justas de un gremio capaz de afectar las

comunicaciones del país, el abuso de confianza de sindicalistas cercanos al líder, los nuevos gérmenes de corrupción que van minando la unidad del sindicato después del 58, se entretujan con habilidad para mostrar tanto las dificultades de todo proceso de negociación en condiciones desiguales, como las fallas y contradicciones del movimiento social mismo. En este medio, Pineda Chiñas se distingue por su honestidad, su perseverancia y su afán de lucha, cualidades que lo convierten en líder excepcional. Humano, también, su falla principal es el exceso de confianza, que lo ciega ante las debilidades de sus compañeros. En un contexto de conspiraciones y negociaciones tramposas, donde están en juego el poder y el dinero, la ceguera de Pineda favorece el ascenso de nuevos líderes corruptos. A ello siguen las divisiones en el gremio, la falta de organización y, sobre todo, la brutalidad de la represión gubernamental.

Ahora bien, la importancia que tiene en la novela la actuación de líderes corruptos y políticos sin palabra ameritaría una caracterización más elaborada de estos personajes. Sensible a las voces de la gente común, Poniatowska parece incidir aquí en la misma tendencia al esquematismo que otros novelistas cuando se trata de “pintar” a las clases dominantes. Mientras que tiende a despachar a los líderes corruptos con el descalificativo de “charros” (repetido a veces anacrónicamente), a la burguesía y a los políticos les otorga un discurso caricaturesco, semejante al de los personajes de *La región más transparente*. Aunque en el discurso público actual abundan los lugares comunes y el cliché, queda aún pendiente una exploración más aguda de estos personajes.

La presencia de figuras y voces femeninas que caracteriza gran parte de la obra de Poniatowska es también significativa en esta novela. Activas, solidarias y críticas, las mujeres aparecen como parte integrante de la historia social a la vez que sus voces traen a primer plano tensiones, desigualdades y costumbres que dan textura al ámbito privado. Así,

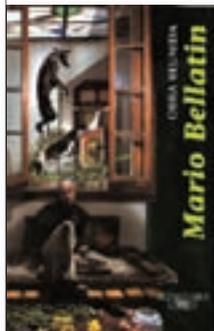
contribuyen a conformar un retrato más vivo y completo del movimiento ferrocarrilero y su época. Es por ello desafortunado que la novela sentimental no esté mejor integrada al relato social y biográfico, y que la secuencia final caiga en un sentimentalismo excesivo. Si el Pineda Chiñas político es una figura atractiva, en la expansión de su vida personal (en la tercera parte) va perdiendo consistencia, al grado que, junto con la Bárbara feminista y “transgresora”, se convierte, a mi ver, en esbozo de personaje en busca de otra novela.

No obstante las dificultades para la representación de universos sentimentales, en *El tren pasa primero*, sus pasajes épicos corroboran el principal talento narrativo de su autora: Poniatowska ha preservado el impulso de un movimiento social. —

— LUCÍA MELGAR

## NOVELA

### Artefactos



Mario Bellatin  
*Obra reunida*  
México,  
Alfaguara, 2005,  
528 pp.

1. Habría que preguntarse, en principio, cuál es el motor de esta literatura. Si hacemos caso, con las reservas convenientes, a ciertos pasajes de *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), a Mario Bellatin le atrajo, antes que el perfil creativo de la escritura, su mecánica, el acto en sí, la pulsión física que dispara caracteres sobre la página. Tuvo la fortuna, entonces, de realizar sus primeros ejercicios en una máquina que, a diferencia de la computadora, da a la acción de escribir un sentido

casi *performativo*: “En ciertas ocasiones, me descubrí utilizándola para copiar páginas enteras del directorio telefónico o fragmentos de los libros de mis escritores preferidos.” Esta idea, la del frenesí, la del apego al acto antes que a sus efectos, ayuda a entender esta *Obra reunida*. ¿Cómo definir los textos que la integran? Luego de asumir el impulso mecanográfico que les da vida —la mirada atenta en el procedimiento, la preocupación por el funcionamiento preciso de la maquinaria—, queda claro lo que Bellatin produce: artefactos narrativos. Artefactos, sí, porque son, antes que nada, registros en los que el autor actúa como secretario de sus obsesiones. Podríamos, sin embargo, etiquetarlos de otro modo: simulacros —un concepto que no escapa al inteligente prólogo de Diana Palaversich. (Digámoslo aquí, en medio de un discreto paréntesis: estamos frente al mayor heredero de Salvador Elizondo.) Ya que es imposible resistirse a la tiranía de la escritura —“una condición que no tengo más remedio que soportar”—, la única alternativa es encontrarle a ese esfuerzo una piel que lo dote de visibilidad. De ahí las tramas, meras excusas para poner en marcha un proceso, para obligar al lector a jugar la partida: en escenarios desterritorializados —incluso cuando supuestamente se ambientan en las culturas japonesa, china, sufí o judía— pone en movimiento historias que, emparentadas con la visión gnóstica de la Creación, plantean un mundo malogrado de origen, producto de un demiurgo que dejó marcada su obra con el mal primigenio. Los hombres no son capaces de engendrar otra cosa que una caterva de personajes física y moralmente contrahechos.

2. La *Obra reunida* de Bellatin (México DF, 1960) habla de una radicalización. Conformado por *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995) y *Poeta ciego* (1998) —significativamente excluido del volumen, acaso por tratarse de uno de los trabajos menos logrados de su autor—, su primer ciclo

narrativo cumple, a pesar de la dirección verdaderamente original a la que apuntan sus planteamientos, con los estándares de la novela moderna. Se trata de *nouvelles* que permiten a los lectores de la era del recelo seguir una trama, perseguir un sentido: crear. Son simulacros, pero Bellatin, en ese momento, estaba más preocupado por entonar una voz y dibujar un ambiente. Los cinco títulos, especialmente el primero y el tercero, están resueltos con maestría, pero tienen demasiadas consideraciones con el lector. Lo seducen. Lo engañan. A veces, incluso, lo conmueven. ¿Qué cambia a partir de *El jardín de la señora Murakami* (2000)? Esencialmente, la manera en que las partes del texto se comunican. No son ya las anécdotas, las peripecias de la trama, lo que articula el conjunto, sino el modo en que son dispuestas para su lectura. Vale la pena citar a Fogwill, que en la nota introductoria de *Urbana* (2003) desgranó una preocupación compartida por el escritor mexicano: “Rimando, puede afirmarse que los lectores acuden a la novela sedientos de acontecimientos. Algo ha de estar indicando esto: quizá haya tanta demanda de que en un texto sucedan cosas porque se descuenta que nada sucederá entre el texto y su lector.” Relatos como *Flores* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *La escuela del dolor humano de Sebuán* (2001) o *Jacobo el mutante* (2002) están planteados en contra de nuestra disposición chismosa. Nos ofrecen una proliferación de historias, pero éstas no responden a esquemas argumentales tradicionales: no hay en ellas desarrollos ni desenlaces, sólo planteamientos. Más concentrados en su lógica interna que en las preconcebidas normas de la “realidad”, sus artefactos son cada vez más radicales. *Perros béroes* (2003) abandona la progresión temporal a favor de una atmósfera inmóvil —como su personaje paralítico— que se produce a través de la acumulación de estampas. *Lecciones para una liebre muerta* (2005) —no incluida en esta compilación— representa

un extremo estructural en el que las jerarquías de la trama desaparecen y dan lugar a un esquema cercano al rizoma. Convencido de que no queda nada digno de ser narrado, Bellatin registra procesos. Pone en escena un dispositivo y, con él, su mueca irónica: detrás de esta retórica firmemente construida encontramos a un sombrío humorista, el redactor de comedias para desollados vivos.

3. La libertad creativa sólo es posible dentro de límites claramente establecidos, piensa Bellatin. Cada uno de sus artefactos narrativos posee un manual de operación diferenciado. Las normas incluidas en él no sólo pautan la escritura y su desarrollo, sino que involucran al lector, que se ve obligado a construir un sentido llenando los vacíos que el texto deja en el camino como si se tratara de horadaciones o grietas en la página. Para que no sean creídos, para que sean entendidos solamente como mecanismos en operación, Bellatin recurre a una prosa desnuda, blanca. Un pasaje de *El jardín de la señora Murakami* dice, con referencia a un kimono: “No tenía dibujos ni relieves en el bordado”; en otra parte se habla de los modistos: “...debían llevar su talento hasta el punto más elevado sin dar muestra evidente de ello.” No queda más que recurrir a Roland Barthes: “Esa palabra transparente [...] realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan a favor de un estado neutro e inerte de la forma” (*El grado cero de la escritura*, 1953). Bellatin es, sin más, un hacedor de texto. No es, *stricto sensu*, un estilista —el desaseo que deslucen algunos pasajes impide una definición semejante. La potencia formal de su prosa y la impiedad de su imaginario logran algo más importante que la elegancia, siempre equívoca: comunica el carácter espasmódico de la belleza. —

— NICOLÁS CABRAL

## ANTOLOGÍA

### Utopía y decepción



**Rodolfo Hinostroza**  
*La extensión de la palabra / Antología de poesía, teatro y cuento*  
México, Editorial Aldus, 2005, 292 pp.

Escribía Marco Martos que *Contranatura* (1970) de Rodolfo Hinostroza mostraba en el aspecto formal una “tardía influencia de la vanguardia en la utilización de los espacios en blanco”. Mientras para Martos —compañero generacional de Hinostroza— *Contranatura* era un ejemplo de vanguardismo occiduo, para los poetas así nombrados neobarrocos, fundaba una nueva poética; como asienta su inclusión en *Medusario*, el célebre volumen-manifiesto de Roberto Echavarrén, José Kozler y Jacobo Sefamí (FCE, 1996). Tal paradoja no es exclusiva de este libro mítico y fundacional, sino una de las articulaciones decisivas para entender las fascinantes reverberaciones de esta obra tan breve como duradera.

Hinostroza es un poeta de contrariedades. La crítica advirtió en el cultivo de los hemistiquios de *Contranatura* la influencia de Octavio Paz y también del estructuralismo. ¿Cómo es posible que se encuentren tales corrientes? En los brazos de mar de los opuestos. Hinostroza, astrólogo y conocedor de las fuentes secretas, sabe que no existen contrarios sino unidad; sabe que las estaciones, los movimientos, son instancias de un proceso más complejo. Hay varias parejas cuya danza se entrevera, pero quizá las decisivas sean Poesía e Historia, Pasado y Presente, Tradición y Modernidad, Amor y Poder. Sea como poeta, como

narrador o como dramaturgo, el vínculo que cimbra y urde este tramado es justamente buscar el diálogo entre el espacio público y el territorio íntimo; entre la poesía frente a la historia, entre el individuo y el poder, entre los resabios del pasado y los elementos del ahora.

Las derivas y exploraciones de la poética espacial de Mallarmé, las resonancias de Pound, la asimilación de la poética del grupo de la *Black Mountain* y la herencia de César Vallejo, Saint John Perse, Octavio Paz, Jorge Manrique, entre muchos otros poetas cuya voz resuena en esa vía láctea exuberante que es *Contranatura* —uno de los grandes libros de la poesía castellana del siglo xx—, ofusca e impide ver cómo la vertiente crónica de Hinostriza no desaparece, sólo se combina de estrategias difuminadoras, donde el palimpsesto, el circunloquio —describir el desarrollo de las partidas de ajedrez, por ejemplo—, no impiden que la historia se delice. Si *Consejero del lobo* (1964) es el testimonio de una decepción —la experiencia en Cuba—, *Contranatura*, escrito bajo la experiencia hippie europea, es la revelación de que la vida está en los márgenes. Uno es la novela de iniciación, otro, la novela polifónica de la exultación. Como única vía para trascender los opuestos, evadir su urdimbre, con lo cual las acechanzas dialécticas de la política se revelan inútiles. Poesía de la mediación y de la belleza cotidiana: “La cotidianidad puede ser tan hermosa como el heroísmo.”

*La extensión de la palabra* nos permite conocer una de las obras más elusivas de la literatura latinoamericana contemporánea; y para quienes conocíamos al poeta, comprender cómo las incursiones en la dramaturgia y la narrativa no contradicen sino ahondan en su mundo. “Huamán Poma. Camina el Autor”, por ejemplo, aborda el problema de las razas en el Perú. El recurso del anacronismo, al modo de *Titus* de Julie Taymor, pero también del pastiche historicista de Pound, revela una tentación cara al autor si se

“lee” la obra del extraño personaje autor de “El benefactor” como una clave alegórica de la escritura de Rodolfo Hinostriza; ahí, el ignoto escritor gusta de recurrir a la historia sin demasiado apego por los datos. En este momento en que un nuevo racismo campea por América —el culto a la pureza étnica que representaría un Evo Morales por ejemplo—, leer dicha obra resulta imprescindible. A caballo entre un *Laberinto de la soledad* dramático, la obra cifra con acerba ironía el porvenir de los indios en la sociedad peruana.

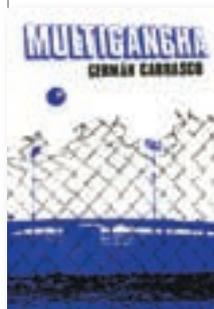
Si en la pieza dramática el pasado y la historia se entreveran y anulan para mostrar un presente continuo, en los relatos, marcadamente “El benefactor” y “El muro de Berlín”, la historia se imbrica con la historia particular asumiendo las variables a que conduce la famosa nariz de Cleopatra. De ahí que la caída del muro de Berlín afecte la historia particular de un maestro secuestrado. Diestro narrador y fino ironista, Hinostriza descubre con su peculiar pesimismo, nacido del deslumbramiento temprano con la utopía, las razones detrás de las ideologías. Al mismo tiempo, quien desee, encontrará, tras el biombo, la sombras chinescas de la vida, la ideología de Hinostriza. Por ejemplo, Mandel, el profesor secuestrado, arguye que la única clase revolucionaria es la clase media; lo cual Hinostriza ha afirmado en entrevistas —recuerdo una con Miguel Ángel Zapata. E incluso, el lector mexicano, sobre todo si es aficionado a la gastronomía como este redactor, puede discrepar con los juicios de Mandel/Hinostriza en torno a la superioridad de la cocina peruana sobre la mexicana.

Autor admirable, esquizofrénico, elusivo, con un aura mítica, Hinostriza no ha muerto. No contento con ser el mayor poeta vivo de Perú, está construyendo una obra plurigenérica que en nada demerita su prestigio lírico. Un bello libro. Y muy divertido. —

— JOSÉ HOMERO

POESÍA

## Carrasco: poeta-detective privado



**Germán Carrasco**  
*Multicancha*  
México, Ediciones  
El billar de  
Lucrecia, 2006,  
89 pp.

1. El poeta Emmanuel Hocquard, nacido en París en 1937, ha explicado el desarrollo de su escritura a través de tres personajes metafóricos que han dictado la evolución de su poética: el Arqueólogo, el Detective Privado y el Gramático. El Arqueólogo escarba, encuentra vestigios, quita el polvo, hace trabajos de restauración y exhibe sus resultados. El Detective privado, por su parte, busca pistas, investiga casos, resuelve asuntos oscuros. Un poeta detective trabaja sobre una concepción propia, es decir, ubica las “consignas” recibidas que nos controlan desde la infancia. Cuando una “consigna” se detecta en cuanto tal, comienza a ser desmontada y, en consecuencia, a diluirse. Ahí entra el Gramático. El poeta gramático sabe que la gramática gobierna su pensamiento, por eso busca interrogarla. De ahí que se ocupe verdaderamente de los problemas del lenguaje.

Germán Carrasco puede ser visto como un poeta detective privado. Su libro *Multicancha* es un expediente repleto de evidencias frescas y de datos útiles que nos dan pistas efectivas sobre lo que nos sucede. Un expediente flexible, lleno de sarcasmo y rapidez que se comporta como la lancha del poema “Ínsulas extrañas”: “...Quizás a eso se debía la / empecinada velocidad de la lancha, que de tan extrema / parecía estática”.

2. Hay dos clases de detective privado, el de la novela policíaca y el de la novela negra. El de novela policíaca —de la escuela inglesa— se mueve en el mundo del deber ser y busca restaurar el orden perdido, trastocado por el crimen que se cometió. El detective privado de la novela negra, en cambio, no busca restaurar el orden perdido porque el mundo en el que habita es caótico, disfuncional, un mundo en donde todo está averiado. Es un universo controlado por la corrupción y la ilegalidad en el que la policía misma es más corrupta que los grupos mafiosos a los que supuestamente debe eliminar. En la novela policíaca, “el mal” es visto como inherente a la naturaleza humana, mientras que en la novela negra, “el mal” está en la organización social transitoria, es parte de ella. El detective privado es ahí un personaje sumido en la crisis de un mundo en que los antiguos valores, considerados alguna vez como absolutos, han dejado de existir. Tal y como se pregunta Carrasco en “Elefantes blancos”: “Por qué y para qué héroes, magnificencia, / elefantes blancos, mayorazgos, caciques, / Por qué les neiges. Por qué aviones de despegue vertical / con los que un petimetre, un pendejo pertinaz / rodeado de botellas de whisky y líneas de polvo (que confunde con no sé qué montaña sagrada) / juega a que juega con el mundo, con la conquista / de no sé qué luz del mundo como en un casino / o juego de computador. Por qué templos.” De ahí la necesidad de inventar nuevos criterios para juzgar, para reaccionar, para escribir: “con alguna herramienta contundente / como por ejemplo una pala de jardín / —cualquier herramienta es un arma / si se la empuña adecuadamente— / permanezco alerta a palabras y sonidos / de la calle, a la vez que del libro / o mi boceto, garabatos; creo asirla, y esta vez / siento que forcejean con ganzúa.” (“Alta poesía”).

3. El poeta de esta naturaleza, dice Gilles Tiberghien en su libro *Emmanuel Hocquard* (París, Seguers, 2006), “no es sólo un detective que opera me-

dante la deducción, razonamiento y ensamblaje lógico, es un tipo que evoluciona en un mundo desprovisto de toda racionalidad y moral. Está dotado —además de una capacidad de razonamiento y de una tasa de alcoholemia ligeramente superior a la media— de una intuición, de un simple vistazo evaluador que no tienen otros criterios más que sus convicciones personales y, tal vez, una cierta forma de ética.” El poeta detective no busca hacer estallar la verdad sobre una tabla rasa, busca tratar de entresacar mentiras: “Los grafemas imprecisos de antiguas épicas se / pegaban al vidrio como mosquitos pero no alcanzaban a / interrumpir nuestra nítida visual” (“Razones para desplazarse”).

4. En *Multicancha* el expediente se abre con una evaluación del estado de las cosas mediante la descripción del Ombú —árbol meridional que prolifera en Sudamérica— y de quienes habitan bajo su sombra: “Las raíces exteriores del ombú / —film o novela de ciencia ficción— / reconquistan espacios públicos y aceras; / rizomas descomunales, aspiran/enroscarse en las rejas, infiltrarse / en palacios de gobierno, fundirse / en el nouveau de las fachadas / por el barón rampante, las parejas de jeans” (“Ombú”). En los poemas que siguen el libro nos enfrenta en todo momento con estructuras sociales obsoletas, sistemas culturales desvencijados y sus personajes avejentados, con el concepto hoy extraño de homenaje, de héroe, y con sistemas de valores que aún persisten. Ante la imposibilidad de actuar con un objetivo claro, de señalar con precisión (un principio de incertidumbre que nos obliga a probar que no se puede probar...), el detective poeta recurre a formas alternativas, imposibles, de enfrentarse con la realidad: “de todo laberinto (que no sea Atacama o el Sahara) se sale por arriba. Obvio. / Pero ese arriba es salida / no es dios la metafísica ni cosa que se parezca” (“Hombre araña”).

6. Aunque en el poema “Zurdos”

el poeta detective cuestiona al maestro de primaria que asocia la gramática con un trabajo de taller mecánico, de piezas y partes que hay que armar y desarmar porque “o está bien o está mal el enunciado”, Carrasco sabe que la gramática, esa que ultimadamente sirve al sistema que cuestiona, a fin de cuentas, gobierna su pensamiento. De ahí que *Multicancha* esté lleno también de formas del lenguaje que buscan interrogarla.

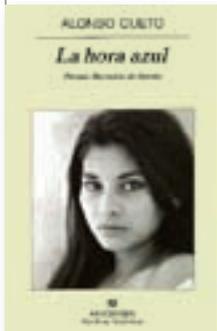
7. *Multicancha*, en fin, se lee como un ejercicio que busca desmontar la estructura sociopolítica y cultural contemporánea. Mediante una escritura arriesgada y de ritmo veloz, construye un universo de imaginación personal que se vale de vivencias cotidianas y preceptos comunes para evidenciar la descomposición —o acaso obsolescencia— de las concepciones éticas vigentes en un mundo en donde sólo el lenguaje poético puede hacer frente al lenguaje informativo y mediático como herramienta de resistencia y crítica. —

— CARLA FAESLER



NOVELA

## La hora de la violencia



**Alonso Cueto**  
**La hora azul**  
Barcelona,  
Anagrama,  
2005, 303 pp.

Al comienzo de *La hora azul*, la novela de Alonso Cueto (Lima, 1954) que ganó el prestigioso Premio Herralde, el abogado Adrián Ormache es la imagen misma del éxito y la vida confortable: trabaja en un importante estudio, es un profesional respetado, tiene un matrimonio estable y feliz con Claudia y un par de hijas estudiosas, es una figura elegante que se mueve en los mejores círculos sociales; nada parece faltarle para sentirse realizado. Pero esta imagen es una mera apariencia o máscara de un profundo malestar cuya lenta, tortuosa y fascinante revelación es la materia que da origen al relato que nos cuenta en primera persona, como un doloroso testimonio de sí mismo y de los trágicos acontecimientos que le ha tocado vivir.

Muy pronto nos enteramos de que sus sueños son tormentosos y violentos, quizá traumáticos, pues parecen estimulados por el divorcio de su madre cuando él era muy pequeño y la consecuente lejanía física y emocional de su padre, un militar destacado en la zona de Ayacucho durante la campaña antiterrorista contra Sendero Luminoso. La reciente muerte de su madre remueve en él penosos recuerdos, entre ellos la visita a su padre agonizante en el Hospital de la Marina y su desesperado pedido de que busque a una tal Míriam, una muchacha que conoció en Huanta, en medio de la violencia. Adrián se identifica con su madre, de

quien ha heredado “la pasión por la música y la lectura” (p. 23), pero es la contrafigura de su padre, un típico hombre de cuartel, y de su propio hermano Rubén, quien precisamente le confirma lo que era de temer: en esos terribles años de guerra armada el padre fue responsable de una indiscriminada represión, que incluía asesinatos, torturas y violaciones.

Es la muerte de la madre el hecho que desencadena el obsesivo esfuerzo de Adrián por hallar la verdad, por saber quién fue realmente su padre, quién fue esa misteriosa Míriam. Por testimonios de sus subalternos en la guarnición de Huante, el narrador va desenvolviendo la oscura madeja de esos años brutales que dejaron sesenta mil muertos, víctimas de la violencia de uno y otro lado; así llega a enterarse de que uno de esos oficiales aprovechó la situación y chantajeó a su madre para que guardara silencio.

También descubre que su padre secuestró a Míriam, la violó y la hizo su amante, hasta que ella se escapó una madrugada —antes de que llegase la peligrosa “hora azul” del amanecer—, tras lo cual no se volvió a saber su paradero. La apasionante búsqueda de esa Míriam, que bien puede estar muerta, constituye el centro de este relato. Es imposible dar más detalles sin revelar demasiado y negarle al lector la emocionante experiencia de averiguarlo por su cuenta; bastará decir que el suspenso se resuelve sólo en el último tercio de la novela y que desemboca en una dramática historia que envuelve a ambos y al hijo de ella.

A lo largo de un par de décadas, la obra narrativa de Cueto ha ido evolucionando de relatos de corte psicológico a versiones muy personales del género “negro” y policial, y finalmente a novelas con un contexto político de actualidad, como *Grandes miradas* (2003), ambientada en la era de Fujimori, y la presente. *La hora azul* es la más lograda síntesis de todos esos modelos en un solo relato: es un apasionante *thriller*, una novela política de notable trascendencia, y un estudio moral de

ciertos individuos cuyas vidas reflejan una sociedad en la más aguda crisis de su historia contemporánea.

Es la forma como todo eso está estructurado, montado y desarrollado lo que convierte los complejos asuntos —históricos o imaginados— en una novela cuya validez artística y testimonial es indudable. La narración mantiene en vilo la atención del lector gracias a un diestro manejo de la intriga, que va complicándose siempre más con vueltas, avances y retoceros que, siendo inesperados, poseen una lógica interna y una veracidad que produce total convicción. El rasgo más notorio de la obra es la vertiginosa velocidad que alcanza, el frenético ritmo que nos hace sentir la ansiedad y urgencia de la aventura, como en el acezante recuento que hace Míriam de su fuga. No asistimos a su búsqueda: compartimos pistas, descubrimientos y frustraciones, casi como si nosotros fuésemos los agentes de la investigación.

El lenguaje es sincopado, urgente, entrecortado por remansos de gran ternura o llenos de ironía; de pronto, las secuencias se interrumpen en un alto punto de la intriga o se desvían en un anticlímax que sólo excita nuestra curiosidad por saber hacia dónde nos dirigimos. A veces esa condensación cinematográfica de escenas sintéticas y bruscos desplazamientos de tiempos y espacios nos hace recordar las desenfrenadas narraciones de Rubem Fonseca, maestro del género policial.

Estilísticamente, el realismo que cultiva Cueto podría llamarse “expresionista”, porque lo distingue una suerte de distorsión que subraya gestos, diálogos, rostros y ambientes con marcadas tintas grotescas o brutales, como emblemas del malestar de los personajes o de su desajuste emocional frente a la realidad que los rodea; hay momentos, sin embargo, en los que, por exageración o descuido, esos matices resultan sobrecargados y monótonos.

Pero lo cierto es que el estilo expresionista cumple dos importantes funciones. La primera es la de asegurar una perfecta mimesis del habla peruana

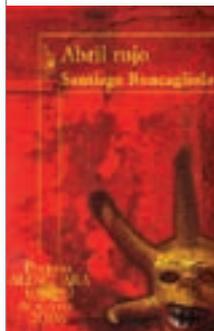
na, con sus variados y sutiles tonos, desde el que recubre con zalamerías y elegantes circunloquios los diálogos de la burguesía limeña hasta el español quebrado, primario y lleno de expletivos que son un extraño indicio de confianza y afecto entre las clases populares o los recién venidos de provincias; en eso, Cueto demuestra un oído fino y atento. La otra función es la de connotar que, pese a moverse en ámbitos que les son familiares, los personajes tienden a sentirse insertos en una realidad hostil, salvaje, en buena medida incomprendible: la Lima caótica, crispada y multicultural de hoy, ese monstruo en el que la improvisación es el único modo de sobrevivir. El lector percibe que está en medio de un laberinto que sólo el ingenio criollo puede descifrar y operar.

Esa visión de la realidad peruana como un nudo de tensiones y desgarramientos que laceran el tejido social es sustantiva para la novela. Pese a toda su cultura y sensibilidad, Adrián no sabe que, como muchos miembros de su clase, ha vivido de espaldas a la realidad de su propio país, aun en medio de la terrible ola de violencia que lo desfiguró y casi lo destruyó. Su aventura en busca de Míriam parece al principio algo sólo personal, un asunto pendiente con su padre. Pero la muchacha y el inframundo distante y desconocido al que ella pertenece le revelan una tremenda verdad: que una masa de peruanos como Míriam “no buscaron llegar a una realidad tan dividida, tan llena de cercos edificadas, no buscaron nacer al otro lado. La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja” (p. 274). Miles fueron secuestrados, torturados y muertos, tal vez sin saber si eran víctimas de los terroristas o de los militares, y los que sobrevivieron son fantasmas atados para siempre a ese gran montón de muertos anónimos. Por eso esta novela alcanza dos altos fines del género: inquietarnos y conmovernos. —

— JOSÉ MIGUEL OVIEDO

NOVELA

## Thriller en los Andes



**Santiago Roncagliolo**  
**Abril rojo**  
México,  
Alfaguara, 2006,  
333 pp.

Durante las celebraciones de la Semana Santa de 2000 en Ayacucho, Perú, se perpetra una serie de asesinatos hiperviolentos. Un fiscal venido de Lima un año antes de los acontecimientos, Félix Chacaltana Saldívar, celoso de sus deberes, entabla las indagaciones y redacta los informes respectivos con un atildamiento rayano en el ridículo. Chacaltana sospecha que las muertes se deben a ejecuciones terroristas consumadas por un rebrote de las actividades en los Andes de Sendero Luminoso. Muy pronto sus deducciones lo llevan a encararse con los altos mandos locales de la milicia y a ser testigo de los amedrentadores vestigios de los senderistas. El estupor del protagonista aflora al verse inmiscuido —aunque involuntariamente— en las sucesivas ejecuciones. En su incursión al “rincón de los muertos” (Ayacucho), el fiscal experimentará una revelación relacionada con el hito fundamental de su propia historia, como si su presencia en los Andes se debiera a una búsqueda del origen de su manía, consistente en hablar con su madre muerta como si estuviera viva.

Pulido *thriller*, *Abril rojo* es una novela enderezada a cumplir con los requisitos del mercado para ser exitosa: ingredientes sensacionalistas bien dosificados y combinados que, bajo un suspenso creciente, alcanzan una resolución inesperada que no sólo satisface los requerimientos de un lector con-

sumidor de novelas comerciales, sino que prevé en su concepción la versión cinematográfica. En este sentido, el mismo autor ofrece algunas claves que confirmarían esta opinión: su inclinación a *thrillers* fílmicos (*Seven* de David Fincher) y a cómics que, en los últimos años, han sido muy socorridos para el séptimo arte (*From Hell* de Alan Moore, por ejemplo).

Si, en *Seven*, el psicópata hacía sangrientas *performances* a partir de cada uno de los pecados capitales, en *Abril rojo* el asesino se inspira en algunos pasos de las celebraciones de Semana Santa en Ayacucho —junto con las de Sevilla, las más legendarias y tradicionales del mundo católico, según informa la propia novela— para ultimar a sus víctimas. El método se antoja efectivo, pues, al emparejar rituales tradicionales con carga religiosa con las motivaciones inaccesibles de una mente enferma, se crea un clima perturbador que suele resultar memorable merced al desafío que trastoca el sentido original de las festividades tornándolas pesadillescas y revelando su ambigüedad intrínseca. Roncagliolo aprovecha la exaltación de las fiestas católicas y entabla un paralelismo con el discurso milenarista de los miembros de Sendero —y del émulo psicópata de éstos— para fijar las coordenadas del infierno que pinta en su novela.

La muerte masiva llama a la muerte, es el disparador de *Abril rojo* y se verifica en la guerra que hubo en los Andes en la década de los ochenta cuando Sendero Luminoso y el Ejército peruano sembraron el terror indistintamente, asolando a las poblaciones andinas. Los cabecillas sobrevivientes de cualquier bando estarían condenados a la sed de sangre, y en aquellos páramos habría modos de saciarla. El terror y la muerte son, en Ayacucho, moneda corriente. Como reminiscencia del Kurtz de *El corazón de las tinieblas* y de la versión fílmica de Coppola (*Apocalypse Now*), el psicópata de la novela de Roncagliolo no soporta el fin de la guerra, y se las arregla para eternizarla manteniendo vivas las complejas crueldades de la ma-

tanza y el delirante discurso mesiánico para justificarla.

Una lectura mitológica permite tomar el periplo de Chacaltana como un descenso al infierno o al país de los muertos, donde los que ahí moran estarían purgando una condena eterna. De ahí que la “guerra milenaria” preconizada por Sendero Luminoso halle el clima idóneo en aquel lugar en donde nadie quiere vivir, pues –como la novela consigue mostrar– la muerte se convierte en la única forma de vida. Originario de Ayacucho, Chacaltana pudo marchar a Lima, estudiar una licenciatura y, para sorpresa de los ayacuchanos, pidió su cambio para trabajar en la burocracia de su provincia natal. Si Orfeo baja al Hades en busca de Eurídice, Chacaltana lo hace para honrar la memoria de su madre.

Conforme transcurre la narración,

el lector se va familiarizando con las pautas del mundo andino a través de las descripciones de la milicia, la Iglesia, los indios, los “terrucos”, los “sinchis”, el racismo, las fosas comunes, los métodos para amedrentar tanto de los militares como de los senderistas redivivos y, como un plus turístico, las celebraciones de Semana Santa de Ayacucho. También está presente la modalidad, muy latinoamericana, de hacer política, que consiste en mantener hasta lo imposible la máscara como cápsula que impide el conocimiento de los hechos y su solución: en cierto momento, un comandante reconviene a Chacaltana espetándole que “en este país no hay terrorismo, por orden superior”, que recuerda el discurso del ex gobernador de la ciudad de México cuando aseguraba que había bajado sensiblemente la de-

lincuencia; por su parte, Chacaltana en sus informes emplea eufemismos como: “...para incrementar la colaboración del detenido, se le practicó una técnica de investigación consistente en atar sus manos a la espalda y dejarlo colgar suspendido del techo por las muñecas, hasta que el dolor le permita proceder a confesar sus actos delictivos.”

Factura impecable, golpes narrativos conseguidos, distancia por parte del autor para abordar un tema delicado sin patetismo y sí con efectismos seductores son algunos atributos de *Abril rojo*, que le mereció a Santiago Roncagliolo (1974) el Premio Alfaguara de Novela 2006, convirtiendo a este limeño radicado en España en el autor más joven distinguido con este galardón. –

– NOÉ CÁRDENAS

## México ya no es un país sin memoria



**lupaciudadana.com.mx**  
**ofrece:**

El registro de todo lo expresado por el candidato en campaña;  
crítica política de la declaración;  
cotejo con lo que anteriormente el candidato ha dicho sobre el mismo tema;  
crítica del lenguaje de los candidatos;  
crítica de expertos en el tema comentado;  
reunión de comentarios de analistas políticos publicados en la prensa sobre propuestas de los candidatos;  
buscador en forma de índice de los temas tratados por los candidatos;  
buscador que permitirá localizar términos empleados en la totalidad de los discursos emitidos.

*Una publicación de Letras Libres*