

LIBROS

80

LETRAS LIBRES
MAYO 2011

Álvaro Enrigue
• DECENCIA

Samuel Taylor Coleridge
• BIOGRAPHIA LITERARIA

Víctor Hugo Rasón Banda
• CONTRABANDO

Juan Pablo Villalobos
• FIESTA EN LA MADRIGUERA

Varios autores
• TRAZOS EN EL ESPEJO /
15 AUTORRETRATOS FUGACES

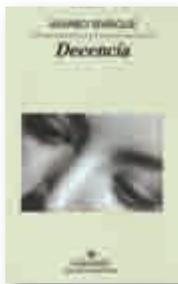
Alonso Lujambio
• LA INFLUENCIA DEL
CONSTITUCIONALISMO
ANGLOSAJÓN EN EL PENSAMIENTO
DE EMILIO RABASA

Guillermo Fadanelli
• HOTEL DF



NOVELA

Ideas sin novela



Álvaro Enrigue
DECENCIA
Barcelona, Anagrama,
2011, 228 pp.

✎ **EDUARDO HUCHÍN SOSA**

Para decirlo pronto: *Decencia* es lo que sucede cuando un narrador tan capaz como Álvaro Enrigue (1969) se pone a escribir “decentemente”. Para llegar a esa afirmación permítanme apelar a cuatro tesis: a) Una novela debe ser mejor que su sinopsis, b) Una novela debe ser mejor que sus *spoilers* (de trama y de teoría), c) Una novela debe ser mejor que la frase más citada en sus reseñas (“tanta Revolución para que al final terminemos siendo mexicanos”, por ejemplo), d) Una novela debe ser mejor que sus buenas intenciones (no sé si ustedes han tenido alguna del tipo: “Esta vez

escribiré una historia, en dos tiempos, como un esfuerzo individual por entender por qué en este país todo tiene que ser siempre una mierda”). En *Decencia* no se cumple ninguno de esos cuatro incisos.

Cuando has escrito libros como *Hipotermia* (2005) o *Vidas perpendiculares* (2008) tienes pocas cosas que demostrar, salvo dar a la imprenta algo que sí se parece en realidad a una novela —no como tus otros libros— y avisar que estás consciente del peligro y que puede que no salgas indemne. Álvaro Enrigue, quien se ha ganado lectores a fuerza de intercambiar las etiquetas de los géneros literarios, propone en *Decencia* (Anagrama, 2011) una vuelta a la novela tradicional, se diría que incluso decimonónica, a través de la cual diseccionar la identidad mexicana, o hallar en un siglo (o un día, según se vea), los vasos comunicantes que han convergido en el horror. Una misma violencia, una misma impunidad recorre el país desde su Revolución de 1910 hasta sus instituciones actuales.

La tentativa no tiene nada de reprochable, lo que significa que tampoco es plausible en sí misma. Que un autor renuncie a la comodidad de un estilo no tendría por qué obligar al lector a sentir esa ausencia del confort como un padecimiento. Hacer novelas insufribles por no hacerlas cómodas es tan inútil como pensar que la única manera de recuperar el vértigo de los viajes es destripar los muebles del carro. Un crítico, o quizás se lo escuché a un amigo, no recuerdo bien, dijo: “No importa si se apela a una tradición; importa que esa tradición todavía signifique.” Enrigue celebra la tradición pero no la libra del olor a naftalina. Su estrategia puede ser hasta luminosa: toda escritura costumbrista que narre situaciones atípicas, violentas, discusiones que mezclen a Roberto Carlos y a Xavier Villaurrutia, el horror vuelto cotidianidad, no puede ser leída sino como una reinención de la forma. Esto —como proyectó—

solo daría obras maestras. Pero no. La estrategia en *Decencia* produce otra cosa.

La trama de la que se sirve Enrígue es necesariamente buena: en 1973, dos guerrilleros –para quienes la Revolución viene importada de Cuba– secuestran al empresario Longinos Brumell, quien –como un plan de salvación– los presenta con un revolucionario auténtico –Antón Cisniegas–, para que los ayude en su viaje a la ciudad de México. El Arcángel Cisniegas no solo es un superviviente de la gesta mexicana de 1910, sino uno de los responsables de su putrefacción: asesino de revolucionarios, símbolo del ascenso de la escoria en nuestro sistema político. Kurtz o la encarnación del mal, como guste usted llamarle. Al final, cuando los guerrilleros y el secuestrado logran llegar a una casa de seguridad a donde se dirijan, sucede algo inesperado, que obliga a todos a buscar un nuevo acuerdo. De ese pacto nace un cártel de la droga y de ese modo Enrígue traza una misma línea de violencia y corrupción, desde la Revolución hasta nuestros días. Todo eso suena muy bien, sobre todo si lo que se busca es escribir una novela política, *desesperadamente* política. Ahora intercálese esa trama con los recuerdos de un personaje como Longinos –testigo niño de la Revolución del ayer, empresario del presente, narcotraficante del mañana– y estamos ante lo que podría ser el diagnóstico más incisivo de la realidad nacional.

Pero, ya se sabe, los diagnósticos pueden surgir de indicios estimulantes y tener finales reflexivos, pero no hacen mucho con las 150 páginas intermedias que deberían narrar una historia. Tesis número cinco: e) Si las interpretaciones que pueden surgir de tu sinopsis son mejores que tu novela, es que te equivocaste de género literario. *Decencia* sufre, en su reivindicación de los mecanismos convencionales de la narración, de un plan brillante cuya ejecución es, por decir lo menos, can-

sada. Anacrónica, dirán unos; poco funcional, convendría yo. Habrá quien acuda a la ironía (¿de qué otro modo leer un libro cuyo título es *Decencia*?) para hacer notar los riesgos asumidos por Enrígue, pero ¿a cuánta dosis de ironía tenemos que llamar a cuadro para soportar las metáforas fallidas de Longinos, sus albuques de primer año, su descripción del pene como un fantasma cuya herencia emocional lo atosiga como el fantasma del rey persigue a Hamlet?

La ironía con que estamos obligados a leer *Decencia* es también su condena: ¿esa prosa tan “exquisitamente narrada” (y que significa que puedes saltarte algunas líneas sin remordimiento) solo es atribuible a Brumell?, ¿o podemos encontrar también ahí la lucha de Enrígue contra el lenguaje, eso que los críticos siempre piden a los novelistas de verdad y que parece ser una de sus explicaciones preferidas para separar a la auténtica literatura de lo que simplemente está bien escrito?

Como decía Borges, en lugar de escribir ciertas novelas, habría que asumir algunas como si ya existieran. Ahora mismo quisiera poner en duda si he leído *Decencia* o solo confío en las decenas de subrayados y de bordes doblados que tiene mi ejemplar. Pero no puedo. Cada revisión que hago de mis notas me hace pensar: carajo, tiene ideas tan brillantes, ¿por qué la sobrellevé con desgano? Llego entonces a algunas sospechas: su prosa es intachable pero no late nada ahí. Las situaciones intentan ser extravagantes para causar el extrañamiento hacia una realidad que ya parece común, pero no sucede nada después, salvo un humor que o es muy forzado o es tan sutil que para fines prácticos más parece “falta de humor”. Hay descripción, diálogo, interés por recrear un hecho, hay un puñado de personajes que explicados en términos generales son atractivos, inusuales y sintomáticos (una madre guerrillera, un socialista que cuenta su propia versión de las pelícu-

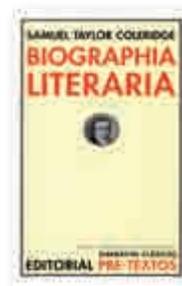
las), pero todos esos elementos no tienen más funcionalidad, ni más pasión –digamos ya: más literatura–, que las meras afirmaciones que devendrían de platicarla en una cena, o de inventarla en una reseña ficticia en caso de que jamás hubiera sido escrita.

Comprendo el plan de las novelas importantes, de las novelas políticas, de las novelas suicidas (la vuelta de tuerca estilística de un escritor, que solo se entiende si has leído toda su bibliografía). El problema real es si la novela en sí misma –sola pero no aislada, capaz de recurrir a la tradición pero no dependiente de ella– opera como ese mundo que no puede ser de otro modo. Habría que volver a Broch, quien decía que “descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela”. Entonces, ¿dónde colocar algo que podría funcionar en la historia de la novela actual mexicana, como diagnóstico del país, incluso dentro de la obra de Álvaro Enrígue, pero no en la soledad de la lectura? Misterio. –



AUTOBIOGRAFÍA

Coleridge, el divino ventrílocuo



Samuel Taylor Coleridge
BIOGRAPHIA LITERARIA
ed., trad., pról. y notas
de Gabriel Insausti,
Valencia, Pre-Textos,
2010, 726 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

En su vieja *History of criticism* (1900-1904), que ya no se lee, George Saintsbury, tras ponderar la *Biographia literaria* (1817) y asu-

mir sus digresiones y torpezas, concluye que su autor, el poeta Coleridge, debe figurar entre los tres grandes críticos de todos los tiempos, al lado, solamente, de Aristóteles y Longino. Saintsbury compara a Coleridge con medio mundo: a su lado, dice, Dante nos dijo poco sobre la poesía mientras que Dryden, Fontenelle y Goethe fueron, en su grandeza, ignorantes, caprichosos y pedantes. Tampoco le llegan a Coleridge ni el gran Lessing, poco universal, ni Hazlitt (quien no deja de ser un discípulo parroquial de Coleridge), ni Sainte-Beuve (a quien le falta teoría y seleccionó muy mal sus entusiasmos), ni Matthew Arnold, quien heredó de Fontenelle solo sus defectos.¹

Medio siglo después, en su *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* (1955), René Wellek afirmaba que la reputación de Coleridge como poeta y filósofo era entonces más grande que nunca e intentaba tasarla a la baja. Evidenciados una y otra vez los plagios de Coleridge, quien se sirvió, en la *Biographia literaria*, de párrafos enteros e interminables de Kant y de Schelling, Wellek, tras estimar de “estricta honestidad no atribuir a Coleridge ideas bebidas o transcritas literalmente de otros”, daba su veredicto. A la *Biographia literaria* hay que restarle, por completo, no solo el celeberrimo contrapunto entre la fantasía y la imaginación, sino todo el capítulo sobre el asociacionismo (hurtado de un oscuro tratadista) y los contrastes entre genio y talento, símbolo y alegoría, lo orgánico y lo mecánico, lo clásico y lo moderno, lo escultórico y lo pintoresco, desarrollados, estos últimos, por los hermanos Schlegel.²

Wellek concluye felicitándose de que Coleridge haya sido un

gran traductor cultural, el hombre que al robarse la filosofía alemana alumbró con ese fuego ajeno al romanticismo inglés y a todo el romanticismo. Inmenso mérito el de Coleridge, agrega Wellek, fue el haber puesto a la epistemología y a la metafísica como pilares de la poética moderna, descartando los trebejos mecánicos neoclásicos. Y apuntaba brevemente Wellek la paradoja del buen plagiario: a mediados del siglo xx ya nadie leía a los filósofos estéticos del romanticismo (¿ni a Kant, si es que fue tal cosa?), mientras que Coleridge, festejado por los existencialistas como precursor, gozaba de cabal salud. Ni qué decir —pese al desdén de Harold Bloom, quien no lo incluye ni en *El canon occidental* ni en *Genios*— que, otro medio siglo después, un crepúsculo de Coleridge parecería imposible.

Los plagios de Coleridge han producido ríos de tinta, como nos los recuerda Gabriel Insausti, editor y traductor de esta primera *Biographia literaria* completa y anotada en español. Habiendo leído algo sobre el asunto, tanto lo dicho por Livingston Lowes en *The road to Xanadu* o por el biógrafo estrella de Coleridge, Richard Holmes, me quedo con la vieja explicación de De Quincey, en su *Memoria de los poetas de los lagos*:

Con las riquezas de El Dorado desplegadas ante él, Coleridge condescendía a hurtar un puñado de oro de cualquier hombre cuya bolsa envidiara; de hecho, reproducía en el plano de la riqueza intelectual esa propensión maniaca que (es bien sabido) aqueja en ocasiones a grandes propietarios y millonarios y los lleva a cometer actos de latrocinio. El último duque de Anc--- no era capaz de abstenerse de ejercitar esa manía furtiva con artículos tan humildes como unas cucharas de plata;

y la ocupación diaria de su piadosa hija, dedicada al cuidado del buen nombre de su padre, era registrar sus bolsillos con la ayuda de un discreto sirviente y devolver los artículos hurtados a sus verdaderos dueños.³

De Quincey insistió que el autor de *La balada del viejo marinero*, de *Kubla Khan*, de *Christabel*, trilogía vista por Borges como la otra *Divina comedia*, era un millonario de la palabra que no hubiera tenido necesidad alguna de robar a Schelling ni a nadie. Pero es hermoso pensar que Coleridge plagiaba por gusto y por manía, adicto al plagio como fue adicto al opio. Incapaz de contenerse, el propio Coleridge se delata en la *Biographia literaria* y afirma que él sería incapaz de hacer lo que David Hume, a quien acusa de haber plagiado la *Parva naturalia*, de Aristóteles. Y acto seguido, plagia. Y es que dijo Wellek que acaso debamos perdonar a Coleridge porque creía en la verdad como un divino ventrílocuo que hablaba por la boca de quien se le daba la gana.

Tan acusado de digresivo e indigesto, el poeta editó muy bien aquello que plagió, y los capítulos XII y XIII, los de Schelling, se leen muy bien, como iluminadora es la página kantiana sobre el genio y el talento, donde Coleridge le hace eco sosteniendo memorablemente la universalidad del genio. Una persona ayuna de formación filosófica, como yo, de no haber sido advertido por tratadistas y prologuistas de los plagios se los habría tragado sin chistar, admirado, además, de la capacidad apologética del poeta.

Más allá del “plagiarismo” de Coleridge y de sus consecuencias, la *Biographia literaria* es un libro maravilloso, una experiencia que no debe perderse ninguno de los *happy few*. Es falso que en el libro haya “más litera-

¹ George Saintsbury, *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day*.

² René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, II. *El romanticismo*, versión castellana de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1973, p. 176.

³ Thomas De Quincey, *Memoria de los poetas de los lagos*, traducción y prólogo de Jordi Doce, Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 55.

tura que biografía” y sostenerlo indica no haber entendido que Coleridge no tuvo otra vida que la literatura. Esta autobiografía no solo es teórica, pues abunda en ella la experiencia moral, presente en las cartas pseudónimas donde Coleridge cuenta su primer viaje al continente y brillante en lo que fue el núcleo del libro, su complicidad con William Wordsworth (1770-1850), pues la *Biographia literaria* es la suprema discusión literaria, quizá el más honesto entre los ejercicios de admiración.

“En toda perplejidad hay un componente de miedo”, dice Coleridge ante la obra y la persona de quien fuera su amigo, su rival, su maestro, su hermano mayor, su hermano menor. Y de las diferencias expuestas en la *Biographia literaria*, en la forma en que ambos inventaron la poesía moderna puede hablarse sin pausa, tomando alternativamente el partido del uno y del otro: ¿quién no quiere leer poesía visionaria y quién no quiere escapar de ella para refugiarse en la quietud del hábito?

Pero la *Biographia literaria* no solo es poética sino religiosa y política, expresa al Coleridge desencantado hacia rato de la Revolución francesa y horrorizado ante la empresa napoleónica, tal cual lo explicó mejor que nadie ese finísimo analista político que fue De Quincey al hablar de su maestro. Está “más a salvo del oprobio”, dice Coleridge en la *Biographia literaria*, el “hombre que se opone por completo a los fanáticos políticos y religiosos de su época que el que difiere de ellos solo en una o dos cuestiones, o solamente en grado” (x, 238).

Los decisivos tratados de filosofía que Coleridge soñaba con escribir no se escribieron, y con ello el poeta se arruinó la vida, creyéndose un fracasado sin que esos afebrados afanes contaminaran su obra: las miles de páginas de marginalia, plagiaría y corrigenda pueden leerlas los curiosos y los eruditos, mientras que los grandes poemas

y la *Biographia literaria* se cocinan aparte pese a su mentalidad, tan estudiada, de *note-writing writer*. Pudiendo haber sido un gran profesor y un cumplido clérigo unitario, Coleridge creyó que con su destino de poeta y de crítico no le alcanzaría para la posteridad. Tan es así que él, que no vivió (mal y bien) de otra cosa que de literatura, recomienda con ese índice inquisitivo que a ratos, en él, exaspera, que el escritor perfecto es aquel que no vive de las letras sino del honorado pecunio de una profesión honrada o, mejor aún, de la pacífica y laboriosa domesticidad ofrecida por la profesión de párroco.

Dice Coleridge: nada mejor que regresar, por la noche, de trabajar como contador, manufacturero, médico o juez y, tras mirar los rostros resplandecientes de la esposa y de los hijos, dejarlos atrás con la satisfacción del deber cumplido. Entonces –concluye así lo que la *Biographia literaria* tiene de carta a un joven poeta– el escritor entrará a su estudio y en los estantes de la biblioteca se encontrará con los amigos venerables. En ese momento, cierra Coleridge, “tu mesa de trabajo, con su papel en blanco y su recado de escribir, te parecerá un ramo de flores, capaz de enlazar tus sentimientos y pensamientos con sucesos y figuras del pasado o del porvenir, y no una cadena de hierro” (xi, 309).

La *Biographia literaria*, me entero en el tomo segundo de Holmes, fue escrita entre abril y septiembre de 1815. Liberó a Coleridge del colapso opiómano de 1813-1814 y le dio la última gran temporada de una vida que no se agotaría sino en 1834. Al libro le fue bien en ventas y de las críticas negativas, la brutal fue la del napoleónico William Hazlitt, su alumno radical y el primero en llamarlo deshonesto, charlatán y apóstata. Coleridge, como Borges pero por razones distintas, dictaba y conocemos bien a Morgan, su secretario,

quien nos cuenta cómo lo que empezó por ser ese ajuste de cuentas con las teorías y la fama de Wordsworth, se convirtió en la *Biographia literaria*, que Holmes encuentra no erudita y pedante sino conversada. Habiendo fracasado como filósofo, Coleridge es un excelente maestro de filosofía, dueño de una capacidad impresionante para dramatizar y popularizar ideas que aparecen –propias o ajenas– como fórmulas algebraicas y se preservan como apotegmas de la religión universal de la poesía.⁴

Y regreso, para concluir, a la pervivencia de la *Biographia literaria* en el centro de la tradición crítica. Coleridge, a diferencia de tantos de los profesores y de sus alumnos, no creía que las alturas metafísicas de lo que se llamó después “teoría literaria” en las que él mismo imperó estuviesen reñidas con la “crítica práctica” que para él era, tan sencillo como leer revistas literarias y examinar a los reseñistas, apreciar el fuego de la imaginación crítica, el calor hogareño de la lectura atenta. Además, cuando las teorías son obra de un gran crítico, lo dijo Saintsbury al burlarse de un alumno muy convencido de que lo de Coleridge era un *vieux jeu*, nunca envejecen. Consideraba Samuel Taylor Coleridge que el crítico debía ser positivo, estimulante, ajeno al espíritu de censura: creía en que la simpatía era la principal prenda del temperamento del crítico. No se equivocó al juzgar a Shakespeare, a Wordsworth, a Lord Byron, a Walter Scott. Se fijó en el entonces ignorado William Blake. Tuvo a la literatura francesa, pese a Pascal, Madame Guyon y Molière, por la putísima Babilonia. Fue el más alemán de los ingleses y sus plagios fueron la ficción crítica de la que nació casi todo lo moderno. ¿Quién no lo ha perdonado, *genus irritabile vatum?* –

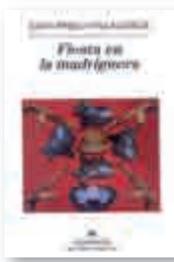
⁴ Richard Holmes, *Coleridge. Darker reflections, 1804-1834*, Nueva York, Penguin, 1998, p. 378.

NOVELA

Literatura contra el horror



Víctor Hugo Rascón Banda
CONTRABANDO
México, Planeta, 2008,
211 pp.



Juan Pablo Villalobos
FIESTA EN LA MADRIGUERA
Barcelona, Anagrama,
2010, 105 pp.

✦ FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

¿Puede la literatura dedicada a abordar temas relacionados con el narcotráfico ayudarnos a entender la pesadilla que estamos viviendo? Sí, de muchas maneras. Por eso elegí para reseñar dos novelas emblemáticas: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; y *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos.

Escribo a pocos días de que en varias ciudades del país se organizaran marchas para protestar contra el asesinato de cinco jóvenes en Cuernavaca, a cuatro días de que en San Fernando, Tamaulipas, se descubriera una fosa clandestina con 145 cuerpos, a dos días de que los pobladores de Jicamorachi, Chihuahua, vivieran escenas de terror al ser su pueblo tomado por sicarios, sus casas quemadas y ellos obligados a huir a la sierra para esconderse de los narcotraficantes. Escenas semejantes se viven casi a diario en diversas zonas del país. Entonces tenemos la tentación de decir: en México nunca había pasado algo así, vivimos en la

antesala del infierno. La literatura nos desmiente. En 1991, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda obtuvo el premio Juan Rulfo por su novela *Contrabando*. La novela se mantuvo inédita. En 2008 murió su autor. Ese año, póstumamente, fue publicada. Lo que cuenta Rascón Banda en ella es lo que estamos ahora viviendo, lo que Rascón cuenta es lo que había venido pasando en México y nos negábamos a ver. Hace unos meses, en *Nexos*, Fernando Escalante mostró unas reveladoras estadísticas que mostraban que en el terreno de la inseguridad habíamos retrocedido veinte años. Luego entonces, hace veinte años, en 1991, la situación era muy semejante a la que vivimos hoy. Con una diferencia enorme: hace veinte años la violencia no era mediática ni urbana, sucedía en el campo mexicano, y sus perpetradores no sabían en ese momento lo que hoy saben de la manipulación de los medios. En esos años no cortaban cabezas, no dejaban mantas, no colgaban a nadie de los puentes. Pero el terror ya estaba instalado en nuestro país. Basta, para comprobarlo, leer la sorprendente novela de Rascón Banda.

Un periodista que también escribe ocasionalmente guiones de películas populares, regresa a su tierra, muy cerca de la sierra tarahumara (perturbadoramente cerca de Jicamorachi, tierra hoy assolada por los sicarios), y desde el momento en que llega la violencia lo rodea: balazos en el aeropuerto, relato de una matanza contada por una sobreviviente al llegar a su pueblo, secuestro del presidente municipal, historias y más historias, todas relacionadas, todas historias de narcotraficantes, todas historias de policías y de narcos, indistinguibles, la frontera entre ambos borrada desde muchos años atrás. Historias de soldados cometiendo abusos sin freno. Pero sobre todo: historias de gente común que un buen día, casi imperceptiblemente, decide comenzar a sembrar la droga,

o decide venderla, o transportarla, o esconderla en su casa, algunos porque son vagos sin oficio ni beneficio, otra porque su marido era narco, lo mataron y ella heredó el negocio para dar de comer a sus hijos, otro por la aventura. Pueblos, zonas y regiones en donde la droga ha estado presente generaciones atrás, donde la droga es una forma de vida, una cultura, arraigada y honda. Y la pregunta surge leyendo estas páginas, violentas, amargas, de Rascón Banda: ¿se puede erradicar este fenómeno a balazos, se puede con la presencia del ejército que todos temen y nadie respeta, se puede si todos en ese pueblo (en casi la mitad de México) están involucrados, este con un pariente, un amigo, un novio? La novela de Rascón Banda, en el momento en que fue escrita, corrió con pésima suerte: los editores la rechazaron y cayó en el olvido. Nadie quería ver en ese momento lo que estaba sucediendo. Hoy ese destino ya nos alcanzó. Hoy la novela de Rascón parece escrita ayer. Novela de múltiples registros, de violencia atroz, vertiginosa en su descripción del terror, minuciosa crónica de la vida en el infierno, alcanza momentos de gran ternura y otros de odio intenso. Desde que el personaje regresa al *edén subvertido*, va subiendo de intensidad hasta la matanza última, que el narrador alterna con el guión de la película popular (cursi, ranchera) que el protagonista fue a escribir a su pueblo, creyendo que encontraría en él la paz de antaño. Novela realista, brutal a veces, intensa, *Contrabando* es quizá la gran novela del narcotráfico en México.

En 1973, veinticinco años después de que naciera Víctor Hugo Rascón Banda, nació en Guadalajara Juan Pablo Villalobos, publicista y escritor, autor de *Fiesta en la madriguera*. Generación tras generación el tema sigue siendo el mismo: el narcotráfico y la violencia. Pero su tratamiento no podría estar más alejado en ambos libros. Lo que para Rascón es vio-

lencia y realismo, para Villalobos es fábula y corrupción. Rascón narra sucesos a vuelapluma, Villalobos nos narra pausadamente un cuento, una alegoría, en la que aparecen sicarios, prostitutas, capos, lavadores de dinero, pero ninguno de estos personajes tiene peso, ni rostro; son figuras, no hay historia, todo sucede en una casa cerrada al mundo, donde habita un niño hijo de un narco. La novela transcurre desde la mirada de Tochtli, mirada infantil, pero también cruel y prepotente. Mirada cínica de un niño acostumbrado a que su padre, el capo, le conceda todo. Hasta un hipopótamo enano de Liberia. Capricho supremo. Y a Liberia van sicarios, capo y niño por el animal. Todo se vale, con dinero, armas y sangre fría para emplearlas. Se trata de una novela que es también una fábula, que parecería, por la candidez con la que es contada, un cuento inocente de no ser porque está surcada a cada página por hechos violentos. Pero aquí la violencia no duele, la sangre es tan natural como el aire que se respira, la violencia es una forma de vida, natural para Tochtli. Con gran habilidad narrativa, Villalobos hace que parezca cuento una narración del horror. Con un humor y ligereza ejemplares, la violencia es descrita sin aspavientos, sin desgarraduras, sin contexto. Lo único que importa es que la droga deja dinero para traer de Liberia un hipopótamo enano. La droga da poder e impunidad. A los

ojos de niño de Tochtli su padre lo puede todo, suspender vidas, cumplir todos los deseos. *Fiesta en la madriguera* es una magnífica primera novela.

Dos registros (el realismo y la fábula), dos geografías (el agreste norte de México, una casa rica situada en ninguna parte), dos formas de entender el tiempo (un pueblo serrano marcado por la historia sangrienta del narcotráfico, una mansión aislada donde casi nunca pasa nada), dos formas de encarar la literatura: narrando con crudeza el infierno en que se transformó el antiguo edén (Rascón Banda), esencializando los hechos de terror hasta transformarlos en una fábula graciosa (Villalobos). Dos formas de encarar el horror. De transformar en literatura la sangre. Dos formas que muestran cómo en nuestro entorno el narcotráfico no es un fenómeno sino una cultura. Cómo el problema tiene muchos años entre nosotros y hoy ya casi estamos acostumbrados a él. Pero también: la literatura nos muestra que hay hombres y mujeres que la padecen, que sobreviven, que lidian contra el horror, que no forman parte de ese monstruo que todo lo carcome, la literatura muestra que la sensibilidad está viva, tal vez más viva, más despierta que nunca. Que la vida puede vencer el horror.

Además, exijo a las autoridades federales y locales que esclarezcan el crimen múltiple en que fue asesinado Juan Francisco Sicilia Ortega, hijo del poeta Javier Sicilia. —

AUTOBIOGRAFÍA

La ilusión autobiográfica



Varios autores
TRAZOS EN EL
ESPEJO / 15
AUTORRETRATOS
FUGACES
México, Era/
Universidad Autónoma
de Nuevo León, 2011,
326 pp.

RAFAEL LEMUS

Uno: un editor le solicita a un escritor más o menos joven que escriba su autobiografía. Dos: el escritor acepta y empieza a explorar de qué manera contar sus treinta o cuarenta años de vida. Tres: muy pronto le queda claro al escritor que la sinceridad es imposible y que no puede representarse ni entenderse ni explicarse más que inventando un personaje, una suerte de doble que ha de servir como alegoría y desfiguración de sí mismo. Cuatro: ya creado y dado a imprenta, ese doble adquiere gradualmente una vida aparte —se subleva y se queda quieto y no acompaña al escritor en el resto del camino, se insubordina y se desprende y comienza a suplantar ante el público a un autor cada vez más disperso y borroso. Cinco: algunos años más tarde, cuando el escritor muere, la disputa al fin termina y el



doble persiste ya a solas—la impostura, el crimen se han consumado. Ya lo decía Derrida: cuando uno cree estar escribiendo una autobiografía está escribiendo, en realidad, un epitafio.

En términos menos sombríos: está claro que escribir una autobiografía es cosa seria. Por eso lo primero que sorprende en *Trazos en el espejo* es la poca seriedad, la inocencia, con que tantos escritores enfrentan este género. Son quince los textos reunidos en este volumen—confesiones, relatos autobiográficos, autorretratos precoces— y apenas en unos cuantos hay indicios de que el autor esté al tanto de los peligros de la tarea. Son quince los escritores—todos mexicanos y menores de cuarenta años— y casi todos parecen ignorar que, aunque ellos redactan ahora el texto, a la larga terminarán siendo un efecto del texto mismo. Solo unos pocos (María Rivera, Agustín Goenaga, José Ramón Ruisánchez) se esfuerzan por crear un personaje inestable y poroso que

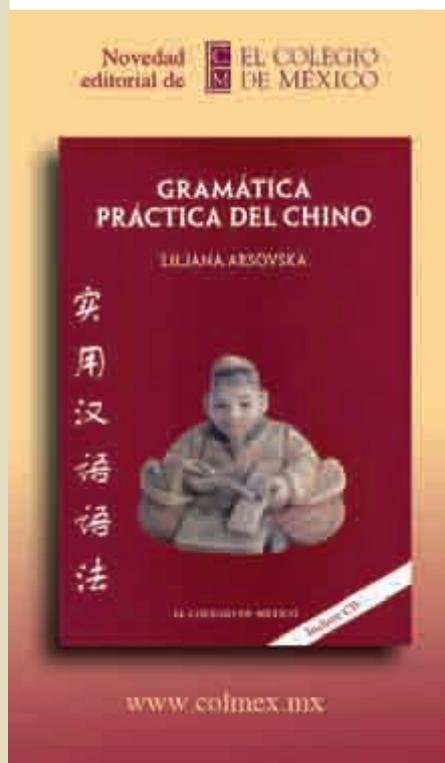
no los fije ni mutile. Solo dos (Luis Felipe Fabre y Martín Solares, quien entrega una estampa mínima, tan solo unas líneas) esquivan las normas del género y renuncian a representarse. Lo que prevalece en casi todos los demás casos es una narrativa de lo más tradicional: relatos lineales con un yo sólido y estable al centro, historias sin accidentes ni discontinuidades ni sujetos múltiples e inabarcables. Es como si los autores de estos relatos emprendieran su autobiografía no tanto para contar su vida como para engañarse y tranquilizarse: soy uno solo y siempre el mismo, una cosa ha llevado a otra y estoy donde debo, tengo control sobre mi vida.

Sorprende también que muchos de los escritores aquí reunidos acaben ocultándose bajo personajes en cierta forma parecidos. Hay tantos disfraces a la mano y, sin embargo, ocho o nueve de estos autores optan por una de dos botargas: o el artista enfermo, y por tanto marginal, o el hijo más o menos rebelde, más o menos sumiso. Claro: el tropo de la enfermedad es cosa vieja en las memorias literarias y suele desempeñar una función capital dentro de ellas—precisar el momento en que el individuo abandona la actividad física, se separa de los otros y alcanza a atisbar el mundo desde fuera, como espectador, a una distancia conveniente para retratarlo. Desde luego: la infancia y la familia son temas obvios en las autobiografías y es previsible que aparezcan en los recuentos vitales de los autores jóvenes. Pero al fin y al cabo uno elige qué contar y qué no contar y bajo qué careta presentarse, y a mí no me deja de asombrar que tantos escritores de mi generación decidan representarse de una manera tan blanda. ¿Será que varios han interiorizado ya, sin siquiera haberlos combatido, esos discursos que decretan la futilidad de la literatura y la irrelevancia de quienes la practican?

“Yo—dijo Ortega y Gasset— soy yo y mi circunstancia.” Pues bueno: aquí hay quince individuos y no demasiada circunstancia. Para empezar, varios de ellos reducen el mundo al ámbito fami-

liar, por supuesto que más cómodo y codificado y fácil de describir. Después, muchos se asumen como seres marginales pero a fin de cuentas soberanos, al mando de sí mismos y de sus vidas, no atravesados ni arrastrados por tensiones sociales y procesos ideológicos. Finalmente, casi todos son escritores sin campo literario: presumen su *don* y se demoran relatando su *descubrimiento* de los libros, pero rara vez dedican una línea al medio cultural que los contiene y afecta. De hecho hay que esperar hasta las últimas páginas, hasta las fichas bibliográficas de los autores, quién sabe si redactadas por ellos mismos o por los editores del libro, para encontrarse de lleno con el campo literario. Allí, apretadas en pequeños párrafos, aparecen por fin las instituciones que determinan la vida material de un escritor mexicano: las universidades, los posgrados, las revistas, las editoriales, las becas. Para decirlo de otro modo y con un término que chirriará en los oídos humanistas: estos escritores apenas si hacen un esfuerzo por *objetivarse*. Es decir: fascinados consigo mismos, plácidamente sitiados en su epidermis, renuncian a entenderse como partes de fenómenos más amplios o como sujetos contruidos desde fuera. Nada más no se hacen esa pregunta que Foucault sugería hacerse antes de hablar de uno mismo: “¿Qué lugar hay para un yo en el régimen discursivo en que yo vivo?”

Ahora: sería una torpeza despachar el libro y no advertir que hay en él por lo menos tres textos formidables, tres estrategias de escritura que de un modo u otro se oponen a las inercias del resto del volumen. La primera es la de Julián Herbert (“Mamá leucemia”): en vez de ignorar el mundo material, partir de él para contar una historia íntima en que los sujetos arrastren fardos sociales, las ciudades soporten una nomenclatura y el escritor, en vez de flotar, esté situado. La segunda es la de Luis Felipe Fabre (“Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”): no confesar algunas nimiedades sino profesar un programa estético, inven-

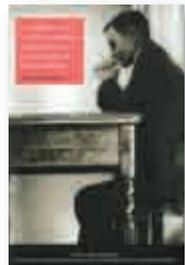


tarse un personaje extremo que sirva como ejemplo —como *rock star*— de una política literaria. La tercera es la de Agustín Goenaga (“Autobiografía del cráneo”) —y, en menor medida, la de José Ramón Ruisánchez: agujerar el texto, para que un párrafo no siga al otro y no se afiance ninguna ilusión de identidad, y saturarlo de citas y referencias, para que otras voces atraviesen el relato y traigan consigo otras teorías y otras experiencias.

Por aquí pasa una vez más Derrida y esto deja: “Cada vez que una identidad se anuncia a sí misma, algo o alguien grita: cuidado con la trampa, estás atrapado. Escapa, libérate, despega.” —

ENSAYO

El diseño institucional y la dictadura



Alonso Lujambio
LA INFLUENCIA DEL
CONSTITUCIONALISMO
ANGLOSAJÓN EN EL
PENSAMIENTO DE
EMILIO RABASA
México, Escuela Libre
de Derecho/Instituto de
Investigaciones
Jurídicas de la UNAM,
2009, 158 pp.

INOCENCIO REYES RUIZ

La formación jurídica de Alonso Lujambio nos ofrece una obra que, por su tema, es una novedad interpretativa sobre el constitucionalismo mexicano y los influjos en los que Emilio Rabasa argumentó su célebre crítica a la Constitución liberal de 1857: *La influencia del constitucionalismo anglosajón en el pensamiento de Emilio Rabasa*.

El título peca de exceso, pues el “constitucionalismo anglosajón” (lo que sea que eso signifique) se reduce a dos autores: Walter Bagehot (*The English Constitution*) y Woodrow Wilson (*Congressional Government*).

El autor muestra que el clásico de Emilio Rabasa *La Constitución y la dictadura* (1912) “estuvo fuertemente influido por Bagehot y Wilson”. Es cierto: el positivismo determinista de Rabasa era suelo fértil para el darwinismo social de Bagehot. El libro de Lujambio nos ilustra sobre las preocupaciones de los pensadores inglés y estadounidense acerca del problema del diseño institucional en sus respectivos países. El repaso de las ideas constitucionales de esos autores, casi la mitad del libro, es un buen resumen escolar. Pero cuando escribe sobre la influencia de Wilson en Rabasa, se olvida de los anglosajones y debate con Cosío Villegas (*La Constitución de 1857 y sus críticos*, 1957).

Cosío Villegas reconoció en el libro de Rabasa el mejor estudio sobre el Congreso Constituyente del 56 y sobre la Constitución del 57. Del autor escribió que era de una inteligencia muy poco común: lúcida, penetrante y belicosa. Lo situó por encima de Justo Sierra. Sin embargo, lo rebatió punto por punto, sin dejar de reconocer el acierto de algunas de sus críticas.

De los juicios de Rabasa sobre la Constitución del 57 Cosío Villegas responde de modo enterado y emotivo: reconoce que “la Constitución de 1857 marca un punto culminante. Primero, porque presenta el edificio constitucional más elaborado y ambicioso que hasta entonces intenta levantar México. Segundo, porque consiguió reunir los pareceres de los liberales ‘puros’ y de los ‘moderados’, si bien no el de los conservadores. Tercero, porque fue el fruto de debates interminables hechos a plena luz del día”. Esos méritos políticos bastarían por sí mismos para concluir que la visión de Cosío Villegas hace justicia a los constituyentes del 56. Cosío Villegas formula de entrada una pregunta que lleva implícita la respuesta: hasta qué punto una constitución defectuosa engendra la dictadura.

Más de 150 años después, vivimos de la herencia de los constituyentes del 56. La República Restaurada (1867-1876) no tuvo tiempo para traducirla en leyes reglamentarias. Las críticas a la Constitución de 1857 forman parte de una enfermedad de nuestra cultura política, la del mal del ímpetu de Gonchárov: queremos que un sistema sea (casi) perfecto y que funcione bien y al instante. De lo contrario, el sistema no sirve y hay que cambiarlo por otro *más mejor*.

Los axiomas constitucionales de Rabasa nunca fueron defendibles: no al voto universal, no al poder legislativo fuerte, sí al diseño institucional aunque los políticos sean un costal de defectos... Pero Rabasa tuvo razón cuando argumentó contra la elección popular de los magistrados de la Corte y a favor de la inamovilidad.

En cierto modo Lujambio también argumenta contra Rabasa. Al levantar el dogma del diseño institucional no hace honor a la perspectiva histórica de Rabasa (*La Constitución y la dictadura* arranca en 1822), cuya crítica a la Constitución de 1857 está impregnada de interpretaciones históricas y sociales que en el corto tiempo parecían darle la razón, al menos en parte, excepto que no vio el espíritu democrático y republicano del Constituyente del 56, que prevalece hasta hoy gracias a los liberales de la Reforma. Así, por ejemplo, el ideal de elecciones libres ha permanecido en la conciencia política de los mexicanos por más de 150 años. Y aún más: la elección de cabildos que estableció la Constitución de Cádiz es una prueba histórica irrefutable de que los electores estaban preparados para ejercer libremente el nuevo derecho político. La desigualdad social no fue entre nosotros un obstáculo para el ejercicio libre del sufragio; no al menos en los términos del dogma de Bagehot. La Constitución del 57, desprestigiada de origen, logró

sin embargo que el pueblo se sintiera libre. Faltó tiempo para convertirlo en propietario.

Nada dice Lujambio de la más juiciosa crítica de Rabasa a la Constitución de 1857 en materia de justicia penal: no se quiso pasar del sistema inquisitorial al sistema acusatorio. Apenas hace un lustro el estado de Chihuahua aprobó el tránsito definitivo.

Como sea, el libro de Lujambio es un intento plausible por ampliar el conocimiento de fuentes jurídicas y políticas poco o nada consideradas en la enseñanza del derecho y de la política. Su limitado tiraje (mil ejemplares) parece destinado a los especialistas. Si estos lo leen y si de la lectura se abre un nuevo debate sobre la Constitución de 1857, el libro habrá cumplido su mérito. —



NOVELA

La ciudad según Fadanelli



Guillermo Fadanelli
HOTEL DF
México, Random House Mondadori, 2010,
290 pp.

✎ VALERIA LUISELLI

Autor nihilista, pregonero de la indiferencia, titiritero impasible de sí mismo, paisajista desapasionado del *underground* de la ciudad de México. Estos son los calificativos que desde hace más de una década se vienen espetando —a veces en ánimo elogioso, otras con blanda neutralidad, y otras con ese tonito lánguido y arrastrado del reproche— en torno a la obra de Guillermo Fadanelli.

Me parece que todos esos calificativos distan de ser precisos. Y aunque Fadanelli mismo sea en parte responsable de esta apreciación, y el autor de *Hotel DF* diga que el narrador y personaje principal de su más reciente novela es otro “hombre sin ambiciones y carente de temas y opiniones importantes”, creo que es necesario cuestionarla. No me parece justo medir a un escritor con base en lo que él mismo ha construido en torno a su obra y su persona pública —por fortuna, la mayoría de los escritores son más inteligentes cuando escriben que cuando hablan de lo que escriben.

Tampoco se puede leer a un escritor a la luz del círculo de lectores e imitadores que su obra ha generado. Se suele decir que Fadanelli, en vez de lectores, tiene seguidores. No sé quién sea el responsable de esa ocurrencia tan inteligente y aguda como falsa y reveladora de nada —salvo de la *petitesse* de las opinocracias literarias. Lo cierto es que Fadanelli tiene ya una obra vasta, sólida, en su mayoría muy buena —a veces deslumbrante, como son los cuentos de *Terlenka*, a veces buena a secas, como es el caso de *Malacara*— que le ha ganado la atención de sus lectores. Fieles o detractores, serios o grupies imitadores, da lo mismo —ese no es asunto ni del autor ni mucho menos de su obra.

Mitos y lugares comunes aparte, Fadanelli se ha convertido con el paso de los años en uno de los exponentes más importantes de la literatura urbana contemporánea y, de un modo más o menos paradójico, en una de las voces centrales de la marginalidad que reivindica. Así como “el Centro verdadero se ubica ahora en la antigua periferia, en Santa Fe y Cuajimalpa” —como dice uno de sus personajes—, la literatura *underground* es ahora el único verdadero *mainstream*, y (cierta) literatura muy local es hoy la nueva literatura internacional. Es verdad que la obra entera de Fadanelli es indisocia-

ble del DF, de sus personajes —reales o arquetípicos—, de sus “ergástulos”, puteros, cantinas y alcantarillas; y también es verdad que hay un DF que es ahora indisoluble de este escritor —hay lugares y personas reales que parecen “una mala broma de Fadanelli”. Es cierto que la altura de la inteligencia de Fadanelli nos ha dispuesto mirador desde donde observar y tratar de derivar alguna clase de sentido de esta metrópolis sin límites ni centro precisos que es la ciudad de México. Pero no podemos seguir leyendo la obra de este autor desde ese localismo tan arrogante como ingenuo —las dos cosas suelen ir de la mano— con el que solemos leer a casi todos nuestros escritores nacionales. El DF de Fadanelli está más cerca del París de Genet o del Manhattan de Dos Passos, que del DF de Fadanelli.

No sé si *Hotel DF* sea la nueva “gran novela de la ciudad de México”. No sé si pretenda serlo. Lo que sí me parece claro es que en esta novela, más que en otras suyas, Fadanelli echa mano de dos tradiciones que confluyen en la ciudad de México y que han contribuido a configurar su carácter de espacio literario: la tradición extranjera —sobre todo anglosajona, y sobre todo la *beat*, pero también la que encabeza Bolaño como héroe solitario—; y la nacional, cuyo mito fundacional ha cambiado de nombres pero no de esencia: nueva grandeza, visión de Anáhuac, ciudad más transparente. La división extranjera-nacional es casi siempre trivial. Pero en este caso no lo es tanto, porque el autor ha elegido narrar una historia combinando muy explícitamente los puntos de vista de personajes oriundos y extranjeros para levantar una visión de Anáhuac contemporánea: una ciudad cosmopolita, hermosa y monstruosa por partes iguales, vista a través de los muchos ojos de los personajes de esta novela. La ciudad se mira desde abajo y la Torre Latinoamericana resulta

ser una “vieja jeringa que ha servido para picarle el culo a Dios”, y “las aspas de los helicópteros cortan el aire y dejan una mirada de surcos en el silencio del cielo”; o se observa desde lo alto, y no se ve más que esa “cartografía de azoteas color de rata”.

El planteamiento y la trama de *Hotel DF* no son tan atractivos como lo es la mirada del autor y su capacidad de exprimírle toda la sustancia a lo que observa. Un grupo de personas se reúne por distintos motivos en el Hotel Isabel –aunque en casi todos los casos, por ningún motivo en particular. Hay sexo, violencia, drogas. En otras palabras, nada nuevo bajo el sol de neón de Fadanelli. Lo que sí hay y sí vale la pena destacar es un narrador –ambicioso, lleno de opiniones, y muy preocupado por los temas importantes– que oscila con virtuosismo entre la primera persona y la tercera omnisciente, y gracias a

cuyas oscilaciones, desplazamientos, cortes y aperturas se abre paso una realidad mucho más compleja e interesante que la que en un principio parece anunciar el libro. ¿Y cuáles con estos temas? Recupero solo algunos: la indiferencia de los habitantes de una ciudad hacia su entorno, el abandono absoluto de los viejos, la vacuidad de un mundo donde las personas ya “no suelen conversar porque no saben, agotan sus temas después de unos segundos”.

Fadanelli ha explorado y perfeccionado un tipo muy particular de narrador, que desde hace tiempo se viene repitiendo en nuestras letras. El tipo de narrador al que me refiero pertenece a esa estirpe del “hombre enfermo” de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski o del “hombre mediocre” del *Libro del desasosiego* de Pessoa. Fadanelli ha elegido –y le ha funcionado– narradores en

apariencia discretos, pusilánimes, hombres sin atributos a la merced de sí mismos o de su falta de voluntad. Pero el resultado de esa elección es lo contrario de lo que anuncia. No hay, en la obra de Fadanelli, una mirada desinteresada. No hay una sola observación que no venga cargada de una postura cuidadosamente pensada y construida. En su estilo socarrón y lapidario se van colocando poco a poco las piedras de una filosofía moral: “la ingenuidad se paga más caro que los pecados”; “todos los imbéciles creen guardar un secreto que los hará importantes”; “podía consumir horas hablando de sí mismo y no decir nada de sí mismo excepto que sí mismo es él”.

Sin sucumbir a las tentaciones de la pontificación filosófica o antropológica, *Hotel DF* es un retrato moral de la época y Fadanelli es, como todos los buenos novelistas, un gran moralista. —



Los libros que no encuentras los tenemos aquí

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

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

Compra en línea y encuentra nuestro directorio de librerías en:

www.educal.com.mx