

♦ *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte ♦ *Miscelánea III, Entrevistas, Obras completas XV*, de Octavio Paz ♦ *Luis Buñuel: a mediodía*, de Claudio Isaac ♦ *Con la muerte en los puños*, de Pedro Ángel Palou ♦ *La cueva*, de Tim Krabbé ♦ *El guerrero del crepúsculo*, de Hugo Burel y *Bosque*, de Antonio Dal Masetto ♦ *Luz por agua y aire*, de Tedi López Mills ♦ *Una novelita lumpen*, de Roberto Bolaño

# LIBROS

## ENSAYO

### Pensar el vacío



Antonio José Ponte, *El libro perdido de los origenistas*, Editorial Aldus, México, 2002, 178 pp.

Una vieja leyenda (tan vieja, al menos, como Salomón) nos habla del Libro indispensable que arrastra consigo la maldición de su pérdida. Esos compendios de sabiduría, en los que se esboza una ciudad a imagen y semejanza del paraíso o se recogen las reglas de un culto secreto, suelen ser derrotados por las circunstancias y acaban tentando al extravío, convertidos en oráculos de un destino imperfecto. Inspirado, tal vez, en aquellas tramas legendarias, un ensayista cubano ha puesto su lectura de *Orígenes* bajo el signo de esa maldición. Este libro alude, una vez más, a esas ausencias emblemáticas que convierten la literatura cubana en singular catálogo de pérdidas: desde las páginas arrancadas al diario de campaña de José

Martí hasta la *Súmula de Oppiano Licario*, manuscrito encerrado en un cofre, contra el que Lezama idea la infalible conjura de una cúpula, un perro y un ras de mar.

Tales vacíos, en los que la realidad se confunde demasiadas veces con la ficción, dibujan también una suerte de heráldica, confieren a una tradición adolescente la inequívoca dignidad del agonista. Nuestras peores pérdidas se lloran allí donde los nombres se han vuelto totémicos, esculpen el reverso de las tres estaciones obligadas de una historia literaria de la isla: Casal, Martí y *Orígenes*. Las dos primeras desembocan en la última porque ésta transformó, como Kafka a sus precursores, los hitos previos de su recorrido; dicho en otras palabras, *Orígenes* inventó un canon de la literatura cubana. No es extraño, entonces, que Ponte incluya en su libro ensayos dedicados a Martí y a Casal, convertidos también en “origenistas”, prematuros comensales de un simposio que trata la disyuntiva entre el hombre de letras y el hombre de acción política.

Lo del “libro perdido” debe entenderse aquí en dos sentidos complementarios. Primero, los cruces del citado pasaje de Lezama, donde se narra la pérdida de la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, con un cuento de Eliseo Diego donde se describe cierto *Libro de las profecías*, también extraviado, sumado a la obsesión recurrente de Cintio Vitier y del propio

Lezama por pensar el vacío histórico cubano. Tendríamos luego otra pérdida esencial, resultado de la administración política de nuestros clásicos; un vacío que, en vez de ahorrarse lectores, los atrae, como el flautista de Hamelin, para convertirlos en víctimas de un extraño ritual hermenéutico. “Porque la verdadera pérdida del libro —nos recuerda Ponte— no está en su desaparición, en su censura. Llega, no cuando los inquisidores ordenan la fogata, sino en el momento en que frases entresacadas de esos libros negados pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia.”

Colocado bajo esta luz negra, *El libro perdido...* está también un catálogo de equívocos: Martí arropado por el abrigo de la ideología revolucionaria, el pecado original del esteticismo casaliano, las manipulaciones padecidas por Lezama, el injusto silencio oficial que escolta al “último origenista”, Lorenzo García Vega, o la crítica pacata que convirtió a Virgilio Piñera en un obcecado pregonero de pesadillas.

Sobradas de razones, estas páginas se rebelan contra la mala lectura que se ha hecho de *Orígenes* en esta última década, contra una política cultural que intenta con Lezama lo que ya consiguió con Martí: convertir al escritor en fanteche retórico del nacionalismo. Venciendo un atávico prejuicio del intelectual cubano

de su generación, Ponte no duda en calificar su libro de “político”, y hace referencia al accidentado trayecto por el que se desembarazó “del temor a escribir ciertas cosas, perdió cautelas y precauciones, se hizo más libre”.

Esa libertad tiene que ver, sin duda, con las heterodoxias de Piñera y García Vega. Pero las actualiza con el caso del último Vitier, empeñado en convertir a *Orígenes* en profecía de la Revolución triunfante. *Los años de Orígenes*, al que se dedica aquí un excelente ensayo, nos había acostumbrado a que la crítica antiorigenista fuera también la purga de una iniciación a la sombra del *magister*; el esfuerzo de autoidentidad, al que García Vega debe sus mejores páginas, no está muy lejos de la cura psicoanalítica. En cambio, este libro prescinde de esa neurosis, del agujero negro de “lo personal”, para enfrentar al espectro invocado en las *ouijas* del Ministerio de Cultura cubano. Al *pathos* de los disidentes de *Orígenes* se agregan nuevas pruebas de manipulación y de censura, colocadas en el mismo expediente que unas socarronas invitaciones a aceptar sin reservas una “tradición de No” en el Mundo del Sí.

Cansado de la letra invocada en vano, hartado de tanta ventriloquia textual, Ponte ha escogido un estilo más cercano a la biografía que a la argumentación académica. En última instancia, prefiere correr los riesgos de una opinión demasiado rotunda en vez de acarrear citas y razones cuya demostración exhaustiva nos haría perder de vista el conjunto. Su opción se agradece: después de los pomposos ejercicios retóricos de Vitier & Cia, *Orígenes* ya necesitaba su Lytton Strachey, un “celador de museo” al que, según propia confesión, “interesan menos las obras que la disposición de éstas”. “Ejerzo menos la crítica literaria que la biografía”, anuncia el prólogo. Y al parecer, con ese oficio basta para airear los armarios del origenismo, exponer sus manicheos y sus contradicciones, desvanecer sus persistentes fantasmáticas.

En no pocos pasajes de este libro, la perspectiva biográfica, “estudio de espacio” o “cálculo de posiciones”, revela ma-

trices descuidados por nuestra historia literaria. Cuando se narra, por ejemplo, el primer episodio de la Teleología insular, en la carta de Lezama a Vitier, de enero de 1939. “Ya va siendo hora —le confía Lezama a su aspirante a discípulo— que todos nos empeñemos en algo de veras grande y nutridor.” Dentro del malestar actual de la cultura cubana, parece inevitable que tras la cita de esas líneas se incurra en un afán retrospectivo, convirtiéndolas en el primer susurro de una conspiración. “Pero una frase de carta —nos dice Ponte— no es prueba suficiente porque las cartas se llenan de proyectos y promesas, y las de un joven poeta van más llenas de ellos que ninguna.” Luego se nos entrega un dato significativo, la propensión de Lezama a inventar sistemas para burlarse de sus críticos, a fabular con la apariencia de esos sistemas imposibles: “A Lezama, hay que advertirlo, le chiflaba dejar caer en sus ensayos nombres de métodos improbables que supuestamente practicaría de inmediato, le chiflaba esbozar sistemas. Es todo lo que, en sus años últimos, desembocará en el sistema Poético y en el Curso Delfico. Creo que el mismo Lezama supo reírse de ese rasgo suyo.”

Los mejores momentos de este libro son aquellos en los que un rasgo del Personaje arroja luz sobre el Escritor, o cuando el acercamiento biográfico consigue matizar esas interpretaciones voluntaristas que debemos a políticos o académicos. Los peores, cuando el autor nos obliga a compartir su temor de que tan burdas manipulaciones, propias de cualquier ortodoxia revolucionaria, “echen a perder a futuros lectores las páginas de *Orígenes*”. Sólo desde la asfixia ideológica, síndrome común entre escritores que hoy viven en Cuba, puede uno llegar a confundir la cultura con la política cultural. Los buenos lectores, y el propio Ponte es el mejor ejemplo ello, lo serán siempre a pesar de las circunstancias.

Hay también pasajes de este libro en los que tanta propensión biográfica y el gusto por el cromito reducen a Lezama a una variante demasiado elemental del Mistagogo. Y esa escritura, con todo lo que tiene de relevante y problemática, no

merece quedar encorsetada en los avatares de una política. Será la crítica literaria, no la biografía, la que nos recuerde que la grandeza de un escritor es siempre anómala: ante ella no basta reconocer ciertas características teratológicas y pasar enseguida a un tema más interesante que el talento. Las circunstancias políticas de una tradición, a las que Ponte dedica la mayor parte de su libro, constituyen tanto un obstáculo como una ventaja, son el contorno visible de una foto borrosa que nos orienta a través del cristal velado de la memoria o nos deja cruzar los puentes levadizos de una época nefasta para la literatura. Pero lo esencial, es decir, el talento, siempre está detrás del cristal y más allá de los puentes.

El vastísimo tema de la herencia de *Orígenes* y sus conexiones con Martí y Casal está aquí resumido en menos de doscientas páginas. Y aunque el lector se queda con ganas de más, estos nueve ensayos ya le han regalado la certeza de estar ante un libro convincente. La razón: Ponte tiene un estilo. Resuelve muy bien las frases, baraja sus datos de manera impecable, sabe ser digresivo, contundente o irónico. Su astucia ilustra aquella maravillosa confesión de Cynthia Ozick: “*All good stories are honest and most good essays are not.*” Evocando esas metáforas de topógrafos que estas mismas páginas citan, digamos que el autor tiene el mapa de su libro en el bolsillo antes de salir de viaje; se sabe de memoria sus fotos de época, defiende con elegancia su punto de vista y puede permitirse retar la autoridad de Vitier porque él también es un gran lector de *Orígenes* y del siglo XIX cubano, con una historia de grandeza perdida, una casona en Matanzas y unos abuelos citables. (Por ejemplo, el ensayo “A propósito de un plato antiguo”, donde Ponte imita un poco al Lezama de “Confluencias”, le cede pertenencias propias, recuerdos de familia, de la misma manera que Lezama prestaba al Casal de su oda varios objetos de la familia Lima.)

Hace veinte años, se nos recuerda en el prólogo, *Orígenes* no era un tema tan inevitable como ahora; sus páginas se repasaban con otro fervor. Teníamos, entonces, una idea más renacentista de las

ruinas. Incluso Ponte mostraba interés por el XIX y visitaba con algo de nostalgia los salones de *Orígenes*. (Basta releer aquella columna suya, “Entrada al 19”, con la que animó, a principios de los años 90, los escasos tres números de un irreverente suplemento habanero.) Si ahora ese mismo autor, cuya sorprendente erudición se ha trasmutado en acuciosa bilis, es capaz de investigar cómo fue que se introdujo el “síndrome de Estocolmo” en el idilio de los origenistas con la Revolución, debe ser porque le han escamoteado algo propio. Después del desastroso reparto de una herencia, el desheredado regresa a los legajos que Vitier esgrime como prefacio de su propia iluminación. Y sale vencedor de la ordalía, cosa que ya convertiría este libro en indispensable, si no fuera porque, además, sus argumentos están entre las páginas mejor escritas de la reciente literatura cubana.

Después de una novela fallida y de un cambio arriesgado en el tono de su última poesía, Antonio José Ponte ha jugado su mejor baza de escritor: estos ensayos sobre literatura cubana. Este libro largamente anunciado es, sin duda, su libro mejor. Por desgracia, ha sido editado fuera de su país, lejos de sus lectores “naturales”, y parece casi inevitable que un público mexicano —cuya idea de *Orígenes*, en el mejor de los casos, sigue siendo tan exótica como aquella “Refutación de los espejos” que Paz dedicó a Lezama— no lo aprecie en su medida justa. Quede entonces todo lo anterior como gesto de agradecimiento a los editores, y de invitación a uno de nuestros escasos ensayistas indispensables. —

— ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

## ENTREVISTAS

# OCTAVIO PAZ: LOS EMPEÑOS DE LA PALABRA

Octavio Paz, *Miscelánea III, Entrevistas, Obras completas XV*, Fondo de Cultura Económica / Círculo de Lectores, México, 2003.

“Te confieso que, apenas se enciende la grabadora, siento miedo”, le dice

Octavio Paz a Manuel Ulacia en una de las entrevistas que componen las más de setecientas páginas de este tomo XV de sus *Obras completas*. La confesión resulta cuando menos paradójica a la vista del grueso volumen, pues nos enteramos de que éste no contiene *todas* las entrevistas, diálogos y conversaciones que, a lo largo de su vida, el poeta sostuvo con los más diversos interlocutores, sino que se trata de una amplia selección preparada por él mismo y comprende *sólo* las realizadas en un período de cuarenta años. Este miedo, esta reticencia a la grabación mecánica de sus palabras, la explica Paz de la siguiente manera: “La conversación es un género volátil. Las palabras son aire y se las lleva el aire. Al caer en la cinta magnética, les cortamos las alas. Se vuelven irrevocables.” Y añade: “Me dirás que, hablada o escrita, la palabra siempre es irrevocable. No es cierto. Para que la palabra hablada sea irrevocable, debemos empeñarla. O sea: atarla, detenerla. En cambio, la palabra escrita está destinada a permanecer, aunque su duración sea mínima, como la de los periódicos. La palabra hablada es *ahora y aquí*, una conjunción de voces en un lugar: una conversación.” Para fortuna nuestra —y pienso no sólo en los investigadores y estudiosos de su vasta obra, sino también en sus anónimos lectores—, Octavio Paz se las arregló muy bien para vencer este miedo. Una reticencia que resulta comprensible al reparar el volumen: Paz privilegiaba el acto humano de la conversación. Lo valoraba, lo entendía, lo disfrutaba como una de las más auténticas formas de establecer un puente con el otro. “Los otros que no son si yo no existo, / los otros que me dan plena existencia”, tal como lo expresa en los versos memorables de *Piedra de sol*. Fidelidad y respeto a las palabras que, habladas o escritas, construyen este vínculo. Atención y respeto por el otro que, con sus preguntas y sus asertos, con sus reflexiones y desatinos, levanta la otra mitad de un puente intangible pero cierto, un puente de aire transitable.

Hay varias virtudes del Paz conversador que saltan a la vista y al oído a lo largo de las entrevistas. La primera de

ellas es la generosidad que se manifiesta no sólo en su deslumbrante capacidad para convertir una pregunta insulsa o torpe en una respuesta que amplifica, detalla y explica con precisión aquello que al interlocutor se le escapa. Con infinita paciencia Paz vuelve una y otra vez a exponer el sentido que tienen los 584 versos que componen el poema *Piedra de sol*, la estructura espacial de *Blanco*, sus desencuentros y polémicas con la izquierda, o la importancia que tuvieron en su infancia la biblioteca del abuelo y las canciones mexicanas y andaluzas que cantaba su madre... Paz sabía que, por lo general, sabía más y que podía bordar mejor el tema que le planteaban sus interlocutores. Sin embargo, era consciente de que no podía tener todas las respuestas. Reconocía sus límites. Me gusta que, aun habiendo revisado y corregido cada una de estas entrevistas, Paz conserve los momentos en que se queda sin respuestas: “No sé qué decirle”, “no sé cómo contestar”, “no lo sé. Mentiría si digo que lo sé. Yo sigo buscando”, son frases que aparecen aquí y allá, en distintas conversaciones y que establecen un significativo contrapunto con otras como estas: “Su observación es exacta. Tiene usted mucha razón”, “No se me había ocurrido esa hipótesis. No es descabellada”. Reconocimiento de los límites propios y reconocimiento también de la sapiencia que puede hallarse en los otros.

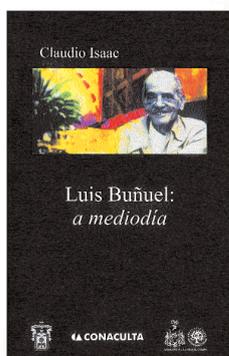
Al reparar las numerosas páginas de este volumen de entrevistas, he regresado sobre algunas que ya conocía y he vuelto a disfrutarlas y nuevamente a aprender de ellas. Me he detenido en otras que no conocía y que, aun tratando tópicos más o menos familiares del pensamiento de Octavio Paz, me reservaban una invaluable dotación de felicidad. Me ha hecho feliz, por ejemplo, oírlo decir que uno de sus libros preferidos es el diccionario: “Lo leo todos los días. Es mi consejero, mi hermano mayor. Es mágico, un surtidor de sorpresas: se busca una palabra y siempre se encuentra otra. En el diccionario debería estar la verdad del mundo ya que sus páginas contienen a los nombres del mundo. Pero no es así:

el diccionario nos ofrece una lista de palabras y la tarea de los hombres, no sólo de los escritores, es asociarlas para que algunas de esas precarias asociaciones configuren la verdad del mundo, una verdad relativa que se disipa en la lectura.” Volvemos a encontrar esta íntima fidelidad a la palabra, al potencial creador que abraza cada una de ellas, a la tarea pendiente—que Paz mismo abordó con lucidez y entusiasmo ejemplares— de construir con ellas una verdad, así sea provisional, y una visión del mundo. No dejo de pensar en el lector común, que bien puede tomar el grueso volumen, abrirlo al azar, escoger una pregunta y *escuchar* la respuesta. Seguramente encontrará el mismo surtidor de sorpresas, y el atisbo de una verdad que lo acompañará, iluminadora, en el despiece de su propia conversación. —

— JORGE ESQUINCA

## SEMBLANZA

### LUIS BUÑUEL EN PANTUFLAS



Claudio Isaac, *Luis Buñuel: a mediodía*, México, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Gobierno del Estado de Colima, 2002, 156 pp.

**U**no. Lo dice la canción: ... en el recuerdo hay una forma de olvidar. De ahí, quizás, que el narrador de la presente historia se niegue a recordar, pero a cambio imagine puntualmente. Claro que no se trata de una historia, y tal vez sea excesivo hablar de un narrador. En todo caso está presente un ojo. Más todavía, un ojo

intruso, de niño al propio tiempo fascinado por su entorno y seguido de cerca por toda suerte de íntimas alimañas y fantasmagorías. Un niño que se asoma y atisba en todas partes, menos en donde no le importa. Porque una cosa es conservarse puro frente al mundo adulto y otra permanecer indiferente cuando los dos señores que se están carcajeando en la sala con papá y mamá son Octavio Paz y Luis Buñuel.

Buñuel como una suerte de tío de cariño, abuelo de ocasión, cómplice que se escapa de los demás intrusos con argumentos del más puro azar objetivo: “Diles que soy fascista.” Buñuel sin guión, sin corte, sin buñuelólogos ni tristanófilos presentes, sin pantalones casi, frente al ojo voraz del escuincle fisgón—después adolescente, luego adulto—que devora y procesa información, impunemente. De modo que uno al libro no lo lee, lo atisba. En lugar de avanzar en la lectura, va juntando las escenas de una historia sin guión, como lo haría cualquier vecino entrometido. No sería del todo extraño toparse con los textos de *Luis Buñuel: a mediodía* convertidos en juego de barajas: Luis Buñuel para armar.

**Dos.** Conocí a Claudio Isaac el día que fui enviado a fusilarlo. ¿Quién se creía ese privilegiado de notorio abolengo para filmar la historia de la muerte de Pedro Infante? Peor todavía, los redactores del boletín de prensa citaban su amistad con Luis Buñuel y hasta reproducían una carta que virtualmente lo apadrinaba. Nada que pareciese perdonable al ojo carroñero de un suplemento cultural cuya única real independencia estaba en que ya casi nadie lo leía, comenzando por los oficiosos-pero-aburrizados censores del periódico. Partí, pues, con el fusil al hombro, listo para jalar el gatillo no bien apareciera en la pantalla Pedro Infante, previendo cualquier cosa menos que volvería con el parque intacto.

Para salvar a Pedro Infante del tiroteo, Claudio Isaac comenzaba por sacarlo del *casting*, para meterse él mismo en su lugar. ¿Que tenían en común el escritor Pablo Rueda y el protagonista de *Nosotros los*

*pobres?* Nada, sino que la fecha de nacimiento de uno coincidía con el día de la muerte del otro. De modo que el espectador, desde el mero principio abandonado de la mano de Infante, ya no podía por menos de caer en baches similares a los de Pablo Rueda, y como él obligarse a sobrevivir en un hediondo entorno burocrático-cultural donde toda pureza, y de hecho hasta la más elemental decencia, son atributos de ángeles caídos: *losers* de la ciudad.

Sin tener que meterse en los zapatos de uno solo de *Los tres García*, Claudio Isaac conseguía insertarlo a uno en los suyos, cosa que tuve clara apenas advertí que no podía disparar un solo tiro contra Pablo Rueda sin al propio tiempo recibirlo en el pecho. Malas noticias para los entusiastas fiscales del suplemento cultural: el sicario prefiere traicionarlos a ellos antes que al protagonista, quizás porque, como él, se ha visto agonizando de amor hueco frente a la voz de la mujer a todas luces fatal que da la hora por teléfono. Ciertamente, algo había de enfermizo, de ácido y amargo, en las bromas malsanas de Claudio Isaac, dosificadas a lo largo de la película, y esa ya era razón más que bastante para celebrarlo.

**Tres.** Para sacar completo —y antes que nada vivo— a su Luis Buñuel, Claudio necesita sacrificar al otro. Esto es, el que hasta hoy había sido o parecido nuestro, a menudo rodeado de pompas y tributos de tufo teologal. Intenta entonces lo que entiende como “Un libro con Buñuel, más que sobre él”, y así se refocila de nuevo degollando a los patéticos, recobrando fragmentos de memoria como quien hurga entre pedazos de película, y hallando ahí los gérmenes de sus más viejas obsesiones.

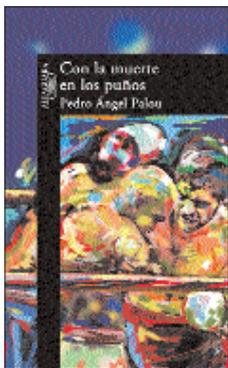
Ciertamente los trucos parecen depurarse. Una vez más, el narrador nos mete en sus zapatos y en pocas pinceladas los hace todos nuestros. De modo que uno ya no sigue la vida del narrador a través de sus recuerdos, sino que es obligado a expropiarlos, hasta el punto de no aguantar la risa cuando escucha a Buñuel asegurar que a él Jodorowski lo jodorowski.

Escuchar a Buñuel: un placer peligroso para el beato, pródigo para el intruso, extraído del mundo capsular donde *Tristana* era básicamente una perra ratonera y los actores eran todos cucarachas. —

— XAVIER VELASCO

## NOVELA

### NOCAUT



Pedro Ángel Palou, *Con la muerte en los puños*, Alfaguara, México, 2003, 189 pp.

Se oye decir, con demasiada frecuencia, que el Crack es un pujante grupo literario. Algunos celebran sus éxitos editoriales mientras otros, más mesurados, denuncian sus resultados narrativos. Pocos, no obstante, se detienen en un punto anterior: el Crack, como grupo literario, no existe. Dos premios y una campaña publicitaria no hacen un grupo narrativo, menos una vanguardia. No hay vínculos estéticos entre sus integrantes ni una visión literaria compartida. Lejos de ellos está la sistemática inteligencia de otros grupos, como el Nouveau Roman o el Oulipo, y más lejos sus resultados. Ni siquiera personalmente son dueños de proyectos narrativos claros; cambian libro a libro y no tienen principios teóricos que los guíen. Acaso un rasgo los une: su tino editorial, su habilidad para escuchar las cambiantes necesidades del mercado. Son un fenómeno comercial, no literario.

El caso de Pedro Ángel Palou, uno de ellos, es transparente. A la manera de sus compañeros, no tiene un estilo personal y menos un proyecto literario. Dueño de

un oficio probado, escribe cada libro de modo distinto y nunca apunta en un mismo sentido. Inútil buscar en su obra la coherencia literaria de, digamos, Mario Bellatin o cierta fidelidad a una voz íntimamente decantada. Es un autor tornadizo: va de aquí para allá sin alejarse nunca de los requisitos editoriales inmediatos. Desde luego es violenta, previsiblemente disparejo. Tiene obras relevantes, como *Demasiadas vidas* o *En la alcoba de un mundo*, y otras francamente insostenibles. *Con la muerte en los puños*, su novela más reciente, es un triste ejemplo de lo último: un libro inocuo, malogrado, quizá trabajado apresuradamente. No sirve para afianzar su obra sino para dispersarla. No avanza en la construcción de un estilo, sino en la destrucción de los pilares anteriores. Es uno de esos raros libros vueltos contra su propio autor.

El interés del libro reside, casi exclusivamente, en el tema abordado. Palou apenas si tiene otro objetivo que el de escribir sobre un asunto poco trabajado, el boxeo y la caída de sus campeones. No lo mueve un ánimo formal sino anecdótico: tiene un tema, y a su alrededor dispone, forzosamente, personajes, imágenes, atmósferas. El resultado es obvio: el asunto, carente de los recursos apropiados, permanece en tinieblas. La historia, por ejemplo, se construye a través de meros lugares comunes. Baby Cifuentes, ex campeón de peso *welter*, atraviesa una a una las escalas del calvario típico: la pobreza, las mujeres, las drogas y, una vez más, la miseria. Nada sorprende y nada cobra intensidad en los 15 rounds que dura el itinerario. El libro se mantiene, deliberadamente, a nivel de suelo. Palou no apunta alto: sus modelos son las películas de Juan Orol o de los hermanos Almada. Curiosamente, busca su justificación en una estética de la fealdad, y desgraciadamente la encuentra: no la justificación sino la fealdad, el añorado mal gusto. Encanto dudoso: un libro que se dilapida a sí mismo.

La novela también fracasa en el punto más sensible: en la recreación del lenguaje popular. Palou entrega la voz a Baby Cifuentes, y éste narra no en español si-

no en *chilango*, esa calamidad. El tono es coloquial y los giros, de barrio. El discurso se arma desorganizadamente y nada apunta hacia una estilización del habla popular. El objetivo es la autenticidad: plasmar con realismo la voz de un pugilista emanado de la miseria. Al principio, la tarea se cumple medianamente; después, todo se torna fácil y mecánico. Palou abusa de un método bárbaro: salpicar groserías aquí y allá. Dice su protagonista: “Me encanta el mar, me pone pendejo. Puedo pasarme toda la noche viendo las olas; pinches necias: vienen, van, no se cansan. Estallan, madres, pinche espuma, y luego se regresan por donde vinieron las hijas de su chingada madre y vuelven.” La letanía, como las olas, no se detiene; acumula insolencias para arrojarlas, un segundo después, a las playas del lector desprevenido. No hay siquiera el intento de llevar esos restos a las aguas de la literatura; prevalece lo contrario: el afán de arrastrar la literatura hacia las costas más populares. Lo literario se somete a lo popular, como el agua a su oleaje.

Ese populismo lastra todo el libro. Cada página parece escrita para satisfacer a un público poco exigente, menos interesado en la literatura que en el pugilismo. Casi todo está allí para consentir los gustos de un lector mayoritario: la sordidez de dos o tres escenas sexuales, la tosqueidad de algunos juicios políticos, el alegre intelectualismo. Una y otra vez, Baby Cifuentes advierte que no escribe para sus amigos intelectuales sino para sí mismo, tan popular como sus lugares comunes. Disculpa pobre: escribir literatura dudosa bajo el pretexto del populismo. Palou comparte, de este modo, un equívoco corriente: creer que la literatura, para ser popular, debe ser menos fina. Este libro argumenta en favor de la tesis: sacrifica los valores literarios a cambio de un impacto comercial mayor. No es tanto una obra literaria como un producto editorial. Dice más de él el número de ejemplares vendidos que cualquier juicio literario. Pertenece menos a nuestro librero que a la librería. —

— RAFAEL LEMUS

## NOVELA

### EL HUEVO Y EL MINERAL

Tim Krabbé, *La cueva*, Salamandra, Barcelona, 2003, 190 pp.

Aunque vinculado con razón a Patricia Highsmith y Jim Thompson, dos alquimistas de la novela negra que engendraron criaturas memorables –Tom Ripley, paradigma de la amoralidad, en el caso de la primera–, el holandés Tim Krabbé (1943), narrador, guionista, periodista y experto en ajedrez y ciclismo, disciplinas a las que ha dedicado libros como *Chess Curiosities* y *The Rider*, tiene otro pariente próximo que la crítica parece haber olvidado por completo: el narrador y dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Cómplice e interlocutor de Leonardo Sciascia, con quien mantuvo una de esas correspondencias que se antojan reservadas a los pesos pesados de la literatura, Dürrenmatt renovó también el género negro al aportar un grano de arena que con el tiempo ha crecido hasta erigir varias construcciones sólidas: el elemento metafísico. Además de trazar un mapa puntual del terreno criminológico, sus novelas policíacas funcionan como acertijos en los que la geometría borgesiana y el viaje al fondo de la noche existencial se unen para procrear personajes que –al contrario de los prototipos establecidos por el género en el siglo XIX– son impulsados por la inquietud, por la errancia aun fuera de su perímetro inmediato; basta citar como ejemplos al comisario Hans Bärlach de *El juez y su verdugo* y *La sospecha*, a la periodista reducida a una inicial kafkiana (F.) de *El encargo*, y al inspector Matthäi de *La promesa*, esta última llevada al cine por Sean Penn en 2001.

Al igual que Dürrenmatt, con quien comparte la noción del texto policíaco como fino mecanismo de relojería y a la vez sonda lanzada para explorar los flujos subterráneos de la maldad, Krabbé ha probado suerte en la pantalla; a la fecha cinco de sus libros se han filmado: dos de ellos,

los más difundidos en diversos idiomas (*El buevo de oro* y *La cueva*), con guión suyo. (*El buevo de oro* tiene incluso dos versiones: la holandesa, *Spoorloos*, de 1988, y la hollywoodense, *The Vanishing*, de 1993, dirigidas por George Sluizer; *La cueva* fue dirigida por Martin Koolhoven en 2001.) A diferencia de Dürrenmatt, que ideó protagonistas enfrentados a enigmas malévolos que a veces terminaban por devorarlos –ahí está el Matthäi de *La promesa*–, Krabbé ha privilegiado a los antagonistas: mentes de una frialdad criminal que raya en lo posthumano y que fracturan la vida de quienes se cruzan en su camino con la potencia de un azar –o mejor, un accidente– funesto. Ahí están el Raymond Lemorne de *El buevo de oro*, el psicópata con piel de profesor de química que un buen día imagina “cuál sería el acto más atroz que podría cometer”, y su hermano casi gemelo –ambos tienen dos hijas–, el Axel van de Graaf de *La cueva*, el narcotraficante cuya filosofía se centra en “conseguir que los otros quieran hacer lo que uno quiere que hagan. Intimidar. Hacerle creer al otro que la idea ha sido suya, que estaría loco si no lo hiciera [...] Ayudo a las personas a cometer errores, pero son ellas quienes los cometen”.

El accidente como tesis metafísica. Además de dividirse en cinco capítulos y de tener varios puntos en común (el triángulo fatal integrado por los personajes principales, el encuentro con el destino en sitios periféricos –una gasolinera en la carretera a Dijon, en el corazón de Francia, y un estacionamiento cercano al aeropuerto de la capital de Ratanakiri, un país vecino de Vietnam–, la desaparición vuelta boleto sin retorno a una especie de *twilight zone* y la estrategia que dosifica sabia, nabokovianamente, la información narrativa), *El buevo de oro* y *La cueva* coinciden en permitir que la contingencia sea el motor de la trama. La pesadilla de Saskia (la joven que Lemorne elige para llevar a cabo “el acto más atroz” que ha maquinado durante cuatro años y que debe pasar inadvertido, “como un ladrillo en una pared” –secuestrar y enterrar viva a una mujer, un tema que remite a Poe–), alumbra con terrible claridad este asunto:

Una vez, cuando era niña, se soñó encerrada en un huevo de oro que volaba a través del universo. La oscuridad era total, no había estrellas, y ella tendría que permanecer ahí para siempre, ni siquiera podría morir. Había una sola esperanza. Otro huevo de oro surcaba el espacio. Si chocaba con el suyo, ambos serían destruidos y todo acabaría. ¡Pero el universo era tan vasto!

En *La cueva*, la vastedad geográfica y biográfica que separa a Egon Wagter, geólogo avecindado en Amsterdam, y Marjoke Heffels a.k.a. Marcie Nussbaum, holandesa consagrada a la mineralogía y radicada en una pequeña ciudad de Massachusetts, es anulada por Axel van de Graaf, que los hace confluir en el estacionamiento a las afueras de la capital de Ratanakiri para que intercambien cinco kilos de heroína y consumen su relación imposible: los huevos de oro chocan al fin y son destruidos del modo más salvaje. Eviscerados y mutilados, con los intestinos “enredados de tal forma que no [hay] manera de distinguirlos”, los cuerpos de Egon y Marjoke yacen en un abrazo que evoca la fusión de estalactitas y estalagmitas: “¿Cuántos miles y cientos de miles de años habrían sido necesarios para que [los carámbanos del techo y el suelo] se encontraran y juntos diesen lugar a una columna?” Cuando el periodista que se encarga de investigar el doble asesinato va a la escena del crimen y la describe así: “La negrura se cernía [sobre él] como un techo alto y negro, como si se hallara en una catedral imponente”, el estacionamiento se transfigura por arte de magia literaria en el sitio que bautiza la novela y le sirve de eje: la cueva de Hureennes, en las Ardenas belgas. Allí nace el amor siempre postergado entre Egon y Marjoke, durante un campamento juvenil al que también acude Axel; allí se topan con el fenómeno que origina su pasión por la geología y la mineralogía y que se conoce como ventana tectónica: “Una falla entre la piedra caliza y la capa de basalto, que contaba con cien millones de años de antigüedad [...] Un agujero en el tiempo, una mirada al pasado que permanecía

oculto en todas partes salvo en aquel punto.” Un accidente, habría que añadir, que cristaliza lo mismo en Axel que en la periferia de Ratanakiri y que rige —aunque ellos lo ignoren— las vidas de los amantes inconclusos, convirtiéndolos en metáforas mineralógicas: “Los minerales [...] estaban compuestos casi por completo de vacío. En ellos sólo había un par de puntos de materia, como en las estrellas del universo. Así era [Marjoke o Marcie] también. ¿Qué sabía Arthur [el hijo menor] de su madre? Un par de cosas.” Hechizado por las coincidencias —¿los tiros de dados?— que tejen una red de alcances cósmicos bajo la superficie del mundo, Krabbé arma con minuciosidad de relojero sus dispositivos policiacos para que estallen lenta pero eficazmente en manos del lector. Definidas por él mismo como historias negras de amor, sus novelas siguen los pasos de Dürrenmatt y entregan personajes que crecen hasta adquirir estatura de símbolos. Ahí están Rex y Saskia, los novios que terminan reunidos por el psicópata que los separó, encerrados en ataúdes vueltos huevos de oro que recorren la penumbra. O Egon y Marjoke, que conserva sobre su escritorio un pedazo de basalto olivino, la piedra con que empezó su colección, “un pedrusco negro y rugoso con una especie de terrón verde y luminoso en el interior”, una imagen que se puede aplicar no sólo a *La cueva*, sino a otros libros de Tim Krabbé: escabrosos, oscuros, pero con un núcleo que emite un fulgor fascinante. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

#### NOVELA

## FORMAS DE LA CRUELDAD

Hugo Burel, *El guerrero del crepúsculo*, Lengua de Trapo, Madrid, 2002, 139 pp.

Antonio Dal Masetto, *Bosque*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002, 223 pp.

La mutación de las formas literarias es caprichosa. Heredamos del siglo de las vanguardias la idea, nunca suficien-

temente discutida, de que el progreso influye de manera activa sobre las artes, ofreciéndole legitimidad a lo nuevo. Empero, es frecuente que entre las novedades nos emocione más el reencuentro con una tradición que las sorpresas (y los riesgos) de lo que se presume como ruptura. Tanto el uruguayo Hugo Burel como el argentino Antonio Dal Masetto son reconocibles en zonas bien exploradas de la narrativa latinoamericana. Ambos trabajan en tierras que ya fueron cultivadas por Onetti o por Sábato, pero al hacerlo con absoluta precisión y denodado cariño, muestran, paradójicamente, que aquéllas eran formas vivas de una escritura cuya mutación es una insistente vuelta al origen.

*El crepúsculo del guerrero*, novela corta de Burel (Montevideo, 1951), ocurre en un Montevideo apenas fantasmagórico, y por ello, bien dispuesto a lanzar sus redes metafísicas sobre un hombre superfluo que abandona una cirugía craneal de alto riesgo sintiéndose magnífico. Pero a este vendedor de enciclopedias le espera un crepúsculo similar a los vividos por el eterno marido o por el hombre del capote, esa pérdida progresiva y alarmante de la identidad que Hugo Burel maneja con una ortodoxa fidelidad al ser, al estar y al no ser de cierto existencialismo de mediados del siglo XX. Por la senda de Sábato, nuestro vendedor de enciclopedias se convierte en personaje de una magnífica pieza de teatro del absurdo que, ocurrida en un consultorio médico, lo convertirá en un muerto vivo, alguien que dejó la vida en el quirófano y no lo sabe. El vendedor de enciclopedias de Burel es un espectro, me atrevería a decirlo, muy uruguayo: representa la vida mesocrática, ejerce la publicidad un tanto inútil y no necesariamente civilizatoria del conocimiento, y termina por ser una fracción de sí mismo, que, torturado por los médicos o por la policía, apenas sobrevive para dar testimonio de los horrores de la ciudad.

Hugo Burel es un autor que merecería superar las alcabalas con las que las propias transnacionales de la edición parcelan el mercado latinoamericano. *El guerrero del crepúsculo* es uno de esos libros que suscitan una inmediata curiosidad por el

# Voces

de la democracia

Un programa  
radiofónico-televisivo  
del  
Instituto Federal Electoral

Radio

Escúchelo en vivo  
los miércoles de  
10:30 a 11:30 hrs.  
por Radio UNAM, en  
860 de AM

Televisión

◆ Véalo diferido en  
Canal del Congreso los lunes y  
viernes de 10:00 a 11:00 am.

(sujeto a cambios)

◆ Canal 13 de EDUSAI  
los lunes de 17:00 a 18:00 hrs.

Consulte la programación en

[www.ife.org.mx](http://www.ife.org.mx)

Comentarios y sugerencias en

[vocesdelademocracia@ife.org.mx](mailto:vocesdelademocracia@ife.org.mx)

resto de la obra del autor. Lo mismo debe decirse de Antonio Dal Masetto (Indra, Italia, 1938), quien aprendió el español en la Argentina, país del que se ha vuelto uno de los narradores fundamentales. Dueño de una voz propia que se volverá inconfundible, Dal Masetto ha escrito *Lacre* (1964), *Fuego a discreción* (1983) y *Siempre es difícil volver a casa* (1992), esta última llevada al cine por Jorge Polaco.

*Bosque*, a mitad de camino entre David Lynch y Juan Carlos Onetti, es una novela que plantea el tópico del aventurero que, llevado por una vaporosa *vendetta* sentimental, llega a un paraíso infernal en cuyo destino acabará por involucrarse, primero como testigo y después como demiurgo. Este hombre se presenta en Bosque, pueblo perdido en la provincia argentina, haciendo uso de una conveniente impostura como adelantado de una compañía filmica. Ocorre que ese sitio ha sufrido, incidentalmente, un asalto bancario, y el impostor suscita la apetencia de los lugareños por verse immortalizados en el celuloide. La mentira atrapa al protagonista y muy pronto se ve involucrado en el amenazante y pegajoso tedio del pueblo, donde nada es como parece, y tras cada uno de sus anodinos habitantes se esconden historias muy feas, cuyo desenlace acelerará, con escaso afán justiciero, el intruso.

La crítica argentina ha resaltado la precisión quirúrgica de la prosa de Dal Masetto, heredero de los grandes maestros de la novela negra de Estados Unidos. *Bosque* es una novela diseñada sobre la premisa de que, a mayor economía del lenguaje, mejores serán los resultados en una investigación literaria que abre a cuchillo las humillaciones íntimas, los cacicazgos apenas disimulados y los antiguos crímenes que *Bosque* oculta en su evidente carácter de microcosmos latinoamericano.

Acaso sea una lástima que Dal Masetto, al concluir *Bosque* haya cedido a la tentación de llevar el tópico hasta sus últimas consecuencias, haciendo escapar al aventurero con una hermosa víctima de los entuertos pueblerinos, cerrando Bosque como ciertos *westerns*, donde el

salvador de la virtud se pierde, enigmáticamente, en el horizonte. Pero prosas como la de Dal Masetto nos remiten a los grandes momentos de la literatura latinoamericana. La violencia, implícita en Hugo Burel y visible en Antonio Dal Masetto, une a este par de novelistas en el recuerdo de aquella sentencia del viejo Simón Rodríguez: no hay forma de crueldad que los americanos no hayamos intentado. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## POESÍA

### FLUIR Y ALIENTO POÉTICOS



Tedi López Mills, *Luz por agua y aire*, Práctica Mortal, México, 2002, 75 pp.

En “Minimalia,” el primer poema de su quinto volumen, Tedi López Mills anuncia la forma retrospectiva en que los lectores nos veremos obligados a desentrañar lo que en él se cifra: “Pero si voto / el mundo se fija en un camino / como si tuviera orden / sólo hacia atrás / y de frente acumulara / las premisas que inventa / para el albedrío...” Es notable la claridad de esta observación no sólo porque describe nuestra única forma de percibir el mundo y la paradójica aleatoriedad del destino, sino porque alude también a todo proceso de lectura y de escritura. La referencia a la lógica no es fortuita. Muchos de los poemas del libro presentan el método de la *reductio ad absurdum* —tan característico en la prosa narrativa de Borges— para refutar, lógicamente, aquellos lugares comunes que suelen

asociarse con las “políticas del espíritu” del poema “Verdad a medias”. En el poema “Disyuntiva”, por ejemplo, López Mills descarta la posibilidad de seguir la máxima “Conócete a ti mismo”, pues la unidad de uno mismo sólo puede experimentarse como invención. Así también en “Hic et nunc” se cuestiona la posibilidad de habitar “el aquí y el ahora”, pues ¿qué son sino abstracciones que justamente contradicen aquello que significan? Hacia el final del poema, López Mills declara confiar más en los subterfugios y los nombres, aquellos que nos provee la literatura: “Carbunco, peón, una Casandra para los dados”. (Nótese la alusión a Góngora y a Lezama.) La aguda inteligencia de la autora, irónicamente, contrapone, a la falaz profundidad de las llanas verdades espirituales que pueblan el habla cotidiana, honduras literarias caracterizadas por su riqueza lírica.

Significativamente, en *Luz por agua y aire* son escasas las metáforas. El movimiento de sus versos no es el de los sentidos de las palabras desplazándose de unas a otras, sino uno doble en que la mente discurre y, al hacerlo, atraviesa superficies verbales, adentrándose en lo que encierran, y a la vez divaga, fugándose de una imagen a otra y así, de manera analógica, produce revelaciones inestables. Los poemas nos incitan a seguir cavilando, dado que suelen terminar inciertamente cuando la disquisición que les dio origen ha generado otra pregunta o ha dejado de importar. Su tono, cuyo dejo de humor no pasa inadvertido a pesar de su frecuente circunspección, está lejos de ser conversacional. Lo que nos brinda esta colección es el registro de un proceso de pensamiento que parece forjarse mientras transcurre. Un ejemplo lo encontramos en el poema “Sin título”. La primera persona del poema enumera detalles e imágenes cuya relación no se enuncia inmediatamente “[...] en tu magro perfil sobre la barda, / en el patio de tierra roja [...] en el jardín permisible del narciso, / la trinitaria, la madre selva [...] el aire arriba con el equilibrio / de una voz en el destello solar”. La enumeración concluye cuando la voz poética admite estar pen-

sando en todo ello. En la siguiente estrofa la autora reconoce simular el coloquio bilingüe de la mano materna “con su sombra / en otro idioma siempre / dos turnos para cada palabra...” Estos dos turnos no sólo se refieren a la traducción del inglés al español y viceversa de cada palabra, sino a sus inevitables desdoblamientos. Es evidente el desfase entre el momento del “pienso ahora” del poema y los momentos en que la secuencia de lo pensado fue elaborada. Y justamente en esa falsa disyuntiva está una de las claves de la empresa de López Mills: no es ella quien dice “pienso ahora”, sino que es el lenguaje mismo el que se manifiesta, demostrándonos que, mientras leemos, nuestro pensamiento y el transcurrir de la mente del poema son uno mismo.

“La alberca” presenta algunas de estas ideas. En este poema la autora escribe sobre las albercas de la memoria, en las cuales recae y que, curiosamente, en primera instancia no son metafóricas, sino verdaderas albercas en las que se ha sumergido alguna vez. Después cobrarán sentido alegórico. Una alberca, por encima de las demás, la retiene: aquella en que logró “un albedrío tan perfecto / en los pies y en los brazos, / un dominio tan exacto de la espuma” y que vaticina “el final común / de otros días en el agua”. La sensación que distingue esta experiencia es la que da fin al poema: “nunca nada volvió a ser tan impersonal”. El sumergirse en el agua y dejar que su respiración deje huella en el agua, al formar burbujas, es algo enteramente físico. El objetivo de esta catártica experiencia, por demás parecida a la lectura, es despojarse de lo personal. Si lo personal individualiza, lo impersonal multiplica. En “La alberca” hay una conciencia de este efecto multiplicador; leerlo es sumergirnos en ella. Y es que el agua, y también el aire, atravesados por la luz del lenguaje, son el fluir y el aliento de la poesía. El epígrafe del libro, extraído de *Huesos de sepia* de Montale, con su alusión a las sepias que alumbran las profundidades marinas, da noticia del linaje de estos poemas luminiscentes. —

— MÓNICA DE LA TORRE

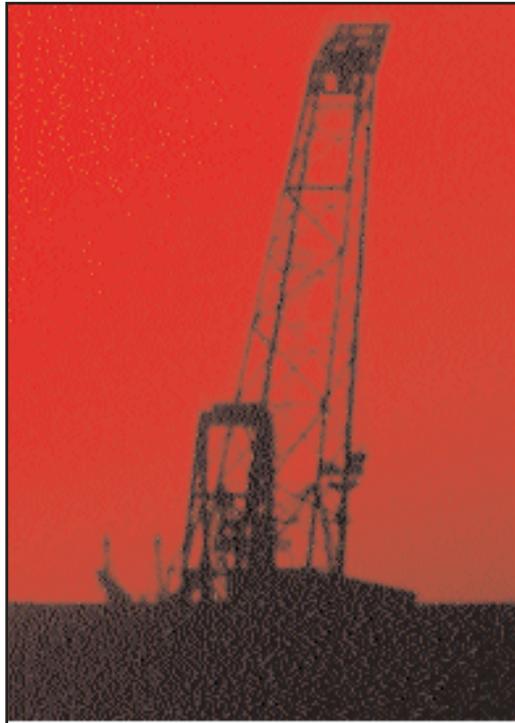
## NOVELA

# UNA NOVELITA SALVAJE

Roberto Bolaño, *Una novelita lumpen*, Mondadori, Barcelona, 2002, 122 pp.

A juicio de algunas voces de la crítica, la obra de Roberto Bolaño anterior a la obtención del Premio Herralde de Novela, en 1998, no es otra cosa que un ensayo general de *Los detectives salvajes*. Una vez declarada la soberanía del “territorio Bolaño” —como le llamó Quim Pérez en la revista *Lateral*—, lo demás es casi silencio y apenas murmullo: experimentos, preludios, embriones y divertimentos que, en opinión del reseñista, “poco aportan a su obra literaria más allá de un valor arqueológico”. Escondida como un tesoro entre los despojos de un incierto sitio de excavación, el crítico mexicano David Miklos halló en *Los detectives salvajes* una novela “monolítica” que, por lo tanto, habría que leer con pala y pico a la mano. Aserción estafalaria si las hay, pues nada en las 609 páginas de *Los detectives salvajes* sugiere la existencia de una obra hermética o cerrada sobre sí misma. Todo lo contrario. Tal como dijo antes Juan Villoro, la novela no sólo está construida “al modo de un estadio donde la gente entra y sale sin tregua”, sino que además “en rigor, no termina: se disipa tras una última ventana”. Parece extraño y hasta ridículo, entonces, que parte de la crítica juzgue y acredite las obras que Bolaño entrega a la imprenta en función de su extensión, o del supuesto alejamiento que cualquiera de ellas logre respecto a un título suyo en particular. Se trate ya de un tremendo novelón o bien de alguna novelita salvaje que la crítica ha de juzgar menor, si hay un rasgo común a toda la narrativa de Bolaño es precisamente aquella condición de “inteligente alegoría del destino humano” que Enrique Vila-Matas entrevió en la saga de voces y personajes que confluyen en *Los detectives salvajes*.

Tomemos, por ejemplo, el caso evidente del relato con el que se cierra ese otro



## Fondos Sectoriales

Con los **Fondos Sectoriales** constituidos entre el CONACyT y ASA, CONAFOR, CONAFOVI, INMUJERES, SEMARNAT, SAGARPA, SEDESOL, SEP, SECRETARÍA DE ECONOMÍA, MARINA y SALUD se apoyarán proyectos de investigación científica, básica, aplicada y de desarrollo tecnológico, de prioridad nacional en los sectores correspondientes. Durante 2002, los fideicomisos creados acumularon un monto superior a 930 millones de pesos y se han recibido más de 4,200 propuestas de investigación de miembros de la comunidad científica, tecnológica y empresarial de todo el país.

[www.conacyt.mx](http://www.conacyt.mx)

gran libro que es *Llamadas telefónicas*. Si uno no reniega del orden en progresión que imponen los índices, “Vida de Anne Moore” tiene algo así como veinte páginas, pero el cuento es tan extenso como el mundo, tan ruidoso y múltiple como el destino incluso. Recuerdo bien el pantano de asombro y desconsuelo en que me arrojó su lectura un domingo a mediodía; al igual que Anne Moore cuando vio por primera vez el rostro de carbón, manchado de tierra, de la realidad, todavía me quedan en la cara algunos rastros del pasmo de aquel domingo apacible en que el transcurso de la vida era lo más parecido a esquiar en el fango. Aunque no es en absoluto su intención, el consuelo que dejan de todas maneras las historias de Bolaño es sabernos personajes menores de dramas también menores, a lo mucho héroes de calamidades comunes y corrientes en las que, siguiendo aquella línea de Quevedo, avanzamos dejando el alma atrás y llevando adelante desierto. Algo así ocurre también en *Una novelita lumpen*, la aportación romana de Bolaño a la colección “Año O” de Mondadori, que recorre distintas geografías y ciudades (Travancore, DF, Pekín, Moscú, Nueva York, El Cairo) de la mano de escritores como Rodrigo Rey Rosa, José Manuel Prieto y Rodrigo Fresán.

Le ahorro a la crítica los empeños de

sus hallazgos. Salvo un par de truhanes con pasaporte libio e italiano, en esta novelita de Bolaño no hay latinoamericanos en plena fuga ni poetas desesperados levantando el polvo del camino al volante de un Chevrolet. La historia trata de dos adolescentes, Bianca y su enajenado hermano, condenados ambos a la orfandad tras la muerte de sus padres y lanzados sin paracaídas al siniestro y aburrido mundo de los adultos. Con el auxilio de sus dos secuaces internacionales, intentarán desvalijar a Maciste, un bodoque ex campeón de fisicoculturismo y actor de películas sesenteras, quien ya ha visto pasar sus días de gloria. Tampoco hay escenarios tocados con cielos rojizos ni aventuras indómitas; literalmente, la trama apenas se desenvuelve dentro de espacios penumbrados y enclaustrantes: sus personajes son puro lumpen, habrían preferido no abandonar jamás su lugar frente a la pantalla del televisor, su único vínculo entre el mundo y el diminuto y vulgar apartamento que habitan en un barrio de Roma. Quizás por su propia condición, ninguno de los integrantes de este elenco salvaje implora piedad ni misericordia; prefieren no decir ni hacer mucho: le toman la palabra a Bolaño y su epígrafe de Artaud. En su desamparo cósmico, siguen a la letra el método de Thomas de Quincey para evitar hablar de la nada y acabar diciendo

que todo está perdido: “Cuando se sabe que la ruina es absoluta, cuando la compasión no puede ser un consuelo y no es posible abrigar la menor esperanza, todo es distinto. Se extingue la voz, se hielan los gestos y el espíritu vuela de regreso a su propio centro” (*Suspiria de profundis*).

Más o menos así empieza y termina *Una novelita lumpen*, ésa es la trayectoria que cumple. Al final, concedo, yo también quisiera retornar a aquel territorio Bolaño en el que las aventuras y la velocidad todavía son posibles: jugarme mi suerte en la ruleta de la comedia literaria a bordo de un auto usado en compañía de Augusto Monterroso y sus personajes del “Informe Endymion”, todos, Pareja, Restrepo, Murena, Rodríguez y Larraín, conduciendo raudos desde Centroamérica hasta la Florida, Miami Beach, entre las calles 15 y 30 para más señas. El tiempo apremia, manejamos día y noche. Vamos en busca del poeta Orlando González Esteva, a quien finalmente avistamos en la playa haciendo piruetas —él las llama vueltas de carnero— alrededor de un anciano de barbas plateadas y con melena a lo Whitman. Emprendo la carrera, levanto los brazos y abro la boca bien redonda, quiero decirle algo, que la vida gira y no pasa, pero apenas logro levantar el vuelo de regreso hacia mi centro. —

— BRUNO HERNÁNDEZ PICHÉ



Archivo General de la Nación

AGN

Más de cuatro siglos de memoria nacional

Consulte la Guía general del Archivo General de la Nación en [www.agn.gob.mx](http://www.agn.gob.mx)

Poniendo a México al día y a la vanguardia

GOBIERNO FEDERAL