

Luvina

50

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2008

\$50

EL PULSO DE LA

IRA

DANIELA TARAZONA ● SALAH
AL HAMDANI ● HORACIO CASTELLANOS
MOYA ● ALONSO CUETO ●
ANTONIO ORTUÑO ● ÉLMER
MENDOZA ● IDA VITALE
● GUADALUPE NETTEL ●
JOSU LANDA ● IGNACIO PA-
DILLA ● Vicente Rojo ●

ISSN 1665-1340



9 771665 134003 >

Luvina

cumple 12 años de circular sin interrupción.

Al llegar al número 50 es oportuno hacer un nuevo balance. ¿Para qué publicar una revista literaria en este mundo globalizado y convulso? Ahora más que nunca el imperativo es dar forma a lo disperso para ofrecer a los lectores una especie de mapa que permita transitar por ciertas voces que se vuelven mundo y — dentro de la construcción de este espacio que es **Luvina** — aristas de una nueva realidad.

Entre nuestra vida y el vacío media el lenguaje, esa forma radical de imprimirle orden al caos mediante una organización que humaniza el tiempo. **Luvina** desde la literatura, le confiere sentido al paso de lo real a la ficción y de ésta a lo cotidiano.

Entre el desenfrenado curso de la historia y el yo recóndito de cada lector, **Luvina** se extiende a manera de puente: geometría ficticia donde se unen la aprehensión, la experiencia, la objetividad de las ideas y la aparición fenoménica de la ficción. Así, el cruce, el hilo, el paso, el intervalo, el vínculo, el contacto, la unión de lo uno y lo múltiple, de lo mismo y lo distinto, requieren de un espacio discreto e íntimo. A ello obedece el cambio de formato hacia un espacio más entrañable, donde la palabra recupere su sentido mediador original y su vocación analógica.

El tema de la violencia permea algunas páginas de este número, a través de plumas diversas y de gran calidad, para ofrecernos lecturas varias de un nudo inextricable: esa práctica tan contemporánea de vivir, cada vez más barbarizada y sin embargo tan antigua, que da cuenta de un comportamiento casi genético de la humanidad: sin violencia sería impensable la paz.

Universidad de Guadalajara

Rector General: Carlos Jorge Briseño Torres

Vicerrector Ejecutivo: Gabriel Torres Espinoza

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Director General de Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Melo

Directora de Artes Escénicas y Literatura: Lourdes González Pérez

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Administradora: Patricia León Patrón < pleon@luvina.com.mx >

Diseño: Peggy Espinosa

Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, José Homero, Baudelio Lara, Josu Landa, Pablo Montoya, Laura Emilia Pacheco, Jesús Rábago, Laura Solórzano, Carlos Vargas Pons, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Verónica Grossi, Hugo Gutiérrez Vega, Christina Lembrecht, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria para el nivel

de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (primavera de 2008)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. *Número de reserva de título ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor:* 04-2001-011814404800-102. *Número de certificado de licitud del título:* 10984. *Número de certificado de licitud del contenido:* 7630. *ISSN:* 1665-1340. LUVINA es una revista indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Domicilio: Av. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44100. *Teléfonos:* (33) 3827-2105 y (33) 3134-2222, ext. 1735.

Impresión: Editorial Pandora, S. A. de C. V., Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, C.P. 46170.

www.luvina.com.mx

Índice

5 • Los hermanos •

DANIELA TARAZONA (Ciudad de México, 1975). En 2006 obtuvo la beca de Jóvenes Creadores del FONCA para su primera novela, *El animal sobre la piedra*, de próxima publicación.

11 • THE PEACEMAKER

APUNTES SOBRE LA OBRA DE **CORMAC MCCARTHY** •

LUIS JORGE BOONE (Monclova, 1977). Ganó el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino con el libro *Traducción a lengua extraña* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007).

18 • PREMIER JOUR À BAGDAD •

SALAH AL HAMDANI (Bagdad, 1951). Su libro más reciente es la novela *Le retour à Bagdad* (Les Points Sur les I, París, 2006).

20 • El cadáver es el mensaje

Apuntes personales sobre literatura y violencia •

HORACIO CASTELLANOS MOYA (Tegucigalpa, 1957). El año pasado comenzó a circular su nueva novela, *El asco* (Tusquets, México, 2007).

26 • El artista de la impuntualidad •

ALONSO CUETO (Lima, 1954). Su nueva novela es *El susurro de la mujer ballena*, finalista del Premio Planeta-Casamérica de Narrativa Iberoamericana (Planeta, Bogotá, 2007).

28 • La frialdad del obturador: *imagen y violencia en el teatro contemporáneo* •

NOÉ MORALES MUÑOZ (Ciudad de México, 1977). En 2007 ganó el Premio Nacional de Ensayo Teatral INBA / *PasodeGato*.

32 • LA MISMA NOTICIA DE BAGDAD •

GABRIEL COSOY (Buenos Aires, 1958). Con la obra teatral *Mastroiani y el gas* obtuvo el Premio Literario Anual Fray Mocho, en Entre Ríos, en 2006.

- ☛ **RAFAEL TORIZ** (Xalapa, 1983). En 2006-2007 fue becario del FONCA, en el programa de Jóvenes Creadores, para escribir el libro *Exitium: por una filosofía de la literatura*, de próxima aparición.
- ☛ **ANTONIO ORTUÑO** (Guadalajara, 1975). *Recursos humanos*, su segunda novela, resultó finalista en el Premio Herralde 2007.
- ☛ **CARLOS OLIVA MENDOZA** (Ciudad de México, 1972). Es autor del libro de ensayos *La creación de la mirada* (Verdehalago / INBA, México, 2004).
- ☛ **ANDRÉS VARGAS** (Ciudad de México, 1974). Es autor del libro *Siete años del sueño zapatista* (Molse, México, 2001).
- ☛ **MARIÑO GONZÁLEZ** (Guadalajara, 1977). En 2006 publicó el libro *Vietnam* (Universidad de Guadalajara / Arlequín, col. Bajos tantos párpados, Guadalajara).
- ☛ **JOSÉ ABDÓN FLORES** (Río Verde, 1967). Su último libro es *El juego de los indicios* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2002).
- ☛ **JULIO TRUJILLO** (Ciudad de México, 1969). Su poemario más reciente es *Sobrenoché* (Taller Ditoria, México, 2005).
- ☛ **ARMANDO GONZÁLEZ TORRES** (Ciudad de México, 1964). A finales de 2006 apareció su libro *Eso que ilumina al mundo* (Almadía, Oaxaca).
- ☛ **IDA VITALE** (Montevideo, 1923). Entre sus últimos libros está *El abc de Byobu* (Taller Ditoria, México, 2005).
- ☛ **GUADALUPE NETTEL** (Ciudad de México, 1973). Su primera novela es *El huésped* (Anagrama, Barcelona, 2006).
- ☛ **JOSU LANDA** (Caracas, 1953). Uno de sus últimos libros es el poemario *Estros* (Monte Ávila, Caracas, 2005).
- ☛ **IGNACIO PADILLA** (Ciudad de México, 1968). Su novela más reciente es *La gruta del toscano* (Alfaguara, Barcelona, 2006).
- ☛ **SAÚL PEÑA** (Ciudad de México, 1967). Es autor del libro de cuentos *Aplican restricciones* (Ediciones Sin Nombre, México, 2005).

- ☛ **MARTHA CANFIELD** (Montevideo, 1949). Su poemario más reciente en italiano es *Per abissi d'amore* (LietoColle, Como, 2006). En marzo de 2003 recibió el premio de traducción poética del Instituto Cervantes por su versión de la antología *Inventario*, de Mario Benedetti.

- ☛ **JULIO EUTIQUIO SARABIA** (Puebla, 1959). Su último poemario es *Mudar de vida* (LunArena / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003).

- ☛ **ANTONIO DELTORO** (Ciudad de México, 1947). Entre sus libros más recientes está *Constancia del asombro / Constance de l'étonnement* (Écrits des Forges / Aldus / UNAM, Quebec, 2001).

- ☛ **JOSÉ HOMERO** (Minatitlán, 1965). En 2006 apareció su primer volumen de cuentos, *Verano en la ciudad* (Aldus, México).

- ☛ **DOLORES GARNICA** (Guadalajara, 1976). Escribe una columna de crítica de arte en el diario *Público*, de Guadalajara ●

LUVINA / PRIMAVERA / 2008

Los hermanos

DANIELA TARAZONA

Habían terminado, ambos obedientes ante las peticiones de su madre. Estaban vacíos los platos.

Después de comer, aunque la digestión les restara un poco de fuerza —era insignificante la disminución de la energía en sus cuerpos jóvenes—, solían jugar en el patio de la casa.

Los hermanos estaban siendo superhéroes; los suéteres eran capas fabulosas. El mayor saltó un escalón para dar inicio al juego; al saltar el escalón volaba.

Entre una aventura y otra, el intermedio consistía en rastrear los insectos por las esquinas del patio o bajo las macetas.

El hermano menor encontró un caracol. Lo tomó entre sus dedos sucios y dijo: este caracol se parece al que matamos la otra vez, mira, la concha tiene una mancha igual. Su hermano lo tuvo sobre la palma de la mano, parecía no importarle que el bicho lo mojara. No sintió asco ni miedo.

Dejaron al caracol sobre el suelo, arrinconado. Continuaron jugando durante la tarde y, de cuando en cuando, revisaron que el caracol siguiera allí.

Cada uno pensó en el destino del caracol sin comentarlo con el otro. El mayor propuso hacer una casa para el caracol dentro de un florero. Al menor no le entusiasmó el plan —ni siquiera la imagen del caracol dentro del cristal con hierbas que cortarían para

él, deseada por su hermano con los ojos encendidos, le pareció emocionante.

El mayor dijo que lo cuidarían aunque él no quisiera porque ya habían matado a un caracol y éste tenía que vivir.

El menor se quedó en silencio y deseó matar al caracol.

Cuando la madre los llamó para que hicieran la tarea escolar, el mayor rescató al caracol de la esquina y dijo: hay que ponerle un nombre, después le pidió a su hermano que sostuviera al bicho mientras él se ataba la agujeta.

El hermano menor observó la humedad del caracol y su espantosa transformación: nada le había parecido nunca tan abominable como una cabeza que se convertía en otra, aquellos cuernos, la cara amorfa que cobraba atributos; pensó que si lo mataba nada sucedería, pensó: lo mataré y mi hermano se enojará un momento pero lo olvidará después. No le haré daño a nadie porque a nadie le importa si un caracol muere.

Entonces lo puso en el suelo y pisó al caracol con toda su fuerza, sintió cómo se desmembraba el animal, la quebradura de la concha, la pequeña masa de carne mojada que estaba ahora aplastada entre su pie y el suelo.

El hermano mayor vio, desde la altura de sus cuclillas (apenas había aprendido a hacer un lazo con sus agujetas y el proceso de atarlas le tomaba tiempo), el pie de su hermano encima del animal. Quiso gritar. Gritó. Pero el pie de su hermano fue más rápido.

Pobres niños, dijo la madre más tarde, se sienten tan mal por haber matado al caracol.

El mayor, ya de pie, dio un golpe seco en la cara del menor.

Los dos lloraron después, cuando la madre llegó a toda prisa para ver qué había sucedido.

Él aplastó al caracol, dijo el mayor.

No fue una historia sin importancia. Era triste pero cada uno, en el silencio de su cuarto, sintió que había perdido la alegría. Para

el menor no era grave, él tenía un espíritu de riesgo y los animales y las cosas vivas le parecían permanentes. Su ánimo carecía de pesadumbres, tenía un interior simple, despreocupado.

El mayor, en cambio, le tenía miedo a la muerte. No lo sabía pero desde entonces sentía miedo a morir. Soñaba con la bomba atómica, soñaba que no había modo de salvarse. Por eso, cualquier variación de la realidad hacia su condición decadente lo angustiaba.

Los hermanos no estaban hechos uno para el otro.

Los hermanos eran crueles.

Pasó el tiempo y el hermano menor también se hizo hombre. Al despedirse, puso las manos gruesas encima de los hombros de su hermano.

El hermano menor se iría de viaje para probar suerte en el mundo. El mayor tuvo miedo a quedarse solo. Por eso la noche anterior al viaje entró al cuarto de su hermano con un martillo. El menor dormía, claro.

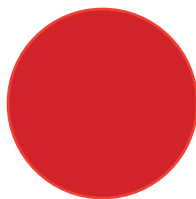
Entonces golpeó la cabeza de su hermano con el martillo •



THE PEACEMAKER

APUNTES SOBRE LA OBRA DE CORMAC MCCARTHY

●
LUIS JORGE BOONE



Algunos críticos opinan que sus novelas se apoyan en una violencia vacía. Todos hemos experimentado esa impresión: leer un libro donde el mundo es retratado como un agujero lleno de alimañas que se exterminan entre sí de las peores formas. Naturaleza humana sin censura, argumentan. No es difícil imaginar al escritor frotándose las manos frente al espejo, planeando vilezas y corrupciones para su personaje. Cómo escandalizar al mundo. Estremecer al lector, dicen. Pero, en el caso de Cormac McCarthy (*Rhode Island*, 1933) el juicio es injusto, inoperante. McCarthy no narra un catálogo de felonías. La suya es una de las prosas más vigorosas y bellas de los tiempos que corren. Su imaginario está habitado por hombres con códigos de honor complejos, destinados a enfrentar duras formas de vida y a permanecer en el margen de la sociedad moderna. Sus narraciones pasan de la descripción detallista de una larga cabalgata a referir con lirismo los tenues cambios de luz con que el atardecer pinta el horizonte; de imaginar a los espíritus de las tribus indias norteamericanas extintas cabalgando el viento a contar las fechorías de una sanguinaria banda de escarpadores; de definir sin ironía a Dios a mostrar una desgarradora compasión por el destino de muerte de la raza humana.

La palabra que distingue su trabajo quizá sea *esperanza*. O bien, una rara sensación —la mayoría de las veces injustificable y muy difícil de ubicar para ser nombrada sobre seguro— de que todo ha valido la pena. Todo esto es cierto. Pero no cambia el hecho de que el autor ha escrito quizá algunas de las piezas más cruentas y oscuras de la novelística norteamericana reciente.

Sin duda, de Bret Easton Ellis podría decirse otro tanto. *American Psycho* (1991): una serie de asesinatos aparatosos y gratuitos atrofian la novela hasta eliminar cualquier estructura narrativa. Pero Ellis no sucumbió ante su

propio monstruo. La reciente *Lunar Park* (2005) es un revelador síntoma de la evolución del estilo, de la necesidad de un joven de dirigirse hacia el encuentro consigo mismo. Para el nihilista que despotricaba antes que narrar, mantener el estatus de *enfant terrible* pasó a importar menos que la historia y las herramientas para contarla, menos que la metamorfosis de un personaje verosímil y plasmar reflexiones vitales en su escritura. El instinto destructivo que anima su escritura temprana ya no es su único motor creativo. Está la búsqueda de *sentido*.

McCarthy no tuvo que recorrer ese sendero de autoaprendizaje. Ya desde su primera novela, *El guardián del vergel* (1965), los hechos descarnados o escabrosos de la historia encontraban un contrapunto exacto en la capacidad de hallar esperanza y entresacar un desenlace que pondera ciertas advocaciones salvajes de la virtud por sobre una realidad empeñada en aniquilar a los personajes. Cierto: el mundo es un lugar indómito. Ésta es una de las verdades sensibles en cada párrafo de sus novelas. Pero, también, entre la guerra y la saña y la inclemencia y la muerte, el corazón del hombre triunfa de un modo nada ostentoso; brilla humildemente, de acuerdo a la materia frágil pero incandescente de que está constituido.

El holocausto y la violencia son fuerzas que habitan el alma del ser humano. Pero el arte no trata solamente de hacer el recuento más pedestre de los daños, describir con saña los parajes oscuros del alma. Sino de ver qué sobrevive al final. Qué partícula de entre las cenizas a las que barbarie y dolor reducen al ser humano continúa ardiendo, débilmente brillando, cercada por tinieblas. Y, entonces, sospechar que hemos llegado a mirar de frente una parte esencial —más oculta e inasible— de nuestra naturaleza.

● II

En la amplia novelística de McCarthy la naturaleza dista mucho de ser el decorado de un *film* que amarillea de pura falsedad. Cuando *Meridiano de sangre* (1985) inauguró el ciclo *western* en la obra del escritor, el paisaje —ya de por sí una presencia apabullante e hipnótica— tomó las dimensiones inagotables y amenazantes del desierto antiguo.

La furia de los elementos es una potencia, un personaje más —la mayoría de las veces colérico y polivalente— que pone a prueba constantemente a los hombres que habitan esta desolada geografía. Lluve mucho en las novelas de McCarthy:

...observó los relámpagos. Abajo en el bosque los troncos de los abedules brillaban pálidos y tropas de una caballería fantasma se trababan en un cielo ultrajado, viejos aparecidos espectrales armados de herramientas de guerra oxidadas colisionando

paralácticamente unos con otros como si salieran de una fosa común rapados y ceñidos y arrojados con terrorífica significación a la noche estrepitosa, deslizándose por las pendientes más remotas de lo oscuro a la oscuridad aún por venir.

(Suttree)

Los ríos se desbordan, la lluvia arrasa, el frío inclemente o el calor acosan. En cada libro hay un bello párrafo poseído por relámpagos: «el rayo distante fulguró en silencio como una soldadura vista a través del humo de una fundición. Como si se estuvieran haciendo reparaciones en un lugar defectuoso de la oscuridad férrea del mundo» (*Todos los hermosos caballos*); «¿Es que hay dragones en los bastidores del mundo?» (*Suttree*). Escenario titánico; un dios ciego mira al hombre minúsculo. En *Todos los hermosos caballos*, el joven Blevins huye de los relámpagos, su verdugo anunciado, pues una larga lista de antepasados muertos por un improbable pero certero rayo lo hace temer a su furia. Morir fulminado es, para su estirpe, una herencia: la muerte predicha.

Los animales son portadores puros de un fragmento de las fuerzas naturales, comunican al hombre con la Tierra. En *la frontera* (1994) inicia con el adolescente Billy Parham atrapando al depredador que acosa al ganado de su familia. Después de una larga lucha en la que el animal elude todas sus trampas, Billy consigue capturarlo: se trata de una loba preñada. La compasión lo lleva a desobedecer a su padre y llevarse al animal de vuelta a México, de donde provino. Los personajes con quienes se encuentra en su ruta lo llaman loco, le piden que desista. Pero algo en él lo impulsa a mantener —aunque sea en un plano secundario y un tanto inútil— el orden natural de las cosas. Como si la raza humana no fuera dueña de la vida para usar y abusar de ella, sino apenas el menos integrado de los animales, aquel que debe tener los ojos abiertos para no sobrepasarse, para mantenerse comunicado con la parte primitiva y más genuina de sí mismo.

La posibilidad de morir por acción de la intemperie o enfrentado a un animal salvaje no causa desasosiegos entre quienes habitan esa región ajena a los límites geopolíticos. Estoicos, infiltrados (reintegrados) a una dinámica primigenia, esos vaqueros indómitos no temen a la tierra aunque conozcan su cualidad salvaje, ajena a la piedad. Garras, colmillos, intemperie, ponzoña, espinas, crecidas de ríos, tormentas. La infancia de los personajes transcurre permanentemente cerca de la muerte, conviviendo con bestias, escuchando el mensaje mudo del paisaje agreste; creciendo atentos a esa voz hecha de viento y fantasmas con la que esa parte de la vida habla a la humanidad. Una humanidad a la que parece hacerle bien escucharla de vez en cuando.

● III

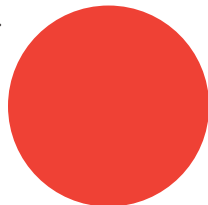
Una delgada línea roja separa Norteamérica del resto del continente, y bajo un signo de ilegalidad y muerte la frontera mexicana resiste y permite el tráfico de absolutamente todo: personas, mercancías, usos y costumbres, expresiones, historias. A caballo entre el *western* postmoderno y la novela de aventuras, cada libro de este autor cercano a Sam Shepard y Barry Gifford es violento y descarnado, lírico y bronco. *No es país para viejos* (2005) pone en juego un elemento inédito: la reflexión sobre la vejez, esa nostalgia senil e incurable sobre los tiempos pasados que embarga al *sheriff* Bell, veterano de la Segunda Guerra Mundial y pacifista. Así, la novela oscila entre dos territorios que completan el retrato hablado de la región: anhelantes remembranzas de un país perdido irremediablemente, que carga con «una historia bastante extraña y tremendamente sanguinaria», y la crónica de su presente condenado.

Pareciera que es más fácil para el hombre mantenerse en comunicación y ser receptivo a las fuerzas de la naturaleza que buscar el difícil punto de equilibrio necesario para la paz entre los hombres. Los seres humanos asumen con ecuanimidad su lugar de peones para la guerra: «la forma más pura de la adivinación. [Q ue pone] a prueba la voluntad de uno y la voluntad de otro dentro de esa voluntad más amplia que, por el hecho de vincularlos a ambos, se ve obligada a elegir. La guerra es el juego definitivo porque a la postre la guerra es un forzar la unidad de la existencia. La guerra es Dios» (*Meridiano de sangre*). Aquí se pone de manifiesto una exasperada y mítica concepción de la guerra. Los caminos del desierto carecen de ley. O la ley es un apodo de la fuerza bruta. Bandidos, indios, reos, salteadores de caminos, prófugos, matones, dementes, parias, hombres carentes de pasado y futuro; la inmensa mayoría de los personajes son seres que viven en ese espacio de sombra donde la sociedad no alcanza a proyectar su orden. Los límites de la vida gregaria, necesitada de un arbitrio superior para conservar la paz, se diluyen al alcanzar sus propias fronteras con lo salvaje. Porque la civilización —esa materia hecha de cultura y política que une a los hombres a través del tiempo— encuentra sus límites en cada hombre que decide (o es forzado) a vivir fuera de ella.

A últimas fechas, sus lectores, acostumbrados a una cartografía literaria que dividía la obra de McCarthy en dos bloques —las novelas de Knoxville y los *westerns*—, hemos encontrado «atípicos» sus dos libros recientes. Más violentos y descarnados que de costumbre: menos lirismo, menos parsimonia en la prosa; libros de un calculado e inquietante minimalismo. Dos golpes que buscan hacer contacto, resolverse con urgencia. *No es país para viejos* tiene como arranque una escena que sólo anuncia catástrofes: el ve-

terano de guerra Llewelyn Moss se topa con los restos de una matanza; en un anónimo páramo de la frontera, un montón de cadáveres son testigos de lo sucedido, y dos millones de dólares (de los que Moss no duda en apropiarse) son ahora el precio de la vida del ex combatiente. «Yo solía decir que eran los mismos a los que nos habíamos enfrentado siempre», afirma en uno de sus monólogos el *sheriff* Bell, hastiado de esa guerra que ha mantenido contra la maldad del mundo. «Los mismos a los que se enfrentó mi abuelo. En aquel entonces robaban ganado. Ahora trafican con droga. Pero ya no lo veo tan claro. Me pasa lo que a ti. No estoy seguro de que hayamos visto nada igual. Gente de esta clase. Y ni siquiera sé cómo llevar todo esto. Si los mataras a todos tendrían que construir un anexo en el infierno». No hay equilibrio hacia el cual dirigirse. El hombre es capaz de llevar las cosas siempre rumbo a peor. De ese desaliento trata el libro.

El ser humano muere de una forma terriblemente fácil. Seres atrapados en la fragilidad de la carne, protegidos débilmente por la civilización. A merced de los verdaderamente poderosos —aquellos que reparten la muerte: asesinos, traficantes, locos—, aquellos para quienes nada salvo la violencia ordena y rige. El psicópata Anton Chigurh deja a su paso un ruego de muerte provocada de formas ruines: el mal encarna en un sujeto que apenas necesita como pretexto la orden de un narco para dar caza a Moss. En el camino otros tantos morderán el polvo por el simple hecho de interponerse. A veces por menos. El novelista solía entrever en la oscuridad violenta un tono sutil de luz: ¿se da por vencido? El mal es sin duda una presencia y una reflexión constante en las novelas de McCarthy. El mismo mal que pareciera permear cada hora de estos tiempos oscuros. El que ha sido centro de atención de filósofos, artistas, historiadores, críticos sociales y criminalistas, imposible de ignorar para una sensibilidad atenta a los signos y heridas abiertas de la época; es el mismo mal que en las novelas de McCarthy los ciegos pueden ver de frente, del que ciertos hombres huyen, al que sobreviven (no sin cicatrices) los valientes que supieron enfrentarlo. El mal es un elemento con el que está construido el mundo. No menos importante que el resto de vectoriales bajo los que el hombre existe. El mal es indeterminado y sutil, aunque eso no lo exime de asomarse brutal y sangriento en las acciones humanas. Pero no es tampoco exuberantemente fascinante ni nimio o común: tiene una proporción. Encuentra en esa red de correspondencias y batallas su justo lugar en el orden secreto de las cosas. Quizá por eso, al final, la figura del *sheriff* Bell puede demostrarnos que aun en esta novela trepidante y cruel existe un mínimo espacio donde un hombre puede aspirar a terminar en paz sus días.





● IV

Si no fuera porque en la novela más reciente de McCarthy, *La carretera* (2007), encontramos la misma prosa dura y poderosa del resto de sus libros, diríamos que se trata de alguien más. Parecería que el autor ha virado el camino y ha llegado a una conclusión inesperada incluso para él. Siempre resulta tentador interpretar más allá de la obra literaria y explicarnos un libro desde el momento vital (o histórico) en que su autor lo escribe. Encontrar —o construir— un *mensaje* extraliterario. Empezar nuestras pesquisas por la dedicatoria —rasgo curioso del libro, puesto que ningún otro del novelista lleva una— al hijo de ocho años del autor: John Francis McCarthy. *La carretera* se desarrolla en un escenario postapocalíptico, y su problema principal se traduce en el siguiente cuestionamiento: ¿cómo puede un padre educar a su hijo para vivir en medio de la devastación sin convertirlo en un ser despiadado? ¿Vale la pena educar —un verbo cuyo estrato de existencia plena radica en el futuro— en un mundo muerto?

La novela podría parecer de pronto una larga carta (dan ganas de decir: un testamento moral) disfrazada de ficción. La enseñanza de un hombre adulto que ha sabido ver, y que busca algún modo de transmitir (heredar) un conocimiento central, mínimo, a quien habrá de necesitarlo en el camino que comienza.

A pesar de la sensibilidad exacerbada —o tal vez precisamente gracias a ella— que cundió en Estados Unidos después del 11-S, apenas unos cuantos de los novelistas más preocupados por la crítica del *American way of life* han dado su versión, ensayada en ficción, del tema. Don DeLillo publicó recientemente *Falling Man*, una visión frontal del atentado, cuyo personaje central es uno de los sobrevivientes. Para su interpretación de las cosas, parece que McCarthy decidió adelantarse en el tiempo, llevar al límite el ambiente de tambores de guerra que ensordece a su país, contar lo que sucede después.

En su ensayo «Pesimismo y ciencia ficción», Philip K. Dick habla acerca del peligro que afronta un escritor de dejarse llevar por los malos presagios de la época: «Todo escritor responsable, de una u otra manera, se vuelve un vocero involuntario de la desgracia». Contar el futuro se vuelve un ejercicio que repite escenarios y acciones que ocurren después de una hecatombe nuclear o ambiental, nuestro porvenir más latente. Pero no es ésta una invitación a predecir la catástrofe. Dick exige de las narraciones postapocalípticas una función más realista: tomar la desolación como el punto de partida para imaginar cómo sobrevivirá el hombre en tales condiciones: «Tomar las cenizas del mundo arruinado como premisa: establecerlas en el primer párrafo y trascenderlas [...]. Y adoptar como el tema o la idea

central del cuento el intento de los personajes por resolver el problema de la sobrevivencia en la postguerra». La desgracia no alcanza claridad en su repetición. Por ello, es un acierto que *La carretera* prescindiera casi del todo de pasajes violentos. Aquí, la vida se sostiene como una pequeña planta, reliquia casi absurda de un pasado que se disuelve dolorosamente en la memoria, a punto de dejar de existir para siempre. Y es esta cualidad —la vida— la materia central de la novela. La especulación tecnológica o bélica no anima esta narración futurista.

La única esperanza de no morir de hambre es la comida enlatada, único sobrante de la civilización. Cuando padre e hijo encuentran cantidades de alimento que les permitirán sobrevivir, surge la pregunta de si la vida en un mundo arrasado sigue siendo un regalo, un don cuya trascendencia es infinita («Incluso ahora una parte de él deseaba no haber encontrado nunca este refugio. Una parte de él siempre deseaba que todo hubiera terminado»). La fragilidad revelada del mundo vuelve relativo el valor de la vida: de qué vale la conciencia en un mundo cadavérico. La violencia no está en el apocalipsis. Sino en un milagro endeble y precioso: la vida que permanece aunque sea como una chispa débil que da sentido a la oscuridad infinita.

«Vocero involuntario de la desgracia» (Dick *dixit*), Cormac McCarthy nunca ha desviado la atención de lo importante. Era lógico que se ocupara del peor de los escenarios. Para decir que, entre la desesperación y la locura, la aridez y la carencia total, el canibalismo y la rapiña, la vida habrá de abrirse paso. «Esto es lo que hacen los buenos. [...] Jamás se rinden». El padre busca preservar en su hijo la inocencia necesaria para adentrarse en la vida; le oculta la brutalidad del mundo nuevo, puesto que tiene la esperanza de que más allá, en el sur, otra vida aguarde por ellos. Ya en *Todos los hermosos caballos* se dice que más vale que la vida oculte a los jóvenes las cosas por venir, o de lo contrario no tendrían valor para emprender el camino. La crueldad debe ocultarse. *A priori*, la vida se antojaría inconmensurable, una prueba imposible de superar.

Y *La carretera* parece demostrarlo. Vaciado de historia y de futuro, el padre enfrenta el enigma físico y espiritual del mar y, ante el titán que incitó profundos cuestionamientos filosóficos y místicos, él sólo puede sentirse hueco: «Las olas reptaban y bullían en la oscuridad y pensó en su vida pero no había vida en la que pensar y al cabo de un rato regresó». Las autopistas son lo único que resta de la antigua forma de vida, el lenguaje poco a poco se vacía, huérfano de referencias en el mundo que le den significado. ¿Qué es lo que nos hace humanos?

Los personajes buscan entre los escombros ese hilo de plata que une sus maltrechas almas al extinto género humano. Lo peor no ha pasado, no fue

la guerra y la devastación; el mundo que niega la esencia humana está por revelarse, poblado de seres sin alma. En el fondo de esta historia lúgubre y aterradora, su autor afirma que el ser humano ha de fraguarse las circunstancias que le permitan ser —no continuar siendo, sino ser de nuevo, ser desde otra perspectiva: un renacimiento pleno—, que le aseguren la existencia, no como un simple sostenimiento de las capacidades del cuerpo, sino conservando la dignidad que la violencia y la destrucción arrebatan al hombre.

● v (CODA)

Solitario a toda prueba, McCarthy parece no darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor: premios, ediciones, legiones de lectores. El vaquero en jefe permanece inmerso en un mundo donde las fuerzas de la naturaleza curten la piel y el alma de los hombres.

Es curioso cómo una de las armas más populares del salvaje Oeste, el revólver Colt Frontier calibre .45, de acción simple, era llamada comúnmente *Peacemaker*. Esta forma elusiva de nombrar al objeto por su efecto contrario resulta equivalente al orden del imaginario del novelista: sin las armas resulta imposible la paz; sin las alteraciones y fracturas que genera la violencia, resulta imposible encontrar el orden último del mundo. En el salvaje Oeste, un arma puede erigirse contraemblema de sí misma. Como en esos territorios prodigiosos donde el mundo se vuelve incontestablemente real, los contrarios encuentran su equilibrio en ciertos objetos, oxímoros materiales. Espíritus antitéticos ocupan un cuerpo, justo como en las novelas de McCarthy: la muerte y la vida, la caída y la ascensión, la violencia y la ternura. Pacificador que no teme recorrer el camino largo (no atajos que anuncian terminar en callejones) para llegar al sentido, ese *sentido* al que aspira toda voluntad humana, Cormac McCarthy ha tomado la ruta indirecta, el panorámico periplo que abarca territorios agrestes, salvajes pueblos y hombres implacables. Ahora, mientras todos podemos presentir que los cambios anuncian nuevas formas, un arribo a otra estancia creativa (humana, filosófica), podemos decir que, efectivamente, el arduo camino ha tenido su recompensa, ha encontrado *su* significado. Ha valido la pena no saber al principio, temer, enfrentarse con la aspereza de la vida, para saber al final, para comprender —o adivinar por lo menos— que detrás de esto se esconde una lógica gloriosa, solamente cuando ya todo ha pasado ●

*Ma poitrine réchauffe l'ombre de la fenêtre, la ville se réveille
à mon appel et s'allonge sur mes nuits en vrac. À l'aube,
quand la lumière s'endurcit, l'enfance revient. Toujours à
l'aube l'eau coule comme la mort car il n'y pas de piano
ici ni de voix comme la tienne pour chanter l'horizon
d'autrefois. La mer est déjà loin.*

*Il ne faut pas s'effondrer, il ne faut pas hurler.
Calme ment je vais descendre jusqu'à toi, arpenter ma gorge
et inventer des cris pour revivre mon départ. Je répandrai
l'huile de notre deuil sur le ciel de Bagdad, sur ses ruelles,
les baliserai avec mes larmes sans paroles.
Oubliant ma virilité, j'inventerai le langage qui encercler
les soldats avec leurs chars, leurs victoires et leurs drapeaux
étoilés de tombes. Je ferai taire cette horreur, je sortirai
le Tigre de la fosse commune, le libérerai de ces assassins
— résistants, autrefois complices de l'envahisseur, de ses
vautours qui fauchent les jambes des gamins. Je le traînerai
dans l'écriture jusqu'à mon refuge, jusqu'aux charniers des
mots.*

*Alors je penserai à toi en entendant le rire d'un enfant sur
une balançoire, à notre chambre orange, au bouquet de lys
séché sur l'armoire, et les étoiles fileront dans l'encier.*

Bagdad 19 mars 2004

Mi pecho recalienta la sombra de la ventana, la ciudad se despierta a mi llamado y se alarga sobre el caos de mis noches. Al alba, cuando la luz se endurece, la infancia vuelve. Al alba siempre el agua fluye como la muerte pues no hay aquí piano ni voz como la tuya para cantar al horizonte de antaño. El mar ya está lejos.

No hay que abatirse, no hay que aullar.

Voy a descender hasta ti en calma, remontar mi garganta e inventar gritos para revivir mi partida. Extenderé el aceite de nuestro duelo sobre el cielo de Bagdad, sobre sus callejuelas, las marcaré con mis lágrimas sin palabras. Olvidando mi virilidad, inventaré el lenguaje que sitia a los soldados con sus carros, sus victorias y sus banderas con tantas estrellas como tumbas. Acallaré este horror, sacaré al Tigre de la fosa común, lo liberaré de sus asesinos —resistentes, antaño cómplices del invasor, de esos buitres que siegan las piernas de los chiquillos. Lo arrastraré en la escritura hasta mi refugio, hasta el osario de las palabras.

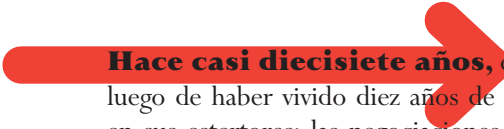
Entonces pensaré en ti al escuchar la risa de un niño sobre un columpio, en nuestra recámara naranja, en el ramo de flores de lis marchito sobre el armario, y las estrellas hilarán en el tintero.

Bagdad, 19 de marzo de 2004

El cadáver es el mensaje

Apuntes personales sobre literatura y violencia

HORACIO CASTELLANOS MOYA



Hace casi diecisiete años, en mayo de 1991, regresé a San Salvador luego de haber vivido diez años de exilio en México. La guerra civil estaba en sus estertores; las negociaciones de paz entre el gobierno y la guerrilla, impulsadas por las Naciones Unidas, avanzaban; y si bien en las noches aún era despertado con frecuencia por bombazos, tableteo de fusiles y ruido de helicópteros, yo intuía que los días de la violencia política estaban llegando a su fin. En efecto, siete meses más tarde, en enero de 1992, el gobierno y la guerrilla suscribieron, en el Castillo de Chapultepec, los Acuerdos de Paz que terminaron con más de una década de guerra civil en El Salvador. Para ese entonces, un pequeño grupo de intelectuales comenzábamos a publicar una revista mensual, de información y pensamiento, con la que nos proponíamos colaborar en la transición a la democracia. La idea que guiaba nuestro propósito editorial era abrir un espacio de debate que ayudara a despolarizar y desideologizar la vida política y cultural de una sociedad acostumbrada a vivir en la confrontación militar de los extremos. Dos años más tarde, a principios de 1994, guiado por ese mismo propósito, participé en la fundación y fui nombrado director del primer periódico de la postguerra, *Primera Plana*, una publicación semanal en la que se involucró con entusiasmo una nueva generación de periodistas y que buscaba ampliar los espacios para el disenso. Pronto nos ganamos la animadversión de las dos fuerzas políticas que habían contenido en la guerra civil y que ahora controlaban la vida pública institucional. Nuestra iniciativa periodística murió por asfixia financiera. La construcción de un sistema democrático consistía básicamente en la integración de una nueva clase política a partir de los liderazgos que dejaron las armas; ni en lo económico ni en lo social ni en lo cultural se presagiaban cambios de fondo. Ciertamente se puso fin a la práctica del crimen como método de resolución del enfrentamiento político, pero la cultura de la violencia encontró nuevos cauces.

Luego del fracaso de nuestros proyectos periodísticos, y de nuevo exatriado, comencé a escribir novelas cuyas tramas reflejaban la cotidianidad de la postguerra en Centroamérica. Algunos críticos y académicos interesados en mi obra y en la de mis contemporáneos comenzaron a referirse a una «literatura de la violencia» o una estética «del cinismo o del desencanto», quizá como una manera de diferenciar estas nuevas obras de aquellas que se habían producido a partir de la revolución cubana, en las que se denunciaba la violencia represiva de los estados y se justificaba la violencia de las fuerzas subversivas a partir de una supuesta ética revolucionaria. Ahora, en las obras del nuevo período, no había buenos ni malos, ni razón histórica de respaldo: la violencia campeaba desnuda de ideologías.

Yo publiqué una novela cuyo personaje central era un ex sargento de un batallón contrainsurgente que, después de ser desmovilizado por el fin de la guerra civil, se dedica a la delincuencia y sobrevive gracias a su fría y eficiente capacidad de matar. Era un personaje de ficción, construido a partir de la información y las vivencias que acumulé como periodista en la postguerra, un personaje a través del cual reflejaba uno de los problemas fundamentales de la transición democrática en El Salvador: el reciclamiento de la violencia. Se trata de la conversión de la violencia política en violencia criminal, y en términos humanos, de la imposibilidad que tienen los jóvenes educados como feroces máquinas de guerra para reincorporarse a la vida civil, no sólo por la falta de una política y de incentivos para su reinserción, sino por la profunda deformación psíquica y emocional a la que han sido sometidos; es un fenómeno común a otras sociedades que salieron de intensos conflictos armados, como Guatemala o Sudáfrica, y que en el caso salvadoreño adquiere tintes dramáticos, ya que la tasa diaria de asesinatos por la criminalidad ha llegado a alcanzar el mismo nivel que durante la guerra civil. Otro de los aspectos que mi novela dejaba al descubierto era la estrecha relación entre el crimen organizado y poderosos grupos políticos y empresariales, una relación que está en el centro de los procesos de corrupción que afectan a las instituciones del Estado en varios países de Latinoamérica. Y un tercer aspecto que para el lector resultaba evidente era que, en la postguerra, las filas del crimen organizado se llenaban con ex combatientes procedentes de los bandos que antes eran enemigos.

Yo no era, por supuesto, una golondrina haciendo verano. Mi libro formaba parte de una corriente literaria que en esa misma época florecía en Colombia, México y Brasil: la novela del sicario, del ex policía convertido en asesino a sueldo, del ex combatiente reciclado en mercenario, del pistolero narcotraficante. Algunas novelas de Fernando Vallejo y de Jorge Franco en Colombia, las ficciones de Élmer Mendoza en México y la obra de Rubem Fonseca en Brasil son excelentes muestras de esta expresión extrema de la

cultura de la violencia en las ciudades latinoamericanas.

Lo que yo nunca imaginé cuando escribí mi libro es que el comportamiento violento de mi personaje, que algunos lectores consideraron exagerado, a los pocos años se quedaría chico ante los niveles grotescos de violencia que afectan a varios países latinoamericanos. Como muestra, un botón procedente de la misma Centroamérica: a principios de 2007, tres diputados salvadoreños del partido de gobierno fueron secuestrados en la ciudad de Guatemala por un comando de la policía guatemalteca, que los torturó hasta la muerte y luego quemó sus cadáveres; pronto el jefe policial y su grupo, culpables de la atrocidad, fueron apresados, pero unos días después de su captura otro comando entró a la cárcel de alta seguridad en que se encontraban reclusos y los degolló sin problema. Los crímenes se produjeron en medio de una pugna entre cárteles de narcotraficantes enquistados en la policía guatemalteca y en el partido de gobierno salvadoreño. La ferocidad represiva de los militares y policías guatemaltecos, que en la década de los ochenta perpetró el genocidio de decenas de miles de indígenas mayas, ahora está a la disposición del mejor postor. Comentando los hechos con el amigo escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, coincidimos en que nuestra capacidad de fabulación nunca tuvo los vuelos como para imaginar una trama de tal envergadura. La realidad rebasó una vez más nuestro potencial de ficción.

He aquí una situación insólita que enfrentamos algunos escritores latinoamericanos: la realidad de la violencia criminal que afecta a nuestras sociedades es de tal magnitud que nuestras obras de ficción resultan a veces conservadoras y palidecen ante los hechos cotidianos, de tal manera que un texto que en un país europeo se consideraría una novela negra y cruda, en México, Colombia o El Salvador parecerá *light* frente a la lectura de la página diaria de sucesos del periódico. Mencionaré otro ejemplo ilustrativo: la ola de decapitaciones en México. En tiempos recientes, la disputa entre los cárteles de la droga y las autoridades ha adquirido dimensiones de guerra irregular, con grupos de más de cincuenta hombres, pertrechados y con técnicas de comandos especializados, que entran en combate abierto con contingentes del ejército y de las policías. Como parte de esa guerra, los grupos delincuenciales decapitan a confidentes de las autoridades, tiran el cuerpo en un sitio y más tarde dejan la cabeza con un mensaje de amenaza frente a la entrada de los cuarteles. «El cadáver es el mensaje», decía en una entrevista reciente un experto en el tema, y me parece que descubrir la cabeza de un conocido dentro de una hielera quizá sea uno de los mensajes más escalofrantes que alguien pueda recibir. Yo no he leído todavía a un novelista mexicano que haya incorporado esos niveles delirantes de violencia en sus ficciones. Quizás esté desactualizado o sea muy pronto; los tiempos de la literatura son los del añejamiento. O quizá las rutas

de la fabulación no tienen por qué calcar la realidad en toda su grosería, y ahora el escritor buscará el acercamiento lateral, ajeno a efectismos macabros. Yo mismo deseché alguna vez la tentación de incluir una escena semejante, situada en una cárcel al occidente de El Salvador, en la que los presos jugaban fútbol usando como pelota la cabeza del jefe de la banda enemiga asesinado al calor de un motín; eso cabía perfectamente en la página de sucesos del periódico, pero era un exceso para una novela.

Debo confesar que, desde un principio, el concepto «literatura de la violencia» me pareció una clasificación dudosa: la literatura occidental desde sus orígenes es una literatura de la violencia, como lo evidencian los poemas épicos de Homero o las tragedias de Sófocles, y también en sus momentos culminantes a lo largo de los siglos ha sido una literatura que refleja los estados más violentos del hombre (basta recordar a Shakespeare). La mejor novela latinoamericana no ha sido ajena a ello: desde *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, pasando por *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias y hasta *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa, el crimen y la tortura impune se repiten como una constante del poder político despótico; se trata de una violencia predecible, explicable desde la impunidad de las dictaduras, del poder castrense. Lo nuevo, con la implantación generalizada de la democracia en la última década del siglo xx, quizá sea la «democratización» del crimen, el absurdo de la matanza, la pérdida de referentes.

El escenario de esta nueva violencia responde a una fórmula explosiva compuesta al menos por tres elementos principales: las políticas de reducción del Estado que han conducido a una privatización de la seguridad pública; una enorme concentración del ingreso con el correspondiente crecimiento de la pobreza, y el auge del narcotráfico con su inmenso poder corruptor de hombres e instituciones. La seguridad se ha convertido así en un privilegio y en el gran negocio; el Estado ha perdido el monopolio que en este terreno le compete; pequeños ejércitos privados bajo las órdenes de los barones de la droga, asociados con liderazgos políticos y empresariales, imponen su ley en Brasil, Colombia, Centroamérica y México. La descomposición del tejido social corre paralela al surgimiento de fenómenos inusitados, como la conversión de organizaciones guerrilleras supuestamente de izquierda en cárteles del narcotráfico. Parece que en el nuevo siglo entramos en *Tierra de nadie* —como titulaba Juan Carlos Onetti su sugerente novela—, en sitios donde la vida nada vale y cualquiera puede deshacerse de su vecino por propia mano o pagando una módica suma, donde la legalidad es una broma y el Estado de derecho pura palabrería de los políticos.

Una novela del colombiano Evelio Rosero, titulada significativamente *Los ejércitos*, refleja con virtuosismo literario esta cotidianidad de violencia sin los

viejos referentes de dictadura, revolución, orden o justicia. Un anciano profesor jubilado narra su vida en un pueblo asolado por las incursiones de tres ejércitos enemigos que combaten entre sí y que mantienen a la población bajo el terror, el secuestro y la matanza; puede tratarse de los ejércitos del gobierno, de la guerrilla y de los paramilitares, pero Rosero no se detiene en esos detalles, pues las siglas ahora nada importan, porque tampoco nada importan las diferencias entre los tres ejércitos para el anciano narrador y los habitantes de ese poblado, civiles víctimas de la impunidad, hundidos en el mayor de los desamparos. Una obra conmovedora gracias al tono íntimo, casi mesurado, de un hombre que ha perdido toda esperanza.

Igualmente impresionante es la forma como el escritor chileno Roberto Bolaño pudo incorporar a su monumental novela *2666* uno de los fenómenos más espeluznantes de los últimos tiempos: la sistemática violación, tortura y asesinato de jóvenes mujeres en Ciudad Juárez, al norte de México; un feminicidio que revela la desastrosa situación en que se encuentran los aparatos de justicia en algunos países de Latinoamérica, la complicidad siniestra entre los cuerpos de policía y los poderes ocultos del gran capital y los políticos, el absurdo que rige la matanza de indefensos sectores de población ajenos a un conflicto social o político. Bolaño demostró, con su genialidad como narrador, que sí es posible tratar con eficiencia dentro de la ficción un caso de violencia generalizada de actualidad; que un fenómeno real que parece más propio de ser abordado a través del testimonio y la investigación periodística (como en efecto también ha sucedido) puede ser incorporado en la fabulación. La capacidad lúdica de Bolaño es tal que en la novela aparece como personaje un periodista real, Sergio González Rodríguez, quien fue agredido en dos ocasiones por su investigación sobre el feminicidio —que luego publicó en el excelente libro *Huesos en el desierto*.

Comencé este texto con el recuerdo de cuando regresé a El Salvador, en los estertores de la guerra civil, con la ilusión de que como periodista podía contribuir a la construcción de una cultura de paz; que como un profesional que investiga y expone ante el público las relaciones de poder podía ayudar a la transformación de la sociedad. Dije también que entonces yo tiré la toalla, me declaré vencido en mi esfuerzo de aportar al cambio de la realidad de mi país y me dediqué a la ficción. Ahora, dieciséis años después, compruebo perplejo que la violencia no sólo se recicló en El Salvador, sino que es el nuevo gran problema de otras naciones, y que se ha convertido en la peste que, junto con la pobreza, mantiene en la postración a buena parte de Latinoamérica. La realidad se volvió más grosera, sanguinaria; mi trabajo, como el de otros colegas escritores de ficción, consiste en tragarla, digerirla, para luego reinventarla de acuerdo con las leyes propias de la fabulación literaria ●

LUVINA / PRIMAVERA / 2008

El artista de la impuntualidad

ALONSO CUETO

Se llamaba Estanislao, y se preciaba siempre de la tardanza de su nombre.

Si me hubiera llamado Luis o Juan, habría sido distinto, comentaba.

Estanislao era profesor en la universidad y a lo largo de sus veinticinco años de carrera fue considerado por sus alumnos como el mejor profesor de Historia. Sus clases eran ordenadas, elocuentes, inesperadas. Su único defecto era una impuntualidad crónica, un defecto que se consideraba derivado de la extensión de su nombre. Nunca llegó a la hora exacta a ninguna clase, a ninguna reunión, a ninguna cita con los profesores.

En los corredores de la universidad siempre estaba de buen talante.

Recibía con paciencia los ataques de sus colegas. Tuvo alguna aventura con una alumna, pero por lo general fue fiel a su esposa Lola, una morena delgada, sonriente y silenciosa que le dio cuatro hijos. Escogió con tino no llegar a los excesos de la fama. Fue apenas un intelectual medianamente conocido. Publicó libros de Historia y también opinó en los periódicos sobre el momento político. Se reunió con los amigos los fines de semana, asesoró decenas de tesis y llevó a sus hijos al colegio, al circo y a la casa de su suegra.

Estanislao murió a los ochenta y dos años, luego de sobrepasar en cuatro el último plazo que unos médicos le dieron de vida. Llegó tarde a su propia muerte. Una bandera peruana cubrió su ataúd por designio del Ministro de Educación. Sus amigos lo elogiaron en los periódicos. Una mujer lo lloró en secreto. Su esposa y sus hijos recibieron a todos los amigos en el velorio.

Un tiempo después, un crítico habló sobre su obra como la de una promesa frustrada de la inteligencia peruana. Dijo que Estanislao de joven había prometido llegar a unas cimas intelectuales que nunca alcanzó. Había dedicado demasiado tiempo a la cátedra, a *hobbies* como la música clásica y, sobre todo, a la conversación, el arte de la amistad en el que se empecinan los limeños.

Su obra por eso, aunque con destellos, era más bien pobre, algo repetitiva y superficial. Se limitaba, decía el crítico, a recopilar información de una época, no a dar una imagen de ella. Perdido en las cafeterías, en las comidas, en casas de amigos, en su colección de discos, el desorden de su vida había sido su enemigo.

La crítica era del todo justa y en todo lo demás equivocada. Los amigos reaccionaron. Fueron a la casa del joven crítico y le tocaron el timbre hasta despertarlo. Era un muchacho enjuto, de anteojos gruesos y voz grave. Nunca había llegado tarde a ninguna cita.

Murió joven ese mismo día •

La frialdad del obturador: *imagen y violencia* en el teatro contemporáneo

NOÉ MORALES MUÑOZ



a Daniela, por contagiarme

I

Tracemos la hipótesis que nos conferiría las facultades del obturador: descubriríamos en la escena la negrura escalofriante del abismo. Desbrozaríamos, estirando el instante con pulso firme aunque atemorizado, las capas superpuestas que conforman la esencia misma de una idea de filosofía y movimiento. Sabemos de antemano que el teatro atañe a la noción de tránsito puro y, más aún, que configura concretamente el concepto de un pensamiento en acción; su manifestación refiere al desplazamiento antes que a la representación mimética de un universo en quietud. Poseemos también la certeza de que la escritura en escena deriva de la tensión dinámica entre cuerpo y espacio, de que el teatro testimonia como pocas expresiones artísticas las consecuencias de una poética inestable. Todo en la escena se mueve, todo lo que alcanza a abarcar el espectro de nuestra visión trepada, compelido como está por las leyes cinemáticas que lo contienen. Sin embargo, ya se ha dicho, la obturación que nos ha sido dada nos permite fijar la revelación: la escena teatral, lo que ella nos lega al cabo de la asimilación de la experiencia en la sala, es el resultado aglutinante de una sintomatología compleja signada por la imagen. Y la imagen, ese componente tan vituperado de la creación teatral contemporánea, nos vincula decididamente con una variante del azar determinado por el movimiento, y con una idea de finitud que cuesta disociar de su filiación violenta. Mucho se ha pensado en la relación intrínseca del teatro con la muerte, pero acaso se ha pasado por alto lo que de violencia contiene el desafío dialéctico que establece con la imagen, ese signo sobre el que se cierne el buitre espurio de la simulación.

II

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes redefinió la idea de *punctum* para la fotografía como un azar que desconcierta; le atribuye la capacidad hiriente del elemento que, habitando la imagen con mayor o menor preponderancia aparente, se despliega fuera de ella y amplifica el sentido más allá de sus límites compositivos. El referente se extiende entonces y obliga a quien contempla a cuestionar sus propios pruritos acerca de lo que mira y lo que decodifica como «lo capturado»: el cuadro que compone en sí mismo una «emanación del referente» y el instante detenido en el tiempo que certifica la presencia del fotógrafo en el contexto de lo fotografiado. Así, se tiende una equiparación significativa de fotógrafo y fotografía, en tanto que ésta desnuda, en su calidad de extensión ilimitada de sentido, la intromisión de quien presiona el obturador en el discurrir irremediable del tiempo: congelar la experiencia, transformar «lo que es» y «lo que está siendo» en «lo que ha sido», capturando despóticamente algunos componentes de la realidad vívida que ha retratado. Es entonces la fotografía una manifestación estilizada de violencia en tanto que aísla ciertos elementos de aquello que registra y los encierra dentro de sus propios confines; nuestra percepción se supedita a ella sin posibilidad alguna de rechazo o expiación. Contemplamos lo fotografiado como quien, avasallado por el horror de su reflejo desplazado en la imagen de otro, asiste al ayuntamiento arbitrario de pasado y presente, de mirada y experiencia, de tiempo y distancia como énfasis desgarradores de una inmovilidad hipertrofiada.

Valen las definiciones de Barthes para aproximarse a un desmenuzamiento de la imagen como motor fundamental del teatro en la modernidad. La imagen teatral no aspira, como la fotográfica, a derogar el devenir del tiempo capturándolo dentro de su sistema de relaciones; es más la cartografía expuesta de un conjunto de incertidumbres e inestabilidades. Su escritura, la escritura de la escena —inténtese separarla de lo que implica la escritura dramática, la textualidad dramática—, está determinada invariablemente por su temperamento efímero. Las partituras trazadas por los cuerpos teatrales, generadores fundamentales de sentido escénico, son el rastro visible de una lucha contra la finitud del convivio, ese que hace coincidir a artista y espectador por un período específico para después clausurar el intercambio y legar a la inmediatez el peso de la percepción; nunca un evento será igual a otro, nunca el discurso escénico podrá asegurarse la conquista plena de lo que pretende asir como objeto a transmitir. Quien asiste al teatro no asiste a lo total sino a lo inacabado, y ha de completar el sentido resanando huecos y fracturas. Y serán las imágenes, las que los cuerpos en escena logren configurar y las que los comparecientes logren

reconstruir, las que legitimen sensorialmente la experiencia escénica. No como los frisos congelados de un devenir revestido de vitalidad, pues los cuerpos teatrales saben de antemano perdida su batalla particular contra la intrascendencia; serán más bien los vestigios precarios que del evento teatral alcanzan a alojarse en la memoria y, posteriormente, en la evocación de quien lo ha presenciado. No es sino a evocar a lo que aspira la imagen teatral, y su mecanismo de inoculación se relaciona con los procesos comunicativos que Barthes detectó en el lenguaje fotográfico: el *punctum* —el detalle mínimo, implícito, explícito y/o manipulado— como fuerza expansiva y avasallante, como punto de fuga trazado al infinito; el advenimiento abigarrado de un signo cuya potencia aniquila cualquier posibilidad de catarsis o purificación.

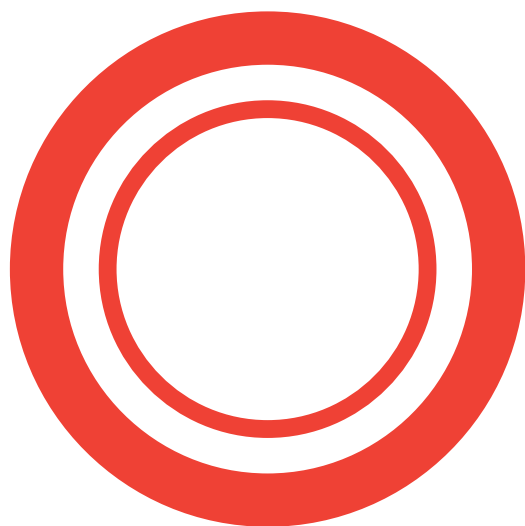
III

Ya es lugar común consignar que vivimos bajo el yugo opresivo de lo masmediático, y que el imperio de la imagen bastarda, repetida una y mil veces hasta perder sentido por los medios masivos de comunicación, vive al parecer sus días más fértiles. Se pierde la capacidad de horror y de conmoción ante el evento retransmitido, y se sobreexcita nuestro morbo ante la comprobación de lo que Jean Baudrillard supo profetizar a tiempo: no hemos de tener acceso a los hechos, seremos convidados en el mejor de los casos a refocilarnos en los fragmentos minúsculos que alcancen a salpicarnos. No veremos la muerte en directo de una niña sudanesa sitiada por la hambruna, sino que lincharemos moralmente al fotógrafo sudafricano (Kevin Carter) que capturó la inminencia de su fin sin atreverse a socorrerla, todo en aras de un Pulitzer que no lo preservó de la culpa y el suicidio. Amagaremos con estudiar los motivos que llevan a un aspirante a escritor a matar y devorar a sus amantes, pero abdicaremos en aras de algún plano cercano de los cadáveres cercenados en el interior de un refrigerador casero.

Podrá esgrimirse que ante tal panorama el teatro tiene poco que hacer; podríamos concluir que sus modos de representación, finalmente anacrónicos, no revelan mucho, en comparación, de lo ofrecido por los canales de la telecracia. Se pasa por alto, con este razonamiento, que la imagen teatral ha de devolvernos una faceta inexplorada de la violencia a través de otros códigos, mucho más cercanos a lo contrafigurativo que a la exposición literal. Si aún hoy en día se tiene al teatro de Tadeusz Kantor como paradigma de un teatro de la muerte es por su deconstrucción de los mecanismos más que de las consecuencias: *La clase muerta* ahonda en los

patrones de la represión totalitaria antes que en las repercusiones tangibles de la nación polaca desahuciada ante la certeza de su desenlace trágico. Las relecturas de Shakespeare perpetradas por el director lituano Eimuntas Nekrosius, que cuenta con una versión de *Hamlet* sobre un escenario de hielo que se derretía por completo al final de cada función, reafirma la convicción acuñada por Michel Foucault del teatro como el espacio idóneo para el rescate de la figura lapidada del fantasma. Será su ditirambo en escena la manifestación de su regreso, y será este regreso la corroboración fulminante de su carácter verdadero: todo ha de desvanecerse ante la furia de su reaparición. En su obra *Attempts on Her Life*, el dramaturgo inglés Martin Crimp bosqueja el retrato fidedigno de una mujer llamada Anna a través de la evocación oblicua y fragmentaria de quienes intervienen en su vida; Anna será entonces lo que de ella relaten sus padres, su jardinero y su compañera de oficina, los testigos vocativos de su intimidad de alcoba, y tomará la forma de una *hipster* europea ilustrada, una adolescente africana arrasada por la guerra civil y un auto último modelo recorriendo la costa adriática; su lengua cercenada será la lengua de los otros, su imagen diluida despiadadamente por la desmemoria será reconstruida a partir de las referencias que esos otros decidan transformar en palabra.

La violencia que la imagen teatral contemporánea nos lega, sin lugar a dudas, no es la del objetivo enmarcado en la lente: es la de la presencia nebulosa que aprieta el obturador e ilumina el campo ciego de su propio espíritu ●



LA MISMA NOTICIA DE BAGDAD



GABRIEL COSOY

Un misil que cae y estalla

Un difuso mercado desbaratado
Una mesa de ventas

Carnes animales

Una mancha de sangre en el asfalto

¿Era una mancha humana?
Y al decir humana...
¿Humana qué?
¿La sangre o derramarla de esa asesina manera?

Quizás una madre entretenida con las compras del día
O peor aún.
Una niña chiíta o sunnita haciendo los mandados...

¿Era la mancha de una sangre?
¿De cuántas sangres era esa mancha?

Diseminados los cortes de la venta llenos de metralla.

Cerdo, cabra, carnero y oveja.

El cerdo llamado Alejandro el griego o el griego a secas.
Por donde pasaba, arrasaba.
Un cerdo inmenso casi albino.

Alejandro; por el macedonio.
Dos mil años antes había conquistado toda la Babilonia.

Aún se escucha en algunas aldeas afganas un larguísimo poema
que cuenta esa invasión helénica.
La primera esclavitud.

La cabra, conocida como «La China», amaba los brotes de junco
a orillas del Tigris.
Allí pastaba atada a un delgado cordel verde.
La China daba una leche con aroma a vegetal fresco.

El carnero apodado Maradona por su picardía y velocidad
Rebajaba hasta el ridículo a quien quisiera capturarlo.
Fue criado a mamadera dada la repentina confiscación de su madre
por las tropas de ocupación.

La oveja.
Nadie sabe de ella.
Sin nombre, sin pasado.
Bajó ya destazada del único camión frigorífico que entró al mercado.

Los trozos de carne de los otros animales fueron traídos por personas
con nombre y apellido.
La oveja provenía de una ex unidad productiva del ex Régimen
del ex Partido Baas.

De la niña o de la madre que estaban frente al puesto cuando cayó
el misil
Nada.

De los muertos en el mercado esa mañana
No hay palabras
No las hay

Ya se dijo que no las hay

Y no las hay.
¿Quién puede dar certezas del amor?
¿Quién ha medido el peso concreto de un sueño?

¿O la relación volumen masa de un deseco?

¿De qué hablar?

¿Hablar de la furia?

¿Del precio del petróleo?

¿De la hambruna en el cuerno de África?

¿De Eritrea

De Kabul o de Haití?

¿Del imperialismo?

¿De qué hablar?

¿De Pol Pot, de la Shoa, del genocidio armenio, de todos los
genocidios?

Hay que hablar aunque no se pueda

Aunque falten las palabras

Aunque Adorno haya dicho que ya no se puede

Hay que hablar

Nomás

Esa mancha de sangre en el asfalto

¿Era la mancha de una sangre?

¿De cuántas sangres era esa mancha?



LAS ENTRAÑAS DE la furia

RAFAEL TORIZ

Nada debemos temer, excepto las palabras.

RUBEM FONSECA

Habrá que decirlo sin vergüenza: existen obras tan completas que no precisan comentario. Citarlas y manosearlas puede paliar ciertas obsesiones, pero nunca constituir su fundamento. Antes bien es la crítica, espléndida rémora, la que necesita de andamiajes, hipótesis, premisas y criterios para orientar lecturas, controlar impulsos o metabolizar conceptos. En el caso de Fonseca —su obra es descarnada maravilla— acaso sea necesario proferir unas palabras para resistir el espanto y la algarazara de contemplarnos ante el espejo.

Sus cuentos, ejemplos contundentes y extraordinarios del género, oscilan entre la realidad asesina y la crueldad extrema, entre la opulenta agresión de la burguesía y la afilada violencia de la miseria; pero, sobre todo, el *brutalismo* de su obra radica en el lenguaje, en el manejo preciso y corrosivo del lenguaje para dar cuenta de un mundo despiadado al que más que nombrar es preciso herir y suturar, hacerlo estallar con un impacto que nos recuerde que esa pesadilla, esa realidad, no sólo existe sino que predomina. El terror de nuestro mundo está encerrado en las palabras.

Leer la literatura de Fonseca (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1925), además de gramaticalizar con ironía circunstancias pavorosas, amores imperfectos y personajes verdaderos, es una invitación a mano armada para aceptar sin miedo esa furia subterránea que nos late en la entrañas.

«Voy a confesar algo, soy poeta. Escribo poemas todos los días, pero a escondidas, no los muestro, por ahora».

Adicciones peligrosas

Infinitas son las posibilidades de adentrarse en los abismos, despeñarse en la desgracia o materializar los miedos. Entre ellas, la que nace de las palabras tiene la capacidad de entreverar en un mismo estadio la sordidez del paraíso con la gracia del infierno. La literatura de Fonseca, como la añoranza y el deseo, es algo más que una droga dura. Adictiva, placentera y demoledora, la experiencia de sus libros origina un gozo intenso, en ocasiones absoluto. En mi opinión ése es uno de sus principales hallazgos, su capacidad de destruir y proponer, de testimoniar y hacer incendio. La literatura de Fonseca es un imán que oscila entre el temor y el temblor que va de la sorpresa sangrienta al cinismo galante, sin dejar de lado la parodia descarnada o el humor inteligente. Leer a Fonseca, en mi caso vicio confeso y sostenida pasión, es compartir una mirada crítica, consciente e irrefutable de la condición humana. Sus frases, cortas y sugerentes, revelan personalidades complejas y radiografían las relaciones sociales extremadamente disparejas y simbólicas de una sociedad desquiciada, riquísima y fascinante que, ubicada en el Brasil (por lo general en Río), ejemplifica vivamente características comunes a distintos territorios de América Latina, particularmente los conflictos recurrentes de las grandes capitales: «¿Ya viste cómo bailan las blancuchas? Levantan los brazos en alto, creo que para enseñar el sobaco, lo que quieren enseñar es realmente el coño pero no tienen cojones y enseñan el sobaco». «Voy a confesar algo, soy poeta. Escribo poemas todos los días, pero a escondidas, no los muestro, por ahora». «Coger con prostitutas es muy agradable, la variedad es espléndida e infinita. Existen las putas suaves, las turbulentas, las ignorantes, las que leen libros de metafísica». «El éxito es repulsivo, casi tanto como las personas». «Me irritan esos sujetos que andan en Mercedes. La bocina del carro también me fastidia». «Un onanista que se precie, decía él, debe masturbarse diariamente». «Donde yo paso el asfalto se derrite».

Muchos de los personajes de sus cuentos son miserables para los cuales la única opción de justicia es la venganza, esa humana necesidad de consumirse a través del aniquilamiento de los otros. Su ya mítico personaje de «El cobrador», especie de Robin Hood radical con ánimos de poeta, es de una complejidad, dureza y ecuanimidad necesariamente impresionantes. El cobrador es un hombre verdadero. El cuento, perfecto para decirlo de una vez, es el discurso oscuro e incómodo que refleja con categórica certeza la fracasada modernidad latinoamericana a través de un comportamiento violento y bárbaro que se revela como complemento —acaso debiera escribir «fundamento»— de las sociedades obnubiladas por un sistema económico carnicero y políticamente corrupto que condena a la mayoría a una

desahuciada y miserable periferia, a ser espectadores resentidos de su propia vida. De allí que un menesteroso desdentado con hambre infinita se decida a cobrar lo que le deben, a poner las cosas en su sitio:

Odio a los dentistas, a los comerciantes, a los abogados, a los industriales, a los funcionarios, a los médicos, a los ejecutivos, a esa canalla entera. [...] ¡Yo no pago más nada! ¡Me cansé de pagar! [...] ¡Ahora sólo cobro! [...] La calle llena de gente. Digo, dentro de mi cabeza y a veces para afuera, ime está todo mundo debiendo! Me deben comida, coños, cobijas, zapatos, casa, carro, reloj, dientes, todo me deben. Un ciego pide limosna sacudiendo una escudilla de aluminio con monedas. Le pego una patada a la escudilla y el sonido de las monedas me irrita. Calle Marechal Floriano, casa de armas, farmacia, banco, putas, fotógrafo, Light, vacuna, médico, Ducal, vastas muchedumbres. Por la mañana no se consigue andar en dirección de la Central, la multitud viene arrollando como una enorme oruga ocupando toda la calzada.

Este fragmento, lúcido y virulento como buena parte de su literatura, es una de las posibles consecuencias del individuo enfrentado a una ciudad sin otra opción que la furia como guarida y alimento. No es de extrañar que en una calle atestada hasta el hartazgo de individuos sin rostro, imbuidos en una cinética que sólo consiente el *slam* desangelado de las grandes avenidas y el desprecio clasista como saludo en los cruceros, un hombre armado se anime a despejar su camino para construir un espacio que lo contenga y justifique: una ciudad para sí mismo en su pequeño día de furia. Cuentos trepidantes de tono similar son también «Feliz año nuevo» y «Ciudad de Dios».

Empero, es preciso no ofrecer una imagen errónea o tendenciosa de su obra. Sus cuentos, en muy buena parte, son una alegría nutrida del sarcasmo, la inteligencia y el retrato sin retoque. Muchos de sus relatos están poblados por escritores, empresarios, detectives, enanos y apetitosas suripantas. Su mirada sobre la burguesía es tan precisa y descarnada como sugerente e indiscutible la que ofrece sobre los pobres. Es la suya una escritura coral, un perfecto termómetro de una época convulsa, cínica y solitaria. Algunos de sus cuentos más logrados son verdaderas gemas del género. «Intestino grueso», «Pierrot de la caverna», «Llamaradas en la oscuridad», «Artes y oficios», «Shakespeare», «Amarguras de un joven escritor», «Comienzo» o «Cuadernito de nombres» son textos que hacen de la literatura su eje satelital. A su vez, novelas como *El caso Morel*, *El gran arte*, *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* o *Diario de un libertino* son ejemplos de una sostenida preocupación formal unida a conocimiento de modelos populares como la novela negra o el género policíaco. En cierta medida, Fonseca continúa la tradición, inaugurada

por Cervantes, de parodiar un género tradicional y manido para ofrecer un híbrido más fuerte, de mayor calidad, vigor y seducción. El brasileño se ha valido en numerosas ocasiones de técnicas y trucos de géneros aceptados por «el gran público» y ha conseguido gratisísimos resultados. Los suyos son libros sobre libros (la preocupación literaria suele ser una constante) con asesinatos y drogas de por medio, citas ilustradas que revelan en un instante la psicología profunda de los personajes. Así, en «Cuaderno de nombres», es posible leer el diario del protagonista, quien suele llevar un registro secreto de las mujeres con las que fornicaba: «Andressa. Chupa. Anal. Celulitis. No sabe quién es Florbela Espanca».

Otros cuentos, por el contrario, hacen de los enanos el foco del relato. En el libro *La cofradía de los espadas*, uno de los relatos, «LE», cuenta la historia de un curioso grupo de caballeros que se dedica a lanzar enanos con motivos deportivos ante la sorpresa de una fémina políticamente correcta que se revela incapaz de tolerar el evento. Por otra parte, en *El agujero en la pared* se destaca la historia de «El enano», un minúsculo chantajista pendenciero que, gracias a su impertinencia y mezquindad, acabará asesinado y encerrado en una maleta de discretas proporciones. En la novela *El gran arte* aparecerá un personaje tan digno de recuerdo como el Fischerle de Canetti o el Alushe de Tinieblas: se trata de Zakkai, un enano negro que conservo en mi tierna galería de personajes memorables.

La obra de Fonseca, en su totalidad, registra el entrecruce de dominios sexuales, políticos, cómicos y trágicos, siempre tamizados por una inquietud estética. Si tuviera que aventurar una característica de su trabajo, y por fortuna no tengo que hacerlo, diría que la literatura de Fonseca es la erudición armonizada que se fue de carnaval.

«...idealizan al idiota que escribe, se apasionan por un mito, esperan que él realice sus delirios alegóricos. Los escritores son malos amantes, malos amigos, mala compañía».

Cobrar al cobrador

Es sabida la aversión de Fonseca a dar entrevistas, volverse «opinólogo» o cumplir la labor de intelectual mediático. Ante la necesidad histórica y social de ubicarlo en un lugar dentro de la república letrada, bien podríamos colocarlo en la esquina opuesta a José Saramago o Carlos Fuentes. Fonseca es un personaje convencido de que la voz de los autores deben ser sus libros, lo que me parece, en un mundo de hienas triunfalistas, honrado y admirable.

Este hecho, sin embargo, no le impide —en su calidad de autor— hilar embrollos narrativos que entreveran la figura del autor, el narrador y el personaje, ocasionando una placentera indistinción entre la realidad y la ficción, lo que ocasiona una porosidad en su escritura que, además de alimentar el morbo imaginativo, se agradece con sonrisas. Cito un párrafo al respecto, de su novela *Diario de un libertino*:

Si mi biografía está sólo en mis libros, considerados, como dijo un crítico, un repertorio inundo de depravaciones, perversiones, degradaciones e inmoralidades repugnantes, seré muy mal interpretado. La biografía de un escritor puede estar en sus libros, pero no según la visión simplista de los zuckermanianos. Fernando Pessoa dijo: lo que soy es porque vendieron la casa. Eso es parte importante de la biografía completa de Pessoa, que hayan vendido su casa. Él era poeta, los poetas, esos grandes filósofos, dicen verdades. Nosotros, narradores, decimos verosimilitudes.

No puedo dejar de comparar este penetrante fragmento con aquella categórica sentencia de Octavio Paz al respecto de Pessoa en su ensayo «El desconocido de sí mismo», la cual asegura alevosa que «los poetas no tienen biografía. Sus libros son su biografía», opinión con la que el narrador de la novela (y acaso también Fonseca) estaría, como yo, en desacuerdo.

La obra de Fonseca, espléndida y lúcida, es un arma incluso contra sí misma y por eso es inmune a ineptias y vicios que podrían contrarrestarla. Su literatura es escarnio en carne propia y burla franca para no sucumbir ni siquiera ante sí mismo. La furia que la sostiene se alimenta de sus propias entrañas, un cáncer abatido por el cáncer; de ahí que sostenga en alguna página una frase dirigida a aquellos lectores que «idealizan al idiota que escribe, se apasionan por un mito, esperan que él realice sus delirios alegóricos. Los escritores son malos amantes, malos amigos, mala compañía». Frases como ésta son las que le permiten asegurar a Tomás Eloy Martínez, en el prólogo a la bellísima edición brasileña de sus *64 contos...*, que la obra de Rubem «instala el miedo y el mal en el interior del lenguaje, cada una de sus palabras es como una nota musical arrancada de la sinfonía del mal [...]. Las palabras que desafía tejen un dibujo que el lector jamás podrá desentrañar, como sucede con las moscas capturadas por la voracidad de la araña».

Habrá que decirlo sin vergüenza: la obra de Fonseca no necesitaba estas palabras. Sin embargo son *otra* posibilidad para placermme en sus abismos y pagar lo que le debo ●

La culpa de las revueltas

ANTONIO ORTUÑO

Este fragmento anómalo es parte del material que escribí a lo largo de los años que tardé en redondear El buscador de cabezas (Joaquín Mortiz, 2006), mi primera novela. Fue expulsado del manuscrito final, pese a su común origen, por simple economía: ninguno de los personajes de la novela aparece en él. Aun así, sostiene con el libro una misma tesitura estilística y una idea central: la violencia como horrible, pero frecuente, medio de relacionarse. Me parece que la brutalidad de lo que aquí se narra no se opaca —quizá es acentuada, en todo caso— por la estética caricaturesca.

A. O.

—¿De quién es la culpa de las revueltas? Pues de los revoltosos. Eso me parece cosa muy clara— afirmó con lógica irrefutable el profesor Quintana, ante su salón de Matemáticas, días después del atentado contra la Torre de Comunicaciones.

Cuando los profesores y el comité de alumnos firmaron una petición para que se liberara a los arrestados en las represalias que había tomado el Gobierno —durante las que murieron cerca de setecientas personas y más de dos mil fueron a parar a prisión—, sólo Quintana y un grupo de trabajadores se rehusaron a hacerlo y, en cambio, firmaron un documento de apoyo a la Dirección de Seguridad —el secretario del director consideró que aquello no valía la pena de ser informado al jefe y resignó el papel a un archivero.

La tarde de los hechos el profesor llegó caminando despaciosamente por los jardines de la facultad de Matemáticas. Era un hombre canoso y ventrudo, de piel rosada y dientes manchados por el tabaco. Depositó su gabardina en el perchero del aula y dejó el paraguas en el marco de la ventana. Luego de cerrar a tirones

las cortinas y abandonar en el escritorio un par de voluminosos paquetes, accionó la luz eléctrica y cerró la puerta del salón. De vuelta al perchero, añadió el sombrerito gris a la gabardina. El montaje lo satisfizo.

Los estudiantes, un par de docenas, habían seguido sus movimientos girando los cuellos, como espectadores de un partido de tenis. El profesor retiró la silla del escritorio pero no la ocupó. Un estudiante con barbas y playera cuajada de consignas políticas tosió. Otros bostezaron.

—¿Maestro?— dijo una vocecilla.

El hombre se acomodó las gafas en la nariz.

—Señorita.

—Candy. Soy Candy. ¿Podríamos hacer la asamblea de alumnos hoy? Sucede que ésta es la hora que elegimos, la de su clase. Bueno. Es que...

—¿Asamblea?— estalló Quintana. —Aquí nadie va a hacer asamblea.

Candy prefirió callar. El estudiante de barbas y otros más torcieron el gesto. Alguien tocó a la puerta sin excesiva convicción. La chapa no cedió. El profesor había cerrado con llave y la llave estaba en el bolsillo de su chaqueta.

—«No se abrirá la puerta a los alumnos que lleguen tarde»— citó Quintana, quien conocía de memoria artículos enteros del reglamento.

El barbón se puso de pie con insolencia, animado por los cuchicheos y señas de la clase.

—Maestro: el salón votó por hacer una asamblea y habrá asamblea.

—¿Sí? ¿Eso creen?— los ojos de Quintana bizqueaban detrás de las gafas. Llevó las manos a uno de los bultos que había depositado en el escritorio y comenzó a rebuscar. El alumno, cuya credencial lo identificaría después como Pedro de la Rosa, de 22 años, levantó las manos en un amplio gesto de rechazo por lo que iba a pasar —aunque no sabía lo que, de hecho, iba a pasar.

—No nos recite el reglamento, maestro. Queremos organizarnos para protestar por los compañeros presos y no vamos a quedarnos en el salón.

—Afuera no hay nada. No hay nada— bufó Quintana.

Sacó el revólver del bolso con un movimiento cansino. Candy aulló al recibir el tiro. Cayó al suelo cubriéndose con las manos

la cadera herida. El profesor apuntó a su cabeza, pero sólo logró acertar a otro de sus alumnos, un chico de gafas que se derrumbó de bruces, el pecho atravesado.

—No voy a leer el reglamento. Se acabó el reglamento.

Los alumnos corrieron al fondo del salón, aunque un par de ellos, llamados por el espíritu de la épica, le lanzaron al profesor sus reglas de cálculo a la cabeza. Otra bala, una que rasgó el abdomen y salió por mitad de la espina, hizo retorcerse a Candy en el suelo. El chico de gafas comenzó a escupir sangre. El estudiante barbón, de pie todavía en el centro del salón, se puso a llorar.

Afuera la gente estaba agolpándose, intentaba echar la puerta abajo. Los disparos, uno y otro y otro, los habían congregado y ellos llamaban. Quintana apuntó a la puerta y disparó también. Tras las cortinas se escucharon gritos. Largos y agudos gritos.

Un teléfono móvil golpeó al profesor en la ceja, rasguñándole la cara. Apuntó sin mirar al intrépido tirador. El barbón, inocente del todo, fue herido. Candy, exánime en el piso, recibió las salpicaduras de sangre de su compañero antes de que otro disparo la hiciera rebotar, como sacudida por una convulsión. En el escritorio había municiones de sobra. Una rubia se derrumbó con un quejido. Quintana avanzó hacia los chicos apeñuscados en el último rincón de la clase. En la puerta se escucharon varios golpes más. La chapa no cedía.

La Policía, por supuesto, se encontraba estacionada afuera de la escuela, en la lenta espera del fin de los disparos. El secretario había dado la orden de que nadie moviera un dedo mientras los muertos fueran estudiantes. Ya alguien se ocuparía de evitar que lincharan a Quintana.

La orden de intervenir tardaría media hora en llegar.

Uno de los agentes caminó a la esquina y compró un refresco.

Alguien dejó de gritar •



Muérete, perro

CARLOS OLIVA MENDOZA

*Apuro lo que bebo
y no se acaba
al contrario: es más lo que me culpa*

LUIS ARMENTA MALPICA



Si no mal recuerdo, fue hace cinco años que encontré a Gustavo Kafú en el Hotel Imperial. Me acuerdo, tengo buena memoria, de que esa noche me dijo algo que mucho tiempo después escribió, cuando yo le envié las fotografías de Jerónimo Arteaga-Silva para que hiciera un texto. Las palabras, si mi memoria no me traiciona, eran éstas: «Algunas veces he intuido que beber es la más desdichada de las virtudes y el más sublime de los vicios. Nunca se bebe solo, Carlos, ni siquiera cuando nadie nos acompaña. Siempre hay un motivo que yace junto a los bebedores y esa secreta razón no es perversa ni frugal. Es, en estricto sentido, un misterio cotidiano».

No dudo que toda la pléyade de borrachos de la literatura haya compartido algo de esa intuición elemental. Desde Edgar Allan Poe hasta Malcolm Lowry, pasando por Ernest Hemingway, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Juan Carlos Onetti, Charles Bukowski y Juan Rulfo. De todos ellos, fue Lowry el escritor que mejor describió, en el siglo xx, a ese líquido vivo que es el alcohol. Nunca habrá que olvidar, para escapar una y otra vez del estrecho campo del nacionalismo cuando hablamos de literatura, que una de las mejores novelas mexicanas del siglo xx está escrita en inglés, ni que la mejor descripción de una cantina está en *Bajo el volcán*:

...piensa en todas aquellas terribles cantinas en donde enloquece la gente, las cantinas que pronto estarán alzando sus persianas, porque ni las mismas puertas del cielo que se abrieran de par en par para recibirme podrían llenarme de un gozo celestial tan complejo y desesperanzado como el que me produce la persiana de acero que se enrolla con estruendo, como el que me dan las puertas sin candado que giran en sus goznes para admitir a aquellos cuyas almas se estremecen con las bebidas que llevan con mano trémula hasta sus labios. Todos los misterios, todas las esperanzas, todos los desengaños, sí, todos los desastres que existen aquí, detrás de esas puertas que se mecen.

Como dice Kafú, «tomar es una virtud desdichada». Quienes no se derrozan se saben siempre derrotados. Nunca hubiera comprendido esto de no ser por las palabras de David Huerta, el autor de aquel poema tectónico, *Incurable*, en el que describe una y otra vez el dolor y el placer del bebedor: «el alcohol te derrota en el momento en que tú tienes que renunciar a él. Sólo le ganas al alcohol cuando te mata. [...] Y ésa es la idea y la experiencia límite de lo único que vale, si uno es un borracho de veras».

Como si dejar de beber fuera renunciar a una forma de comunión con el mundo a través del universo ritual de la bebida. Claro, tal comunión no sólo se puede lograr a través del alcohol. No: en general, nos derrotamos cuando renunciamos a una pasión que rige nuestra vida desde fuera de nosotros mismos, así sea la más baja de ellas, el aburrimiento y la enajenación, o la más alta: el erotismo y el enamoramiento. El mismo David, en un verso de *Incurable*, expresa cómo funciona esa comunión: «Arde mi piel, silencio / que fluye así, de mí a mí; de mis manos al mundo / y de mi boca al mundo centellante de las bocas humanas». La flama, ese silencio que fluye, lo hace en mí, en el mundo, en todas las bocas que centellean ante el agua inflamada.

Se ve que en esa confianza de las y los bebedores ya existe un prelude de tragedia. Quizá por eso los norteamericanos fueron los bebedores paradigmáticos del siglo xx, porque se creían capaces de dominar al alcohol. «La civilización empieza con la destilación» es una frase de Faulkner tan jactanciosa como cuando se pregunta «si acaso hay algo que el whisky no pueda curar». En este mismo sentido, incluso hay que entender estas palabras de Bukowski: «Bueno, al diablo con todo. Saqué el vodka y di un trago. Casi siempre lo mejor de la vida consistía en no hacer nada en absoluto, en pasar el rato reflexionando, rumiando sobre ello. Quiero decir que pongamos que uno comprende que todo es absurdo, entonces no puede ser tan absurdo porque uno es consciente de que es absurdo y la conciencia de ello es lo

que le otorga sentido. ¿Me entiendes? Es un pesimismo optimista». Como muy bien ha anotado Carlos Torres, se trata casi de una política de escritura que implica la degradación personal. Tampoco es ajeno, en este sentido, el juicio que da Hemingway, en 1941, sobre el autor del *El gran Gatsby*: «Scott murió en su interior alrededor de los 30 y 35 años y sus poderes creativos murieron después. Su último libro [*The Last Tycoon*] fue escrito mucho tiempo después de que sus poderes creativos estaban muertos y él, justo, había empezado a entender lo que las cosas eran».

Por lo demás, tampoco Hemingway escapa a la extinción de lo que él llama poderes creativos; de hecho se ha especulado que ésa es realmente la causa de su suicidio. Las biografías de Faulkner, en cambio, dejan claro que pasa años de frustración y dolor al darse cuenta de que no puede escribir más.

Si uno piensa que Tolstoi escribió *Ana Karenina* a los 50 años; Dickens *Nuestro amigo mutuo* a los 53; Dostoievsky *Los hermanos Karamazov* a los 59; Henry James *El embajador* a los 56 y Thomas Mann *Doctor Faustus* a los 72, es obvio que todos estos ascetas no destrozaron su creatividad con el alcohol, pues ninguno de los bebedores gringos escribió más allá de los 40 años su gran obra. La fascinante relación entre la prosa norteamericana y el alcohol puede comprenderse si recordamos un deslumbrante y breve ensayo de Raymond Chandler sobre la escritura inglesa y usamericana: «Los méritos del estilo estadounidense son menos numerosos que sus defectos y puntos molestos, pero son más poderosos». El efecto de este estilo «es antes sensacionalista que intelectual. Expresa cosas experimentadas antes que ideas».

Quizá de todos los memorables y santones borrachos sajones sólo haya dos que comprendieron la paradoja infernal de querer vencer al alcohol: Edgar Allan Poe y Malcolm Lowry, en quienes se ve la entrega biográfica y textual al demonio mayor. Siempre recuerdo una frase de Poe que sintetiza una compleja actitud ya derrotada: «la falsa alegría, doble producto de la libertad y del ron». Y de Lowry, bueno, sólo habrá que recordar que él no sólo es el gran escritor del alcohol, sino de la puerta al más allá, del *delirium tremens*. Cómo no recordar ese texto abrasivo que sintetiza perder la vida en el momento de derrotar al alcohol, perderlo todo, incluso la escritura y la memoria:

Pero la casa estaba en llamas, según podía verlo ahora desde el bosque, desde lo alto de los escalones, oía la crepitación, estaba en llamas, todo ardía, ardía el suelo, ardía la casa y no obstante allí permanecieron un momento, Geoffrey y ella, en el interior, dentro de la casa, apretándose

las manos y todo parecía estar en orden, en su lugar, la casa seguía allí, con todos sus objetos naturales, amados y familiares, salvo que el tejado estaba ardiendo y había este ruido como de hojas secas que pasaron rozando por el techo, esta crepitación mecánica, y ahora el fuego se extendía precisamente mientras ambos lo contemplaban, el aparador, las sartenes, la antigua marmita, la nueva marmita, la figura del guardián en el pozo hondo y fresco, la trulla, el rastrillo, el techo inclinado con sus tejas de madera en donde caían las flores de cornejo, pero en donde ya no volverían a caer porque el árbol estaba en llamas, el fuego se extendía cada vez más aprisa, ardían las paredes con sus reflejos a la manera de ruedas de molino, proyectaban los rayos del sol bajo el agua, las flores del jardín estaban ennegrecidas y ardían, retorciéndose, se enroscaban, ardía el jardín, ardía el porche en donde solían sentarse en las mañanas primaverales, la puerta roja, las ventanas encajonadas, las cortinas que ella misma hiciera, ardía la vieja silla de Geoffrey, su escritorio, y ahora su libro ardía, las páginas ardían, ardían, ardían...

El otro caso que merece más atención es el de F. Scott Fitzgerald. Él se da cuenta del ocaso y la destrucción cuando intenta finalizar *Tierna es la noche*. Jura que la tercera parte de esa gran novela la escribe absolutamente ebrio, y cuando está haciendo *The Last Tycoon* escribe en una de sus notas: «Cuando has llegado al punto en que no te importa si vives o mueres —como a mí— es muy difícil creer en ti nuevamente —tienes que matar parte de ti». Más angustiante aún es la correspondencia que sostiene con Sheilah Graham. En 1938, ella simplemente le escribe: «Métete un tiro, hijo de puta. No me levanté del arroyo para gastar mi vida con un borracho como tú».

Visto así, no dejan de parecer ingenuas las palabras de Baudelaire:

Siempre sé un ebrio. Eso es todo, es la cuestión. Quieres detener el tiempo de agobiar tus hombros, sangrando a tu doble, entonces embriágate, militarmente. ¿Cómo? Con vino, poesía o virtud, con tu imaginación. Sólo embriágate. Y si ocasionalmente, en las escaleras del palacio, una zanja de pasto en la desierta soledad de tu cuarto hace que se vaya o disminuya tu ebriedad, pídele al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a cada cosa pídele que gire, que cante, que hable, e implora al tiempo; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro y el reloj replicarán: «¡es la hora de embriagarse! ¡Antes que ser el martirizado esclavo del tiempo, embriágate perpetuamente!». Usa el vino, la poesía o la virtud, usa tu imaginación.



En cambio, más allá de esa idea equivocada de que uno puede dominar o convivir con el alcohol a través de una entrega romántica, se encuentra un viejo proverbio japonés: «Primero el hombre toma un trago, después el trago toma otro trago y luego ese trago acaba por tomar al hombre». Allende una lectura moralista, lo que quiero señalar es la fuerza comunitaria del alcohol. Ella, líquida diáspora, toma el mundo, en un acto trágico, festivo y aun amoroso. Como dice José Manuel Redondo: «Tan reminisciente de la muerte como del erotismo; todos estos elementos —embriaguez, erotismo y muerte— son comunes hasta en el mito de la borrachera de un dios como Quetzalcóatl, quien intoxicado comete incesto con su hermana para después, arrepentido, exiliarse o bien autoinmolarse en el fuego y, liberado del cuerpo, transfigurarse en la estrella de la mañana, Venus».

De ahí que siempre sea atinada la definición mítica hermética del alcohol: «Alcohol es el nombre que los químicos dan a todas las sustancias puras extraídas por destilación de los cuerpos animales, vegetales o minerales. Es lo que otros llaman Espíritus. Sustancia muy penetrante, y la más sutil parte de los elementos, muy fija y extremadamente digerida por un fuego astral e invisible. Esta sustancia se encuentra en todos los mitos, pero el Arte la extrae de uno sólo para hacerla entrar en la composición de la Piedra Filosofal y del Elíxir Universal, que sirve de medicina a todas las enfermedades de los tres reinos».

Similar es la idea que Jorge Pech tiene de la bebida a la que se entregó con devoción Malcolm Lowry:

Mezcal se llama el tequila antes de ser aminorados sus demonios por sucesivos alambiques. Quizá sea imposible elucidar dónde tuvo su origen este rijoso espíritu de agave, pero al romanticismo de hoy le agrada ubicarlo en Oaxaca y, con eso, trasvasar a la región el ánimo turbulento que emana del destilado. Así que el mezcal se prodiga desde Oaxaca en caballitos de vidrio y de carrizo, en copas elegantes y en vasos desechables, en jarritos de barro y aun en vasos de papel: su calidad la refrenda el collar de burbujas que permanece durante algún tiempo adherido a los bordes del vaso, una vez servida la botella o la garrafa; mientras más dure el collar, mejor el mezcal. Eso no

implica que el trago sea seductor al punto. Mezcales hay que atraen inopinadamente al bebedor con un moroso collar de burbujas, hasta que el primer sorbo quema el gástrico. No por eso peca el trago de vileza, sino de bravura. El agredido por tal energía hace gestos pero no desiste, siquiera por evitarse la pena de parecer delicado. Y a las escasas copas, el mezcal bravo humilla al ofuscado, lo torna capaz de avanzar por la vida en esa condición sonámbula que algunos llaman apagón y otros laguna.

En última instancia, beber y decir «salud» implican un acto de exculpación, un acto de penitencia por haber usurpado el lugar de aquellos y aquellas que no nacieron y de aquellos y aquellas que nunca nacerán. Rulfo lo dramatiza mejor que nadie:

La primera que se acercó fue la vieja Dorotea, quien siempre estaba allí esperando a que se abrieran las puertas de la iglesia.

Sintió que olía a alcohol.

—¿Qué, ya te emborrachas? ¿Desde cuándo?

—Es que estuve en el velorio de Miguelito, padre. Y se me pasaron las canelas. Me dieron de beber tanto, que hasta me volví payasa.

—Nunca has sido otra cosa, Dorotea.

—Pero ahora traigo pecados, padre. Y de sobra.

Así, antes de ser fatuamente cómplices del alcohol, de querer ser uno con él —como en algunas tradiciones, ninguna como la norteamericana—, lo que pone de relieve Rulfo es la insignificante degradación individual. En el relato rulfiano, el *humus* que produce el alcohol no es trágico, sino ridículo; por eso o mata o se nos condena a vivir con ese yo que anda con nosotros y que duerme y despierta en medio del *apagón*.

«Traigo pecados de sobra», dice Dorotea, y eso parece no dejarla morir o, mejor, no darle paz aun cuando está bien fría. Me atreveré a decir que, en el siglo xx, una de las grandes diferencias entre la tradición ética de Estados Unidos y la de países como México es que de este lado de la botella ningún sacrificio individual puede ser mitificado y enfilarse a representación cinematográfica. Por esta razón es que el alcohol nos derrota, nunca se puede ofrecer la vida si no hay certeza de que uno se va a morir o, como dirían los clásicos, «échame la última, que ya me clavé» •

EL ICONOCLASTA

ANDRÉS VARGAS

El anuncio en el periódico funcionó a la perfección. Esa mañana habían tocado el timbre poco más de diez candidatos, entre hombres y mujeres. Lamentablemente, ninguno había aceptado la oferta, nada despreciable si se tiene necesidad y un poco de fuerza mental. La mayoría apostaba por un empleo básico, que exigiera poco esfuerzo. Luego se asustaban ante la propuesta.

ENCUENTRO BÁSICO DE APRECIACIÓN POÉTICA
AMPLIO CRITERIO
●
SUELDO SEGÚN APTITUDES

Era un anuncio de un solo día.

Era también un empleo simple. Lo único que debían hacer era sentarse en una silla al centro de una habitación y escuchar la lectura poética del Iconoclasta. Dependiendo del tiempo que soportaran —medido con un reloj de precisión— se les entregaría una suma de dinero.

No era, deseo aclarar, un experimento, sino la total desproporción de cordura del Iconoclasta, que deseaba con fervor un par de oídos atentos.

Yo mismo no me habría atrevido. El Iconoclasta era un animal, un verdadero despojo humano, un carnicero de la prosa y la analogía, cuyas letras me prodigaban un miedo irreprochable y, posteriormente, una angustia tal que en muchas ocasiones, como impulsado por una fuerza ajena, estuve cerca de lanzarme a las vías del tren para extraer de mi mente esos cantos lascivos y febriles, desprovistos de toda sanidad mental. Tardé semanas en



tranquilizarme. Despertaba a media noche, alertado por su voz cavernosa que taladraba mis entrañas obligándome a vomitar todo cuanto había comido y a ocultarme tembloroso bajo las sábanas, sintiendo su aliento pútrido y venenoso rozando mis mejillas. En más de una ocasión rompí en llanto.

Fue entonces que decidimos buscar a alguien. *Carne de cañón*, llamaba él a sus futuros oyentes.

En una ocasión, mientras caminábamos a la luz de la luna, poco antes de que el Iconoclasta perdiera la razón, hallamos a un joven violento que nos amenazó con una navaja. El Iconoclasta, parco ante el filo del cuchillo, se acercó y musitó algo a su oído; alguna línea de su prosa fatal. Después, prometiéndole comida y un poco de dinero, lo llevó a casa, lo sentó en la silla y le leyó de corrido dos de sus más recientes trabajos. Yo esperaba afuera, recargado en el marco de la puerta, nervioso por la suerte de aquel joven.

Minutos después, el Iconoclasta salió —los ojos enrojecidos y el talante severo— para que lo ayudara a remover el cuerpo.

El joven había caído a los pies de la silla, el semblante lívido y una forzada mueca de satisfacción en su rostro.

Arrastramos el cuerpo hasta los límites del río y lo dejamos caer.

Después, el Iconoclasta perdió la razón. Deambulaba de lado a lado de la casa con un bolígrafo en ristre, escribiendo línea tras línea sobre los muros, las servilletas, su propio cuerpo y todo cuanto tuviese al alcance.

Una noche, al ir de visita, lo encontré en el suelo, desnudo y jadeante, pidiendo una copa de vino para brindar con los muertos. Alrededor las pistas de su demencia: una navaja suiza con sangre en la hoja, dos bolsas plásticas con saliva, una cuerda firmemente aferrada al barandal, copas de cristal quebradas con sus pies, un mapa astral, restos de yeso y cemento de las paredes arañadas, ropa hecha jirones. En su pecho, grabada con la carne abierta, la palabra más importante de sus poesías: «yo».

El Iconoclasta no tenía familia. Lo habían desterrado, y su padre, abusando de sus influencias, había conseguido retirarle el apellido. Yo era el único asidero real, su único amigo. Era mi responsabilidad, porque en el fondo lo quería. Al principio pensaba que era un incomprendido, pero, sin afectar mi estimación por ese hombre, descubrí que estaba hecho para otros tiempos. Juraba haber sido un bardo medieval muy famoso en otra vida, que



había reencarnado en un hombre común, pero que sentía el mismo interés desbordado y obseso por crear esas historias horrendas, sanguinarias.

No pude más que anclarlo de brazos y piernas a la cama, y tratar de mantenerlo consciente.

Se negaba a comer si no escuchaba una poesía. Escupía la sopa y comenzaba una arenga bestial que me lanzaba fuera cubriéndome los oídos.

Juré conseguir quién lo escuchara si, por favor, comía una vez al día.

Ante tal promesa se tranquilizó. Pasaron días en lo que decidía el proceso de selección, tiempo en el que él se impacientaba y me exigía, como un *lord* vampírico, que le trajera carne para sus escritos. Me amenazaba con gritar a todo pulmón su *Retórica para las almas simples*. Tuve que amordazarlo con cinta industrial, misma que después de unos días se comió.

Intenté primero con algunos amigos, prometiendo dinero y mostrándoles antes algunos ejemplos de su trabajo. Todos se negaban apenas leyendo unas cuantas líneas.

Finalmente tomé la decisión del anuncio. Él se revolvió de gozo, haciendo tintinear las cadenas que lo ataban a la cama. Su rostro se cruzó con una sonrisa maliciosa, como el vampiro que no ha probado sangre humana en siglos.

Acondicioné una habitación, siguiendo las instrucciones que dictaba desde su prisión con emoción infantil. Pinté los muros de rojo, coloqué la silla en el centro y, en lo que era el armario, taladré y coloqué dos aldabas metálicas, en las que enganché las cadenas que dominaban brazos, piernas y cuello. Ahí dormiría en adelante. Para cubrir su apariencia cadavérica, colgué una cortina roja que lo separara visualmente de sus oyentes.

Nadie tuvo los arrestos suficientes. Después de escuchar el plan y de leer los versos que les mostraba para que se dieran una idea, a pesar de la cifra prometida, preferían huir.

Así feneció aquel día, sin un solo oyente para el Iconoclasta.

Perdimos la esperanza cumplida la semana. El Iconoclasta se sumió en una depresión tal que sólo se le escuchaba gemir detrás de su cortina, la cual yo ya no recorría con tal de no ver su rostro deformado por el tiempo y el hambre. Cualquier ser humano común, más aún contando con la debilidad del Iconoclasta, hubiera fallecido de inanición durante esas dos semanas.



Pero de él brotaba una fuerza extraña que lo hacía sobreponerse, provista por la esperanza de ser escuchado.

Justo el día en que decidí dejarlo a su suerte, dejarlo morir en paz, ya extenuado y aburrido, el timbre sonó con sus campanas festivas y anunció la llegada de una postulante.

Una mujer, más bien una chiquilla de apenas metro y medio de estatura, con el semblante aniñado y la ilusión brillando en sus ojos. Sus ropas, sin embargo, no casaban con su semblante tierno e infantil. Por el contrario, debido a su estilo fue que me aventuré a describirla como una mujer, mas después, escuchando su voz meliflua y atendiendo sus maneras dóciles, deduje que era más una esfinge inocente probando su suerte en ministerios desconocidos.

Vestía con cierta elegancia callejera. Las medias negras, la falda corta y la blusa ligera que dejaba ver sus pechos laxos, y los pies metidos en zapatillas de tacón, contrastaban con el cabello corto como el de un muchacho, los ojos destellantes y angulados, y la sonrisa plena. Sus labios, gruesos y encendidos, eran la frontera entre sus dos personalidades que parecían fundirse sin recato. Una chiquilla que inspiraba ternura y fiereza al mismo tiempo; que invitaba a la caricia y al beso ardiente.

Preguntó por el anuncio de una manera natural.

La hice pasar, deseando, más que otra cosa, que saliera de la vista de los vecinos, que la miraban con reproche, ya hartos de los alaridos abrumadores que el Iconoclasta profería por las noches.

Le expliqué el santo y seña, sin emocionarme. Estaba seguro de su negativa. Tanto que detallé sin ánimos y le alargué el texto, que ella miró detenidamente y devoró de principio a fin sin asomo de sorpresa, sin mover un músculo de su bello rostro.

Está bien, dijo convencida.

Al escuchar su voz el Iconoclasta, cuyos apetitos sexuales desbordaban la misma demencia que sus textos, comenzó a gritar y aullar como poseído por mil demonios. El sonido brillante de las cadenas pudo enfermarme del estómago, pero la chiquilla se mantuvo estoica, mirando hacia la puerta de donde brotaban los lamentos.

¿Por qué lo haces?, le pregunté, asiéndola por el brazo. Iba decidida a



entrar en la habitación. Peor que eso, se le notaba una curiosidad plena por adentrarse en lo desconocido.

Por dinero, dijo como si tal cosa.

En ese momento, al ver su rostro inocente, recordé el primer exabrupto del Iconoclasta, cuando aún tenía nombre y apellidos, en una fiesta de su colegio. Había sido invitado como cualquier otro alumno. Departió con normalidad y después, inflamado por el vino que recorría su sangre, intimó con una muchacha, muy parecida a nuestra aventurera, que se dejó seducir por la labia proverbial del Iconoclasta. Desaparecieron en una habitación, y se supo de ellos más tarde, cuando la chica salió corriendo del cuarto, mancillada hasta los huesos, con golpes y arañazos en los brazos y los muslos, los cabellos tironeados de raíz, gritando a toda voz que se suicidaría en ese instante, que después de lo que había visto no valía la pena vivir. La policía llegó minutos después, entró a la habitación y encontró las paredes manchadas con sangre, cabellos esparcidos por el suelo y la cama, y al Iconoclasta echado sobre un diván, observando la televisión. Lo encerraron un par de días, mientras investigaban qué había sucedido ahí dentro. Ni la chica, ya calmada con barbitúricos, ni el Iconoclasta se resignaban a contar nada. Fui a visitarlo a su celda y se limitaba a decir que él no la había tocado más que lo esencial. Finalmente, tras los exámenes físicos y psicológicos, ya devuelta a la realidad, la muchacha confesó haber tenido sexo con él, pero que, debido a un punto de la charla, ella misma se había infligido esas heridas.

Hay gente que ha muerto debido a sus poesías, le dije temeroso y precavido a la muchacha antes de soltarle el brazo.

No lo creo, dijo resuelta, se soltó del brazo y entró a la habitación.

Fue tal la emoción del Iconoclasta, que escuché cuando aspiró el aroma dulce que manaba del cuello de la chiquilla.

Cerré la puerta y aguardé en silencio. Escuchaba por los intersticios de la madera la voz del Iconoclasta recitando sus obscenidades, y el ruido de las cadenas que evidenciaba su impresión.

Asqueado pero preocupado por ella, incluso sintiéndome culpable, pegué el oído en la puerta y alcancé a escuchar, por fortuna sin poder conectar las frases, algunas de sus palabras preferidas: «dedo», «llaga», «orificio», «frío»,

«semen»; incluso algunas frases cortas como: «oficio del caldero», «manipulación de órganos», «mentes débiles que osan penetrarme con violencia».

Su voz brotaba alterada y, conforme se acercaba al clímax, tal vez ya sintiendo la muerte inminente de la chica, los cadeneos se hicieron más estruendosos y su garganta profirió un ruido jamás escuchado por mis oídos, una especie de lamento espectral pero con una entonación vaga, como si de pronto uno de los dos cuerpos metidos ahí dentro se desinflara. Luego el silencio, roto solamente por el correr de la cortina.

Abrí la puerta cerrada por dentro, golpeándola con el hombro. Esperaba ver al Iconoclasta libre, rezumando sobre el cuerpo muerto de la muchacha. Cuántas culpas cargaría conmigo al infierno. Cuántas almas: la del joven ladronzuelo, la del vagabundo que pidió pan en la puerta, la de la prostituta que contratamos. Todos sus cuerpos flotando río abajo, alegres de estar pudriéndose después de escuchar semejantes atrocidades.

Pero no. La chiquilla estaba en una pieza, hincada a los pies del Iconoclasta, que yacía colgado muerto en una posición innombrable. Era como si todos sus miembros se hubiesen volteado, fracturando las articulaciones.

Me acerqué con cuidado. La chiquilla se puso en pie y pude ver que del centro de su cuerpo, escurriendo por sus piernas, manaban sus jugos íntimos.

Me sonrió con timidez y salió del cuarto.

Tomé al Iconoclasta por los cabellos y alcé su cabeza. La mueca de una sonrisa amplia y dichosa coronaba su rostro.

Nunca supe qué sucedió. La chiquilla se retiró tras recibir su paga y jamás volví a verla.

Esperé la noche para echar el cuerpo al río. No pesaba nada.

De vuelta clausuré la entrada de la casa con unos tablones, ante la mirada cínica de los vecinos.

Me retiré y sentí cómo me libraba de un enorme peso, de una responsabilidad maldita. Sentí pena por el Iconoclasta, tal vez no estaba preparado para unos oídos ávidos de su poesía. Literalmente se vació y, tal vez, entendió que tras la indiferencia y el posible gozo de esa chiquilla no existía nada más para él en este mundo.

Seguro el juglar reencarnará de nuevo, posiblemente en alguien más cuidadoso, en alguien que no se dejará dominar por su propio arte. El arte del miedo.

Al final, el Iconoclasta no estaba hecho para estos tiempos. Y sabe Dios si para alguno en esta tierra •



«Pertenezco a una sociedad que está bajo sospecha»: Élmer Mendoza

MARIÑO GONZÁLEZ

◆

Élmer Mendoza es un hijo de su tiempo, y ese tiempo —¿cómo iba a ser de otra forma?— está marcado por la violencia. Sin embargo, el escritor no es un mero receptor de los sucesos que, día con día, recorren las páginas rojas de los periódicos o se derraman por litros en las calles del país: Élmer Mendoza es, ante todo, un estilista que ha tomado a la violencia como madre adoptiva: una mujer incorpórea y ubicua que en sus libros adquiere una dimensión tanto temática como estética. En la pasada Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el narrador sinaloense (Culiacán, 1949), autor de *Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin*, *Efecto tequila* y *Cóbraselo caro*, fue designado ganador del III Premio Tusquets de Novela por *Quién quiere vivir para siempre*, libro que por estos días llegará a las librerías bajo el título *Balas de plata*.

Federico Campbell ha dicho que Élmer Mendoza es «el primer narrador que recoge con acierto el efecto de la cultura del narcotráfico en nuestro país», y no le falta razón. Del otro lado del charco, el escritor español Arturo Pérez-Reverte lo ha reconocido como su amigo y maestro: «*La Reina del Sur* nació de las cantinas, del narcocorrido y de sus novelas». Pero, si de comentarios se trata, ninguno tan certero como el que vertió el jurado del III Premio Tusquets de Novela, que valoró en *Balas de plata* «la rabiosa modernidad en el uso del lenguaje, en la estructura narrativa hermanada con los últimos lenguajes televisivos y en el ritmo endiablado que, como la mejor novela clásica, no da tregua al lector hasta su desenlace».

◆

Desde el título, Balas de plata se antoja una novela que volverá a uno de tus temas predilectos, la violencia. ¿Por qué esta recurrencia?

Yo también me lo he preguntado. Siendo un hombre tan pacífico, ¿cómo es que me llama tanto la atención esto de la violencia, cuando podría escribir historias de otro orden humano? Creo que tiene mucho que ver lo que es la vida que nos está tocando vivir. Hay mucha violencia en nuestro país. También mucha mentira en política y grandes defectos en la educación que generalmente inducen a la violencia. Hoy dicen que las caricaturas son lo más violento de la televisión, y eso lo están recibiendo los niños; los noticieros hablan de violencia y la noticia más leída sigue siendo la nota roja, según me cuentan los compañeros de la prensa. En ese mundo estoy yo, viviendo en una ciudad muy dinámica. Pertenezco a una sociedad que está bajo sospecha, porque para bien o para mal estamos muy conectados con el asunto del narco, con el asunto histórico, con el asunto de que algunos de los jefes más importantes han nacido acá. Todo eso va formando en la gente la percepción de que la violencia es tema y parte de nuestras vidas. Y también nos obliga a reflexionar sobre el asunto y a mí, que hago ficción, me llama la atención y me atrapa en ese aspecto de qué es lo que la gente está viviendo: la gente que está dentro y la gente que está fuera. No basta con decir que la violencia es inherente a los seres humanos y que todo hombre tiene un gen maligno entre los benignos. Creo que cada sociedad genera sus propios delincuentes y la sociedad de nuestro tiempo ha generado una gran variedad de maleantes, desde los narcos, los asaltantes, los secuestradores y los que cortan partes del cuerpo, hasta los ladrones y los políticos corruptos. Es una gama sorprendente y apabullante para la gente que pretende llevar una vida normal.

¿Qué pasa cuando llevas la violencia a la literatura? ¿Es un señalamiento, una reflexión?

Yo nunca pretendo tocar el tema con fines que no sean estéticos.

Ahí está la temática: yo veo a la gente hablar del asunto, caras preocupadas por la violencia; cuando la persona afectada, asesinada o encobijada es de su familia los veo desencajados. Y a cualquier persona eso le llama la atención. Escucho a los políticos diciendo que están controlando la delincuencia organizada. Y no es cierto, porque la gente sigue matándose por razones que no son las que podrían considerarse normales, como la defensa propia, la defensa del honor o el amor (esos enfrentamientos no me gustaría que

desaparecieran). Estamos ahí. Yo cuento cómo la gente se besa, pero la gente no me deja verla besándose. Sin embargo, a la gente preocupada no le importa que la mires y eso me sirve para la elaboración de personajes de ficción. Tiene mucho que ver la realidad, lo que estás viendo, lo que estás leyendo.

¿Y de dónde salen tus historias y personajes?

Yo escucho historias. Me gusta ir a los lugares de reunión, a las cantinas, y me gusta escuchar a la gente contar historias. Ahora cuando me ven cerca no quieren soltar nada, porque dicen: «No, porque luego lo cuentas». Sí tomo cosas de ahí y lo demás lo imagino. Los escritores a los que nos consideran realistas podemos tener éxito porque nuestra imaginación está muy bien alimentada y tenemos suficientes elementos para motivarla siempre.

Has dicho que Rubem Fonseca es uno de tus maestros, y en sus libros está, también, el uso recurrente de la violencia. ¿Qué te han dejado sus lecturas?

Yo siempre he dicho que, como lector, tengo tres maestros: Juan Rulfo, Fernando del Paso y Rubem Fonseca. Juan Rulfo, como escritor, ha sido muy importante para mí en dos aspectos: la utilización del lenguaje popular y la creación de un ritmo narrativo sosegado. Es un autor muy bueno para tramar. También aprendí que si él había escrito esa novela genial que es *Pedro Páramo* en diez años, la paciencia se convierte en un factor muy importante para crear textos narrativos. Y también aprendí de él cómo llevar la relación con los poderosos. Fernando del Paso es la fuerza del discurso, el tejido que no falla ni por arriba ni por abajo, y demuestra cómo hacer un ritmo poderoso. Del Paso es ritmo, es fuerza, una narrativa sin complejos. No hay ningún resquicio del que te puedas quejar, y teje un discurso con un ritmo tan fuerte que puede seducir a cualquier lector sensible. Y Rubem Fonseca es la modernidad en la forma de ficcionar historias policíacas —me refiero a las mezclas narrativas, al lenguaje que utiliza. Sus recursos narrativos son muy modernos, muy *joyceanos*. Y me va mucho porque es un escritor urbano, un hombre que, como yo, utiliza la ciudad. Con Rulfo la ironía es leve y con Fonseca es parte de los recursos para que el lector se enganche. Yo he aprendido a hacer personajes encantadores —porque algunos lectores me han dicho que algunos de mis personajes son encantadores— partiendo de Fonseca. Siempre tengo cerca algún libro de Rubem Fonseca.

¿Y qué hay de tus otras lecturas? ¿Qué lee Élmer Mendoza?

Soy un lector que programa. Llegan los libros y los voy leyendo por orden. Generalmente leo poemas para despertarme el cerebro. Y trozos de ensayo. Me gusta entrar en contacto con la profundidad de la poesía y con la sorpresa de una idea nueva en algún ensayo. Y también armamos, yo y mi mujer, rompecabezas. Hacer rompecabezas te despierta la adrenalina de la misma forma que cuando cuentas una escena muy intensa. Yo quisiera decir que vuelvo al *Quijote*, a la Biblia, pero no es cierto, lo hago muy de vez en cuando. Pero sé que voy a la poesía y a los ensayos y voy a descubrir algo.

Dices que el ritmo narrativo es una elección estética. Y ese ritmo tiene que ver con la temática de tus libros. ¿Por qué?

Sí. Es una decisión estética. Es la necesidad de que el puente que es la obra entre el lector y el escritor funcione de cierta manera. El escritor hace una propuesta solamente, pero tiene que desaparecer para que la obra llegue a los lectores. Yo me quedé impactado con una declaración de Gabriel García Márquez que decía que estaba leyendo a Curzio Malaparte —quien hacía novelas de la Segunda Guerra Mundial— y temía no despertar para terminar la novela. Como lector me ha ocurrido a veces, y como escritor es uno de mis sueños lograrlo.

En los últimos años la violencia se ha colado a las historias de muchos escritores mexicanos: ¿qué ves en esos autores? ¿Existe alguna especie de movimiento?

El año pasado fui jurado del Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares y pude revisar más de setenta novelas. Son de los últimos años, y sí, están presentes el asunto histórico y el manejo de la violencia. Norma Lazo ganó con *El dolor es un triángulo equilátero*. Ella está trabajando sobre la violencia y ha publicado un libro nuevo sobre asesinos en serie. Y también está lo de los chicos que se interesan por las temáticas internacionales. Me tiene impactado Cristina Rivera Garza, porque para mí su libro más reciente, *La muerte me da*, es una novela policíaca y, a la vez, un estudio del *thriller*. Es una novela divertidísima, te mantiene atento y muy vibrante. Sin embargo, más allá de una temática común, creo que el único movimiento que nos conviene es que todos escribamos muy bien.



DRESSED TO KILL

JOSÉ ABDÓN FLORES

I
Los años ochenta en Estados Unidos se caracterizaron por dos cosas: un *boom* que le dio un baño de oro a la economía más fuerte del mundo, y una especie de desenfreno, mezcla de romanticismo y mal gusto que a la fecha sigue siendo motivo de vergüenza ajena. Por supuesto, lo segundo es consecuencia de lo primero: el florecimiento de la economía siempre trae consigo los frutos más inesperados, desde notables avances tecnológicos hasta los excesos menos creativos. El pulso de la década ochentera estadounidense bien puede equipararse con la nerviosa gráfica del índice Dow Jones, que por entonces subió y subió, y cada máximo que alcanzaba era como una afirmación de que éste, y no otro, era el camino. De la mano de Wall Street, un país bailó el triunfo más dulce del imperio. Y, sin duda, entre los que más y mejor bailaron estuvo Patrick Bateman, el psicópata americano creado por Bret Easton Ellis.

El libro de Ellis, que apareció hasta principios de la década siguiente, es en cierto modo el reflejo de lo que tal bonanza generó en las altas esferas neoyorquinas, el fenómeno *yuppie* llevado a consecuencias que parecerían extremas. Su autor polarizó la atención al presentar un ejemplo patente de la desalmada sociedad capitalista, un paradigma por demás descarado y cínico con el que, lejos de acercarse a esa utopía llamada Gran Novela Americana, logró al menos perfilar uno de los Grandes Temas Americanos (y hoy por hoy del mundo): la violencia.

Pero partamos de cero. En la obra de Ellis la violencia tuvo un período de gestación de dos libros. En su primera novela, *Menos que cero*, la violencia sólo se insinúa. Como una tormenta lejana, se presienten sus reverberaciones, y uno intuye su grandeza pero jamás llega a contemplarla, no como en *American Psycho*. Y, sin embargo, su aura es hechizante. De hecho, el gran mérito de Ellis en esta *opera prima* es la capacidad para cargar de malos au-

guros su narrativa. Nada terrible pasa realmente en la historia; pese a ello, la amenaza distrae.

Para *Las reglas de la atracción*, Ellis libera el espíritu de la violencia y lo hace deambular por las páginas de un libro cuyos personajes serán el sustrato que en mayor o menor medida le darán arraigo. La sexualidad es la puerta por la que a veces tendrá el acceso libre. Evidentemente, en el mundo de Ellis la violencia es un fenómeno generacional que los adolescentes presencian, los universitarios ponderan y los adultos ejercen, visión hasta cierto modo esquemática que lleva a pensar en un ciclo biológico de la violencia.

Ellis siempre ha hablado poco de su obra, misma que, por otra parte, siempre ha tenido al escándalo como satélite. Ya sea por esnobismo o porque en verdad no le interesa, sus entrevistas y presentaciones suelen carecer de profundidad y terminan divagando sobre la vida privada del propio autor o abordando el otro gran tema de sus libros, la Moda. Por supuesto, el *establishment* literario lo considera definitivamente un autor menor. (Norman Mailer llegó incluso a decir que *American Psycho* era demasiado tema para un autor como Ellis.) Banalización o no, es más sabido que Bret Easton Ellis proviene de una familia acomodada, sufre de grandes depresiones, ha sido amenazado de muerte varias veces y se viste con trajes negros Calvin Klein; se sabe más este tipo de cosas que sus opiniones literarias.

Sin embargo, hay una sentencia de Don DeLillo en *Cosmópolis*, novela neoyorquina también, muy del ambiente Wall Street, que acredita plenamente al psicópata estadounidense Patrick Bateman y que justifica no sólo su existencia sino su proceder hasta la última gota de sangre. Según DeLillo, «The logical extension of business is murder». En este sentido, en el mundo de los negocios, más que haber permiso para todo, el hecho de matar complementa satisfactoriamente el ciclo mercantil. Y esta inferencia, conforme pasa el tiempo, parece estar ganando la contundencia de una ley. Ley o no, el personaje de Ellis la siguió fiel, creativa y estéticamente en hombres y mujeres, ricos y pobres, viejos y jóvenes, tantas y tan variadas veces que sencillamente se convirtió en parte de su estilo de vida (el famoso *lifestyle*, término que también nace con esta época de bonanza.)

Ahora bien, Patrick Bateman representa una fase muy avanzada del *businessman*, del *dandy*, del sibarita y, más que del racista, del misántropo. Es el hombre —quién sabe si ideal— propuesto por Ellis para llevar las riendas del mundo. Bateman es capaz de nombrar y evaluar treinta marcas de agua mineral distintas, de distinguir cualquier sello comercial de alto rango en ropa y accesorios que la gente porta, de escoger como el mejor *trader* las acciones más promisorias de la bolsa, y de matar a sangre fría, sin remordimientos y con sadismo, a no importa quién. En hombres como él, muerte y

violencia son, al principio, algo colindante con la perversión, para después volverse credo.

El poeta Jack Spicer, identificado dentro de una de las corrientes literarias más peculiares de Estados Unidos, el absurdismo, generó un término que conjuga bastante bien con el proceder criminal de Patrick Bateman. La «desversión», según Spicer en «The Unverted Manifiesto», es el intento de hacer que el acto sexual sea tan raro como un pétalo de rosa. Para él, la desversión consiste en hacer del sexo una experiencia temible, como un chiste obsceno o un ángel. Bajo estas premisas, Patrick Bateman es un desvertido modelo. Introducir una rata hambrienta en la vagina de una mujer predispuesta al sexo no sólo le valió a Ellis el odio unánime del feminismo: también le valió a su creación, el licenciado Mr. Bateman, el título de gran desvertido. Ellis ha comentado reiteradamente que su polémica novela, en buena medida, gira en torno al humor, un humor grotesco, de caricatura, un humor absurdo.

II

Pese a que en Estados Unidos la violencia es el generador de un mercado muy importante (cine, televisión e industria bélica), hubo algo que hizo de Patrick Bateman un personaje muy mal visto, sin el *appeal* de otros caracteres de ficción que también personificaban el mal y cuya admiración era sinónimo de aceptación, y por lo tanto de compra. El tipo de violencia ejercida por el *broker* Patrick Bateman sencillamente escapaba al entendimiento de la masa norteamericana.

El estadounidense común y corriente puede entender que haya asesinatos por dinero, por narcotráfico, por poder; alcanza, mal que bien, a razonar las muertes debidas al terrorismo y aquellas que aluden a la diferencia de religiones como motivo; puede perfectamente racionalizar las muertes por diferencias ideológicas y raciales. Pero ¿cómo comprender lo que destila la mente de un psicópata, Adonis blanco, arquetipo en más de un modo y que, además, en cuestiones económicas es el paradigma al que ese mismo individuo estándar de Estados Unidos siempre aspirará?

El odio innato que lleva a Bateman a matar, y que suele tener como preámbulo sesiones de sexualidad intensa, es prácticamente un odio genético en contra de la especie. En este sentido, Patrick Bateman sería el producto, aberrante por ahora, más frecuente con el paso de los siglos, de un *pool* genético que se ha sobrerreproducido. En sí, no tiene un móvil material para la aniquilación, y ese credo que profesa sería el reflejo natural de un mecanismo de control de la especie puesto en práctica. Tal parece que para Ellis, como creador del personaje, seis mil millones de seres humanos

han dejado atrás el límite genético de la especie, esa frontera que, una vez rebasada, vuelve aberrante el código de genes.

Por si esto no bastara, Ellis aun distanció —o distinguió— más a Bateman vistiéndolo para matar.

El tan buscado y pregonado *American way of life* tiene básicamente una vida cómoda por objetivo. Una vida apacible donde las altas superan a las bajas, pero esas altas bien pueden ser una tarde otoñal con *fast food* y un televisor donde dos equipos de *football* luchan por la posición de campo. El *American way of life* abunda en ejemplos como éste, prácticamente todos de aspiraciones medianas y vulgares que van haciendo del individuo profesante un perfecto oso gris siempre dispuesto a hibernar. Y la ropa para hibernar, ese vasto uniforme producido a escala industrial, siempre será cómoda, ancha y desgarrada.

La diferenciación de Patrick Bateman —es decir, su desprecio— se presenta en dos aspectos: su lenguaje, cultivado, asertivo, preciso, informado, una oralidad sin alma que sólo funciona como registro de información; y, sobre todo, su ostentosa manera de vestir, de tan buen estilo que raya en el insulto. En el país de lo casual —esto es: en la nación de los *tennis* de basquetbolista, de los *jerseys* de los Acereros, de las gorras beisboleras, de los *jeans* y las camisas de cuadritos, de las tallas grandes y extragrandes—, en la sociedad de lo informal, el refinado Patrick Bateman no tenía cabida. Mucho menos si, además, su pasatiempo era asesinar por gusto.

Cabe decir que, a través de la Moda, Bret Easton Ellis descubre en esta novela una singular prosodia conformada por las marcas del lujo, especialmente de ropa, pero también de enseres domésticos y de otros productos que por supuesto devalúan el *American way of life* (y cualquier otro). Como un rezo interminable, Bottega Venetta, Susan Bennis, Warren Edwards, Louis Dell’Olio, Alan Flusser, Michael Kors, Fortunoff, Christian Lacroix, Valentino Couture y demás nombres sonoros —exóticos para muchos, familiares para pocos—, van componiendo un ritmo que acelera la espiral del distópico mundo de Patrick Bateman.

No es de extrañar que la novela encontrara sus más fervientes lectores dentro del mundillo de la Moda, que, de buenas a primeras, encumbró a Ellis como un entendido en la materia y como una especie de estandarte a través del cual la Moda vio un parcial renacimiento literario. Sin embargo, el llamado universo *fashion* es en buena medida responsable de que *American Psycho* sea a menudo vista como un manual para vestir y no como un esbozo, hasta cierto punto arriesgado, de una cuestión tan profunda como la descomposición sanguínea del hombre ●

DRAGONCITOS DE KOMODO

JULIO TRUJILLO



Con las manos sobre la superficie de la mesa
mi hijo me está explicando
cómo atacan
los dragones de Komodo:

«Se acercan a su presa lenta,
pero tan lentamente,
que no parece que se están moviendo»
—y su mano derecha se desplaza
(con menos lentitud de la que él
seguramente quisiera)
hacia la incauta izquierda.

«De repente
—la mano se crispa un poco—,
de un solo movimiento potentísimo
—dispara una mano rauda—,
atrapan con los dientes a su víctima»
—ya envuelve una mano a la otra
con furiosos tendoncitos.

«Alcanzan hasta 20
kilómetros por hora en ese impulso»
—le digo yo porque espíe
la página que él había estudiado.

Me mira con asombro
pero sé
que le he robado un dato
y que mi aportación científica es muy pobre
frente a la caza contundente
que me ofreció Santiago con sus manos.

RENÉ GIRARD:

la utopía de la no violencia

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

EL MECANISMO DE LA VIOLENCIA

El asedio de la peste devasta los cuerpos y las almas. La ciudad de Éfeso llora sus muertos, los campos se pudren, las leyes y costumbres se tambalean y hombres, mujeres y niños vagan entregados a la desesperación, el pillaje o la lujuria. Apolonio, el mago extranjero convocado por las autoridades, es la última esperanza, y los efesios aguardan sus palabras. El mago dubita, pareciera que no sabe qué decir; de pronto mira a un mendigo que circula en la vereda y pide a los angustiados ciudadanos que lo apedreen hasta la muerte. Los efesios dudan, al principio, en lapidar al hombrecillo que suplica por su vida, pero Apolonio insiste en que sólo ese acto retraerá la peste. A medida que sucumbe a las piedras, el infortunado mendigo va perdiendo su apariencia humana y transformándose en una excreción sangrienta, de modo que, cuando sus restos son extraídos del túmulo de piedras, pueden ser denominados por Apolonio como los del demonio que causaba la enfermedad. Este perturbador episodio de erradicación mágica de la peste, que rescata Filóstrato al narrar la vida de Apolonio de Tiana, lo utiliza René Girard para ilustrar lo que él llama el mecanismo victimario.

René Girard (Avignon, 1923) es un pensador obsesionado por la violencia y la ha descrito con la más multidisciplinaria prolijidad, desde la literatura hasta la antropología, desde el lenguaje a la teología. Este autor que rebasa las fronteras académicas establecidas y, sobre todo, desdeña el tono aséptico de la ciencia y vuelve su obra un conjunto de argumentos, alegatos morales, licencias literarias y términos confesionales, es uno de los pensadores más seductores y desconcertantes que haya leído. Cierto: la adscripción formal con que Girard navegó en los espacios más prestigiosos de la academia fue la de un profesor de literatura; sin embargo, ha escrito libros inclasificables que, pese a la controversia que desatan, se han con-

vertido en referencias obligadas de distintas disciplinas. Estudió historia en Francia y emigró muy joven a Estados Unidos, donde realizó toda su carrera y se jubiló de la cátedra de literatura en la Universidad de Stanford. Es autor de obras como *Mentira romántica y verdad novelesca*, *La violencia y lo sagrado*, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, *El chivo expiatorio*, *Veo caer a Satán como el relámpago*, *Aquel por el que llega el escándalo*, o su todavía no traducido *Achever Clausewitz*.

Girard es principalmente conocido por su teoría mimética, que comenzó a intuir al observar los procesos de deseo, emulación y conflicto en sus estudios de crítica literaria. A partir de esta intuición inicial emprendió una trayectoria atípica que, siguiendo siempre las huellas de los mecanismos del deseo y la violencia en el hombre, ha pasado de la crítica literaria a la etnología y culmina, en sus obras más recientes, en una mezcla de ensayo teológico y antropológico. Su obra consta de variaciones cada vez más complejas y extendidas sobre el mismo tema, por lo que puede hablarse, más que de una teoría, de una visión tan tenaz como elusiva que acude a diversos campos del conocimiento para tratar de hacerse cada vez más nítida y coherente. Son muy conocidos los motivos centrales de Girard, quien señala que la mayoría de los deseos humanos, a diferencia de los animales, surgen de la mimesis, de la imitación de un modelo o la emulación de un semejante. Dicha imitación suele volverse conflictiva cuando conduce a la disputa por el mismo objeto y al antagonismo. El conflicto mimético se vuelve entonces connatural al hombre y se manifiesta en crisis sociales periódicas que son temporalmente aliviadas por reconciliaciones en las que la violencia dirigida hacia una sola víctima propiciatoria o chivo expiatorio (muchas veces el enfermo, el indigente, el deforme o el extranjero) alivia las tensiones. Para Girard, los ritos de expulsión y sacrificio, la noción del asesinato fundador, son mucho más convincentes que la idea del contrato social, y resultan fundamentales para la constitución, la evolución y la homeostasis de las culturas. Por lo demás, según Girard, estos mecanismos sacrificiales, ya desprovistos de su aura sagrada, siguen operando con múltiples disfraces en la época contemporánea, por lo que afirma que su teoría mimética es útil no sólo para el desciframiento del pasado, sino también para la interpretación del presente.

LA REVELACIÓN DE LA VIOLENCIA

Ampliando el radio de su teoría mimética, Girard vincula, de una manera tan deslumbrante como polémica, la defensa del cristianismo con la teoría antropológica, y llega a afirmar que la violencia mimética puede hacerse evi-

dente y reorientarse gracias a la Pasión de Jesús. Éste es el argumento de *Veo a Satán caer como el relámpago*. Para Girard, hay una analogía entre el sacrificio de Jesús y los de los cultos arcaicos (el ciclo de violencia mimética contra un inocente), pero de esta analogía parte su gran diferencia, pues «representar la violencia colectiva de manera exacta, como hacen los Evangelios, es negarle el valor religioso positivo que los mitos le conceden, es contemplarla en su horror puramente humano, moralmente culpable». Girard entra al terreno de la argumentación alegórica y señala que Satán puede concebirse como la génesis de todo mecanismo de mimesis violenta, debido a la consagración de su ser al deseo y de su forma grotesca y perversa de imitar. Satán engaña al hombre al ser él mismo quien incita y resuelve las crisis de violencia mimética, lo que permite perpetuar esta dinámica de enfrentamiento y conflicto. «Con la transformación de una comunidad diferenciada en una masa histórica, Satán crea los mitos». Dichos mitos, que recrean episodios de violencia y sacrificio real, se supone que redimen y purifican, pero sólo prolongan la égida de la violencia. Para Girard, la Biblia y los Evangelios adquieren posturas opuestas a las del mito en lo que respecta a la violencia colectiva. A diferencia de la venganza o el asesinato, frecuentes en los mitos, de acuerdo a Girard la Biblia adquiere un nuevo cariz benévolo y conciliatorio. «Sin salirse nunca de su marco narrativo, el relato bíblico desea suscitar con respecto a la violencia una reflexión cuyo radicalismo se muestra en la sustitución de la obligatoria venganza por el perdón, único medio de detener de una vez por todas la espiral de represalias». Los Evangelios van todavía más lejos en la denuncia de la violencia, al contener una descripción prolija y dramática del mecanismo victimario y al situar al personaje de Satán como una encarnación del mimetismo conflictivo.

El cristianismo, para Girard, no sólo permite ejercer la compasión, sino comprender a las víctimas y el proceso mismo de las persecuciones. Sin embargo, no hay que confundir la compasión con la victimización contemporánea, que llega a extremos de parodia en la vida civil...

A diferencia de los mitos y sus voceros, como en el impactante ejemplo de Apolonio, Jesús no realiza milagros mediante la violencia; al contrario, como en el caso de la mujer adúltera, la impide. Girard reproduce la escena: los escribas y fariseos, buscando probar a Jesús, llevan ante él a una mujer sorprendida en adulterio, le recuerdan que la ley ordena su lapidación y preguntan su opinión; él permanece agachado, escribiendo en el suelo con el dedo (con los ojos que no intentan ver los de los fariseos para no provocarlos), y luego, ante la insistencia de las preguntas, se yergue y pronuncia su conocida frase: «El que de vosotros esté sin pecado, sea el primero que le tire una piedra». Ninguno se atreve, y salen uno por uno. Girard destaca la forma en que Jesús desmonta el mecanismo de la violencia ante una multitud que, a diferencia de la de Apolonio, no duda de la justicia de la lapidación. El triunfo de la Cruz, como lo llama Girard, consiste entonces en revelar de manera evidente, para quien quiera verlo, que los dioses que propugnan la violencia son dioses mentirosos. «El sufrimiento de la Cruz es el precio que Jesús acepta pagar por ofrecer a la humanidad esa representación de su verdadero origen, ese origen del que ha quedado prisionera, y a la larga privar de su eficacia al mecanismo victimario». El cristianismo, para Girard, no sólo permite ejercer la compasión, sino comprender a las víctimas y el proceso mismo de las persecuciones. Sin embargo, no hay que confundir la compasión con la victimización contemporánea, que llega a extremos de parodia en la vida civil; la comprensión verdadera del mecanismo victimario y de la violencia consiste no sólo en denunciar hipócritamente las persecuciones ajenas, sino en «conocerse a sí mismo como perseguidor», lo que exige un proceso de introspección y una especie de conversión, que es y no es religiosa.

A LA PROCURA DE GIRARD

Hace poco, en la librería La Procure de París, encontré en la mesa de novedades el libro *Achever Clausewitz* de Girard (una extensa entrevista con Benoît Chantre donde, a partir de la obra sobre la guerra del estratega militar prusiano, Girard extiende por territorios insospechados su teoría sobre la violencia) y un anuncio que señalaba que esa noche se presentaría el autor para hablar sobre su libro y firmar ejemplares. El volumen que yo había llevado para leer durante el viaje en avión era precisamente uno de Girard y, asombrado gratamente por la coincidencia, quise inscribirme de inmediato para asistir a la presentación. Un empleado me dijo que el cupo estaba completo, pero insistí con una mujer que parecía tener más autoridad y que me sugirió que llegara un par de horas antes, advirtiéndome que

probablemente tendría que escuchar de pie. No tuve que sufrir ninguna incomodidad: el pequeño foro apenas se llenó y la sesión de preguntas resultó una lamentable pasarela de frivolidades. Quizás esta desangelada recepción que me tocó atestiguar hable de la dificultad para digerir a Girard por parte de nuestras prácticas de lectura: confesión de fe y, al mismo tiempo, imponente argumentación, la obra de Girard utiliza lo mismo el dato etnológico y la metáfora, la inferencia sociológica y la interpretación literaria, la noción teológica y la hipótesis biológica. Girard consolida en su obra la polémica idea de que el cristianismo es un instrumento de conocimiento empírico y una interpretación definitivamente reveladora de la naturaleza del hombre y la génesis de la cultura, y, quizá por eso, se atreve a decir que su conversión definitiva al catolicismo proviene de su trabajo de campo. Por supuesto, no es fácil asimilar a un pensador tan seductor como intransigente que, en una época de relativismo, busca enfoques e hipótesis totalizadoras y, en un ambiente predominantemente laico, suscribe la revelación de una religión y busca abrir camino a una antropología y una ética basadas en el universalismo y la no violencia del cristianismo. Se trata de una defensa de la fe desde el conocimiento, que, sin duda, implica conflictos de interés y problemas de diferenciación, pero que ha dado atractivo, profundidad y autenticidad a su pensamiento. Por lo demás, no tienen que compartirse la fe de Girard ni sus desmesuradas inferencias sobre la vida y el pensamiento moderno, para encontrar en esta lectura, amén de un estilo tan hermoso como enérgico, una duda metódica en torno a la violencia, una oposición al linchamiento y la lapidación a partir del prejuicio, y una resistencia razonada al voluble movimiento de la opinión masiva •



ESTRELLAS COMO NUDOS

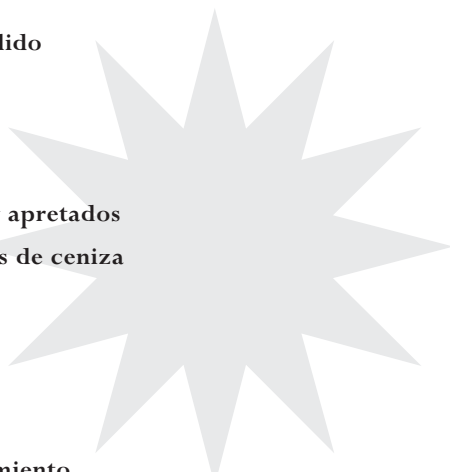
Eran olas gigantes
y cuando rompían
contra la arena ingrávida
blanca, sutil y rutilante
se levantaba una nube
de estrellas diminutas.

Estrellas como nudos
enlazando el agua con la tierra
la tierra con la luz
el silencio de tu voz añorada
con la música que vive en el recuerdo.

Estrellas enormes como grandes nudos
como las olas
como la fuerza del estallido
en medio del espacio.

Estrellas diminutas
como nudos pequeños y apretados
minúsculos como granos de ceniza
que viajan por el aire
llevando su mensaje
de amor y de deseo.

La potencia de un sentimiento
que no sabe rendirse
y desafía por siempre y para siempre
la incomprensible y terca
amenaza de la muerte.





Dos poemas

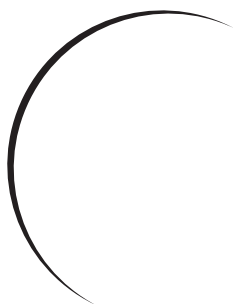
Ida Vitale

LUNA LLENA, TIERRA VACIADA

Blanco talón nunca alcanzado,
riza las dóciles mareas,
sosiega pájaros inquietos,
mientras desnudo viene y va.
¿Qué, en nosotros, responde a ese
grumo de luz que nos vigila?

Quizá un secreto mar de sangre,
en cárcel provisoria preso,
empieza ahora a aglutinarse
y concluya una paz de pluma
ahogada en bruma de luz blanca,
sin arrostrar lo que atrás queda.

En la alta alcándara, un misterio.
Abajo, agujas en el agua,
luna llena, tierra vaciada.
Por esa paz mentida, huyen,
último acorde de un redoble,
los derrotados pasos solos.



EL REPARTO

El reparto es casual:
nada aterriza donde debe,
donde habría que distribuir tesoros
se atribula.

El reparto, siempre casual,
se asusta, pero,
y eso es lo absurdo,
insiste.

A la noche, que
anunciaron radiante,
le advierten
que no habrá amanecer.

B e z o a r

(Fragmento)

GUADALUPE NETTEL

A pesar de todas mis reticencias, he decidido empezar de una vez por todas esta absurda bitácora. Desde nuestra primera entrevista, usted insistió en la importancia de anotar los recuerdos y las impresiones que surgieran en este lugar. Debo admitir que el sitio es estupendo, cerca del mar, apartado de cualquier tipo de tensiones excepto las que constantemente me inflijo a mí misma. Más que una clínica de rehabilitación, este lugar, hermoso y callado a la vez, parece un balneario. Mi cuarto, cuya ventana da al acantilado, me permite ver el menor cambio del paisaje, aunque estoy convencida de que esta clase de detalles, importantes para mí, le resultarán totalmente irrelevantes al lector de este puto diario (disculpe usted, doctor, si no intento relajarme nada saldrá de esta pluma). Jamás he llevado una bitácora de éstas, así que no sé por dónde comenzar. Tal vez deba hacerlo por el día en que, obligada por mi estado de salud, decidí internarme en este sanatorio, o quizá por el momento en que comencé a ingerir distintos tipos de sustancias alucinógenas, reemplazadas ahora por los calmantes que me suministra usted, doctor Murillo, con el fin de disminuir mis tendencias compulsivas. Lamento desilusionarlo. Si bien es cierto que aquí el consumo de drogas es prácticamente imposible, al menos las que no provienen de su recetario, usted no ha conseguido dejar fuera a la bestia. Déjeme que le explique, la compulsión no comenzó ni en el momento en que empecé a fumar mis primeros e inocentes cigarros de marihuana y tampoco en aquella época en que me resultaba imposible dejar de masturbarme, periodo que mi hermana mencionó en la entrevista y al que usted hizo referencia durante la última consulta. Se manifestó muchos años antes, con un hábito que usted ni siquiera imagina y, por lo tanto, tampoco intenta curar. Me pregunto cuánto tiempo habré de pasar en este edén de aislamiento antes de que usted

comprenda el verdadero problema y que todo lo demás no constituye sino la secuela de un gesto infantil, simple y lejano, aunque no del todo inofensivo.

Tenía nueve años. Meses antes, mis padres habían anunciado su inminente divorcio —suelto el dato para complacerlo, pues sé de sobra la importancia que atribuye a este tipo de coincidencias, aunque, para serle franca, a mí me parece una superstición de psicólogo, de la misma forma en que los pintores no pasan nunca debajo de una escalera o los electricistas evitan mencionar la palabra «gato»; supongo que cada oficio tiene las suyas. Era una de esas mañanas soleadas del mes de junio en que no costaba ningún trabajo despertarse para ir a la escuela, al contrario, los minutos parecían más largos que de costumbre. Mi hermana Luisa y yo nos peinábamos frente al tocador de mi madre. Ella con sus sempiternas trenzas de niña mustia, yo con un fleco rojizo y ochentero. Indecisa sobre la ropa que debía vestir esa mañana, mi madre corría de un lado a otro de la habitación, como un insecto que busca una vía de escape y no consigue sino estrellarse contra los vidrios. En una de esas idas y venidas se le ocurrió inspeccionar el aspecto de sus hijas. En el reflejo, su mirada reprobatoria se detuvo unos instantes sobre mi fleco. «Si te sigues peinando así», advirtió, «se te va a calzar la frente». Me levanté el pelo para verificar y constaté que mi frente se había reducido a la mitad. Al menos eso me pareció en ese momento. Hacía más de diez minutos que mi madre había terminado de maquillarse, pero sus pinturas seguían aún sobre el tocador: el rímel abierto, la brochita del rubor fuera de su estuche y las doradas pinzas de depilar que, por algún motivo, siempre habían llamado mi atención. Las puse con cuidado entre mis dedos y comencé a quitarme los cabellos que, según yo, habían invadido mi frente. Recuerdo que arrancarlos me producía un alivio indescriptible, como si cada uno de ellos se hubiera convertido en el representante de un problema.

Esa mañana descubrí también la anatomía de un pelo. Descubrí que, además del aspecto externo que todos conocemos, existe una parte oculta y babosa que conforma la raíz. Esa parte me provocó una aversión animal. No era asco, sino más bien una suerte de odio, y también la necesidad de eliminarla cuanto antes. Lo primero que se me ocurrió fue meterme el bulbo a la boca y engullirlo. Quizás porque, como venía del interior de mi cuerpo, me parecía que lo más natural era devolverlo a ese fondo insondable del que provenía. Todo eso sucedió a gran velocidad, pero el gesto no se limitó a esa mañana. Durante el día, a pesar de que no llevaba las pinzas conmigo, repetí el proce-

dimiento varias veces con la yema de los dedos, que en ese entonces eran torpes y carecían de la destreza que habrían de desarrollar con los años. ¿Quién habría de adivinar que ese gesto tan casual inauguraba un hábito de toda la vida? Si mi madre lo hubiera supuesto, seguramente jamás habría permitido que las pinzas cayeran en mis manos. Lo más probable es que, al advertirlo, haya pensado que se trataba de alguna de esas excentricidades pasajeras que desde entonces me caracterizaban, y que se me olvidaría al cabo de una semana. Pero, por una razón desconocida para mí, no sucedió de ese modo.

A partir de entonces, cada vez que en la escuela se presentaba alguna dificultad, cada vez que la maestra explicaba alguna regla de gramática incomprensible o que me perdía en el laberinto sin rumbo de las matemáticas, regresaba al ritual como quien se refugia en un conjuro. Era una manera de desconectarse del mundo, de dar la espalda a la vida en la que, definitivamente, yo no quería participar.

Cuando lea esto, doctor, seguramente se preguntará por qué no presento alguna marca visible de esta manía. La época de las tonsuras pasó pronto. Bastante penoso me resultaba que me vieran en acción cuando no conseguía ser discreta —a veces no me daba tiempo ni de correr al baño—, como para soportar además que me llamaran «calva» o «monje loco». De modo que aprendí a repartir muy bien los lugares donde extirpaba el pelo. Es verdad que algunas zonas resultan más agradables que otras. El placer que genera arrancar un cabello varía según la región de donde éste provenga. Hay partes mejores que otras, y de ahí el riesgo de provocar agujeros; pero, por poco que uno explore, termina descubriendo zonas de placer insospechadas. Las piernas, por ejemplo, resultan una mina inagotable para los momentos de bulimia, pero no son, ni remotamente, mi zona preferida. Hay lugares mucho más irresistibles. Entre mis favoritos está un pequeño pelo, aislado y grueso, que crece debajo del mentón. Es tanto el morbo que me produce arrancarlo que me he visto tentada a rasurarme la barbilla para ver si crecen otros de la misma categoría.

● 19 DE OCTUBRE

Tal vez, doctor Murillo, a usted le parezca que hablar del pelo no es sino una manera de esquivar el tema de las adicciones; yo, en cambio, estoy convencida de que es éste el origen de donde procede el resto, el vicio matriz, por decirlo de algún modo. Si presta atención, verá que he cambiado de compulsiones una gran cantidad de veces: empecé a

fumar cuando dejé de beber; abandoné la marihuana cuando descubrí la euforia de la cocaína, y ésta me pareció inocua al encontrar la dicha beata de los éxtasis. Sin embargo, nunca, ni siquiera en este lugar en el que nada debería preocuparme, ha pasado un día sin que yo me arranque el pelo. Ayer, sin ir más lejos, mientras intentaba decidir si debía o no hablarle de esto, caí en uno de esos momentos de trance. Al escribir las páginas anteriores, me puse a jugar con mis rizos y, cuando menos acordé, ya había caído en el gesto. Lo noté cuando pasaba la pluma sobre la hoja que aún me faltaba llenar. «Debo decírselo cuanto antes al doctor Murillo», pensé, pero algo en mí, quizás esa rebeldía antisocial que usted ha mencionado, se negaba a admitirlo. «No diré nada», contestó la otra parte de mi persona, «conservaré por lo menos este espacio de intimidad». Mientras pensaba esto, los cabellos iban cayendo sobre el cuaderno como las hojas de un otoño personal. Busqué uno apetitoso y lo tomé entre mis dedos: «Será el último», me prometí a mí misma. «Si sale con raíz se lo diré a Murillo, si no, seguiré con la batalla silenciosa». Tiré con fuerza del pelo y miré el resultado: la raíz era enorme pero las consecuencias me parecían insoportables, de modo que decidí intentarlo de nuevo. Me tomó un tiempo encontrar otro ejemplar tan atractivo. Mi brazo se estaba cansando de buscar. Cuando al fin apareció, repetí el gesto mecánicamente, pero en esta ocasión no había bulbo en la punta. El cabello era un hilo continuo. «Dos de tres», me dije, «la tercera será la vencida». La siguiente vez volvió a salir raíz, aunque mucho menor que la primera.

Creo que me detuve solamente porque el brazo me dolía de tanto permanecer en lo que mis hermanos llamaban «la posición de simio». En mi ventana la tarde estaba cayendo y fue así como comprendí que llevaba muchas horas intentando decidirme. También mis hombros y el cuello estaban tensos y adoloridos. Reuní los cabellos que había sobre la mesa y los guardé en el cajón del escritorio.

● 22 DE OCTUBRE

Vuelvo al diario con una sensación de vergüenza. A pesar de mi resolución no conseguí mencionar el asunto esta mañana. Debo decir, doctor, que usted no dejó ningún espacio para ello. Tendré que hacerlo tarde o temprano pues, del mismo modo en que usted se aferra a sus conclusiones de científico, yo me he impuesto la regla de no contradecir jamás el oráculo del cabello ●

Extinciones III

JOSU LANDA

a Pablo Martínez Lanz

Se me acerca la tórtola adonde estoy sentado.

Picotea mi sombra con fruición, con desespero.

¿Qué será lo que diga, cuando se ponga a cantar después de irse?



Entre rascacielos, la casa antigua, con su viejo balcón y su catarata de flores.



El agua que acabo de beber no viene de ningún manantial.



Todo parece estar en contra:

la bicicleta añeja, el sol imperativo del trópico, la cuesta apenas perceptible pero infinita, la endebles de mis piernas hechas a la molición, la fuerza de la gravedad, el movimiento imperceptible de la tierra que nunca parece favorecer a uno, los perros anticiclistas siempre irritables en su miseria eterna...

y sin embargo... me muevo.



Lo leo en el periódico:

están desapareciendo las abejas en todo el mundo.

¿Seguirán después las flores?

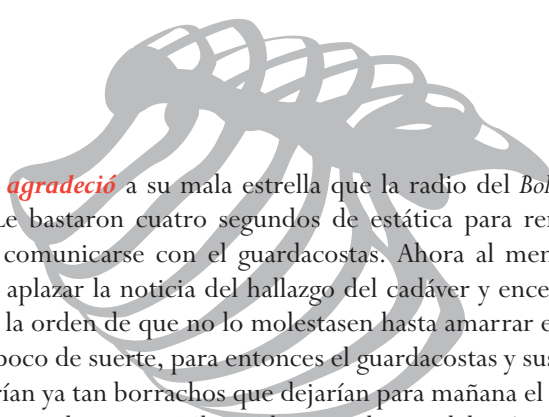
¿Seguirá el poema que alberga las flores?

Nadie podrá responder con miel.

QUIMERA III

Circe en Galápagos

IGNACIO PADILLA



Rugarza casi agradeció a su mala estrella que la radio del *Bolívar* estuviese averiada. Le bastaron cuatro segundos de estática para renunciar a la esperanza de comunicarse con el guardacostas. Ahora al menos tenía un pretexto para aplazar la noticia del hallazgo del cadáver y encerrarse en su camarote con la orden de que no lo molestasen hasta amarrar en Gran Baldón. Con un poco de suerte, para entonces el guardacostas y sus gendarmes de tierra estarían ya tan borrachos que dejarían para mañana el papeleo que iba a exigirles aquel asunto. Sólo así los tripulantes del *Bolívar* tendrían la noche libre para distraer el pasmo que los ahogaba desde que reconocieron la monda calavera de Clarisse von Heller tomando el sol en la última isla del archipiélago.

Un marasmo de ginebra acompañó a Rugarza mientras redactaba su informe para las autoridades. Al principio las palabras fluyeron como diluidas en una solución salina, luego se endurecieron y finalmente se secaron en la punta de su pluma. Rugarza sintió que la cabeza se le apartaba del cuerpo. No había concluido el primer folio de su informe cuando empezó a arrepentirse del tono oficioso con que había descrito la postura del esqueleto, la longitud de la cuerda que lo ligaba al árbol, el calibre del revólver que hallaron colgado de su cuello y que ahora reposaba frente a él, en su mesa de trabajo, minúsculo, oxidado, metido absurdamente en una bolsa de plástico como si en verdad fuese posible encontrar huellas dactilares en un objeto que habría estado por lo menos veinte años expuesto a la intemperie.

Asqueado al fin, Rugarza dejó de escribir para rebuscar en su libreta un vestigio de emoción, el orgullo pueril de quien décadas atrás habría dado cualquier cosa por toparse con Clarisse von Heller, viva de milagro o muerta sin perdón, pero siempre y ostensiblemente en cueros. Durante años los viejos del puerto habían colmado su imaginación adolescente con aquella legendaria desnudez, quizá la misma que ahora estimulaba el horror y el

deseo de los jóvenes marineros del *Bolívar*. Desde que abandonaron el islote, Rugarza les había prohibido mencionar siquiera a la Alemana mientras no estuviesen seguros de que aquel esqueleto era el suyo. Sabía sin embargo que esa orden no se cumpliría, y que no debía esforzarse mucho para oírles invocar sobre cubierta los rumores, los detalles y las versiones que él mismo había oído decir a los viejos en ese tiempo remoto, cuando las nuevas de la debacle del paraíso isleño fundado por Clarisse von Heller se extendieron como plaga en el archipiélago. El golpe de las olas contra el casco del *Bolívar* ahogaba las voces de sus hombres, desquiciaba el tiempo, y era de pronto su abuelo quien clamaba en su memoria te lo dije, chico, te dije que allá en la Isla de los Grajos se volverían locos, te advertí que tantos extranjeros juntos y tanta promiscuidad no podían traer nada bueno.

¿Promiscuidad?, se preguntó después Rugarza frente al informe que no pensaba concluir. ¿Dónde habría aprendido semejante palabra un humilde pescador de las Galápagos? ¿De dónde la habría sacado también aquel tortuguero peruano que juraba saberlo todo sobre la Alemana y que se jactaba de haber llevado a Clarisse von Heller hasta la Isla de los Grajos? Decía el peruano que él mismo le había visto desnudarse, arrojarse al agua y alcanzar la isla a nado como Dios la trajo al mundo. Una valquiria, señores, decía, nuestra madre Eva en pelota, aunque claro, ya saben ustedes cómo acaban esas cosas. ¿Cómo acaban?, inquirían al oírle Rugarza y los demás muchachos del puerto, sin que nadie se aviniese a responderles, por pudor, por recelo o simplemente porque a los isleños les faltó imaginación para prever de qué manera los hombres que formaron el reino de la Alemana habrían de hallar la muerte o la locura.

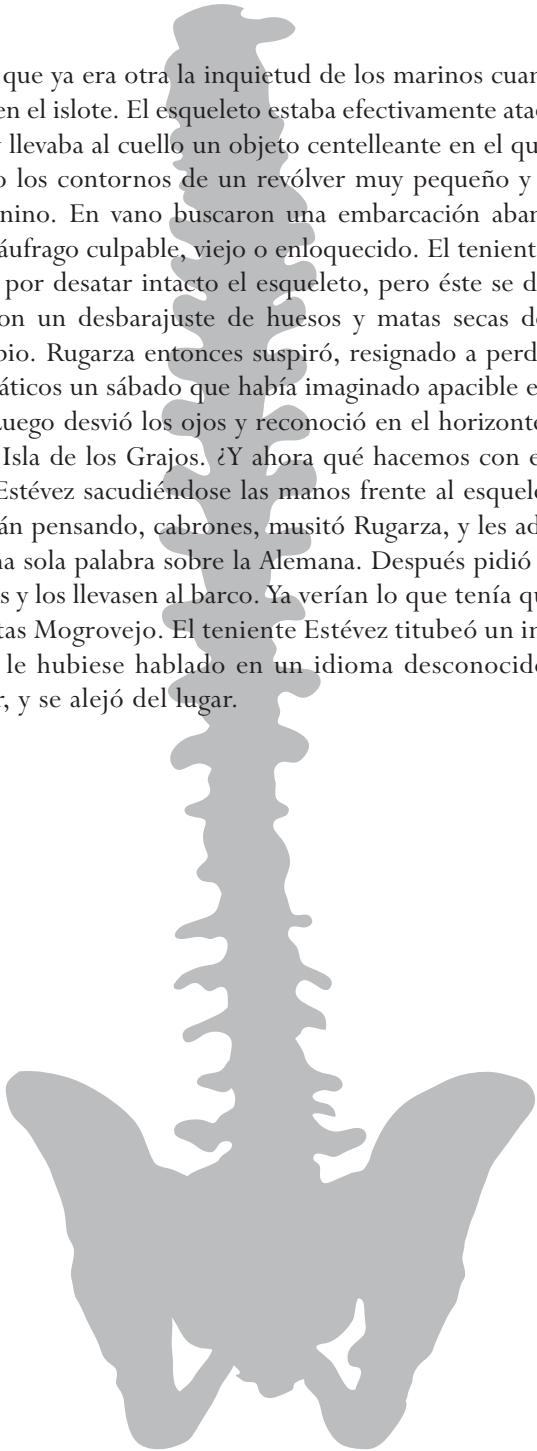
Rugarza recordaba por lo menos tres versiones de lo ocurrido, cada una tan difícil de creer como la otra. Por aquí unos decían que la Alemana había secado el tuétano y el alma a sus vasallos a puro golpe de lujuria. Por allá otros pensaban que los hombres de la Isla de los Grajos se habían matado entre sí por la cizaña que esa arpía había sembrado entre ellos a lo largo de los cinco años que duró su insular imperio de lascivia. Muchos más estaban convencidos de que Clarisse von Heller, cuya afición herbolaria fue atestiguada por más de uno, los había envenenado con un potaje alucinante de hojas cólidas e hígado de iguana.

Ninguna de estas versiones fue jamás comprobada o desechada por completo. En cualquier caso Rugarza no creía haber oído nada concreto sobre las razones que un día de tantos empujaron a la Alemana a despreciar a sus vasallos y esfumarse para siempre del archipiélago. Ni el peruano se atrevió jamás a explicar esa parte precisa de la historia. Su minucia al relatar la llegada de la Alemana a la Isla de los Grajos contrastaba drás-

ticamente con su mutismo en el momento de decir cómo había acabado aquella aventura. Cuando se lo preguntaban, el tortuguero se encogía de hombros y prefería volver sobre sus pasos contando hasta el cansancio cómo aquella diosa ecuatorial bajaba desnuda hasta la playa para recibir a los jóvenes rubios y perfectos que cada tres meses eran llevados a sus brazos. Según los cálculos dudosos del cronista, en los años que duró la guerra europea su embarcación condujo hasta la isla unos cuarenta hombres, siempre recios y hermosos, todos desmedidamente ávidos de saciar a la Alemana en una orgía que ya imaginaban interminable. Llegaban en pequeños grupos a Gran Baldón, se hospedaban donde los chinos, bebían sólo agua destilada y al día siguiente abordaban la embarcación del peruano, que en cinco horas los llevaba hasta el feudo isleño de Clarisse von Heller. Decía también el tortuguero que en el trayecto los jóvenes apenas hablaban, aunque bien se les notaba una ansiedad de azogados tan explicable como contagiosa. Más de una vez, según lo confesaba él mismo cuando el trago se le iba a la cabeza, el tortuguero sopesó abandonar su barca y quedarse para siempre en aquel remedo tumultuario del Edén. Pero ese privilegio, concluía, le estaba vedado. Cualquiera sabía que los habitantes de la Isla de los Grajos habían sido previamente señalados por su reina, elegidos o llamados mágicamente por su canto a través del mar y de la guerra. Dorados, ávidos e intachables, los clientes del peruano no parecían de este mundo. Sólo así podrían haber merecido la suerte y la desgracia de desembarcar en esa isla cuyos misterios no estaban reservados para el común de los mortales.



Al principio el esqueleto no fue más que una mancha en la distancia, un atendible engaño en las pupilas de quienes llevaban demasiadas horas patrullando un mar rutilante. Bien podría haber sido un grupo de gaviotas impasibles en un islote a escasas millas de la Isla de los Grajos, acaso un tocón bañado de excrecencias animales que Rugarza prefirió primero pasar por alto. Pero a eso de las tres una corriente insidiosa empujó la embarcación hacia el islote, y según se aproximaban, los navegantes descubrieron que la mancha en el tocón tenía ojos, o peor, que los había tenido, pues de pronto fue la hondura de dos cuencas como abismos lo que les heló la sangre. Que me cuelguen si eso no es un muerto, maldijo el práctico más joven y de vista más aguda. O una muerta, completó a su pesar el teniente Estévez mientras Rugarza bufaba encajando los ojos en los binoculares.



De modo que ya era otra la inquietud de los marinos cuando al fin desembarcaron en el islote. El esqueleto estaba efectivamente atado a los restos de un árbol y llevaba al cuello un objeto centelleante en el que Rugarza fue reconociendo los contornos de un revólver muy pequeño y con un no sé qué de femenino. En vano buscaron una embarcación abandonada, otro cuerpo, un náufrago culpable, viejo o enloquecido. El teniente Estévez hizo cuanto pudo por desatar intacto el esqueleto, pero éste se desmembró en sus manos con un desbarajuste de huesos y matas secas de cabello que debió ser rubio. Rugarza entonces suspiró, resignado a perder en pormenores burocráticos un sábado que había imaginado apacible en las tabernas del puerto. Luego desvió los ojos y reconoció en el horizonte las precarias crestas de la Isla de los Grajos. ¿Y ahora qué hacemos con esto, capitán?, le preguntó Estévez sacudiéndose las manos frente al esqueleto dislocado. Sé lo que están pensando, cabrones, musitó Rugarza, y les advierto que no quiero oír una sola palabra sobre la Alemana. Después pidió que embolsaran los huesos y los llevaran al barco. Ya verían lo que tenía que decir a eso el guardacostas Mogrovejo. El teniente Estévez titubeó un instante, como si el capitán le hubiese hablado en un idioma desconocido, pero al fin dijo sí, señor, y se alejó del lugar.

Rugarza se quedó unos minutos solo junto a los restos de la Alemana. Hacía rato que su mente estaba ya en otra parte. Y en otro tiempo, quizá en el día en que él y el propio Estévez, todavía muchachos, charlaban en el Faro de Santa Bárbara cuando avistaron una precaria balsa y corrieron a avisar a las autoridades. Ninguno de los dos sabía entonces que la embarcación venía de la Isla de los Grajos y que en ella viajaban hombres más muertos que vivos. Sólo más tarde, cuando bajaron al muelle, pudieron ver aquellos cuerpos desmedidamente hinchados, sus torsos gordos, sus vergas flácidas, aquel montón de piel rosácea castigada por el sol ecuatorial. Esa misma noche un gendarme les contó que aquellos náufragos venían del reino indómito de la Alemana, de donde habían huido cuando percibieron los primeros signos de una extraña enfermedad. Encendido por la fiebre, el único sobreviviente de la balsa había contado a las autoridades de qué manera la Isla de los Grajos se había ido transformando en un infierno. Fascinados por su diosa rubia, decía, los hombres habían comenzado a competir por sus favores. Al principio la pugna había sido cordial y aun amorosa. Pero un día la Alemana se apartó de ellos, cubrió su desnudez con una holgada túnica de manta y los dejó a su suerte. Entonces el deseo insatisfecho sembró entre los hombres un ansia sodomita que acabó en violento ritual de hombres insaciables, que se entregaron unos a otros como si impregnándose de sí mismos pudiesen alcanzar la perfecta hermosura de su reina. Aquel singular acuerdo funcionó por unas semanas, hasta que los encuentros devinieron en vejaciones y los más débiles fueron sucumbiendo al deseo de los más fuertes sin que éstos hallasen ningún consuelo en aquéllos, que fueron los primeros en sucumbir a la peste. Mientras tanto la Alemana seguía intocable, encerrada en algún lugar remoto de la isla, seguramente complacida con aquel desorden del que se sabía causante.

Los convirtió en bestias, aseguraba el gendarme citando a medias lo que había oído decir al sobreviviente de la balsa. A lo que su joven auditorio apenas pudo reaccionar con la intuición de un horror secreto e incomprensible. Rugarza supo después que aquel último náufrago había muerto presa de indescritibles dolores, y que su cuerpo hinchado y rosa había sido enterrado junto con los de sus compañeros en una fosa común tan amplia que no parecía albergar cuerpos humanos, sino auténticas esferas de carne rosada, inexplicablemente infladas por el aire, el deseo o la muerte.



Para el lunes el guardacostas Mogrovejo se encontraba ya abismado en una depresión alcohólica sin precedentes. El día de antes había discutido acremente con Rugarza porque éste había apartado el cuerpo del lugar de los hechos. A su entender, aquello había sido una estupidez, y con eso justificaba su negativa para dar parte de los hechos a sus superiores. Rugarza no insistió ni se ofendió con el rapapolvo del guardacostas, pues cualquiera que conociese la historia de la Alemana sabía que su esqueleto aún podía causar innumerables problemas que era mejor evitar. Qué tipo de problemas era algo que ni Rugarza ni Mogrovejo eran capaces de establecer. Lo único cierto para ellos era que algo había quedado inconcluso en el asunto de la Isla de los Grajos, algo acaso más inquietante de lo que hasta entonces se sabía o se pensaba que había ocurrido con Clarisse von Heller y su ejército de bellísimos consortes.

Poco después de la llegada de la balsa de los muertos, pasó por Gran Baldón un nuevo grupo de extranjeros dispuestos a alcanzar la Isla de los Grajos. Esta vez los visitantes eran distintos. Aquella comitiva venía encabezada por un hombre maduro, de modales refinados y mirada torva. Le acompañaban dos enfermeras germanas de rostros tan duros que parecían tallados en piedra por un artista a punto de morir. Lejos de inquietarse con la advertencia de que había una epidemia en la Isla de los Grajos, los viajeros insistieron en llegar allí como si sólo ellos tuviesen el remedio para el mal. Sin hacer preguntas, el peruano los llevó hasta la isla, donde fueron recibidos por la Alemana, que efectivamente había cubierto su cuerpo y estaba ya visiblemente preñada. Años más tarde el tortuguero recordaría aquel encuentro con un estremecimiento, sobre todo por la veneración que la soberbia Clarisse von Heller mostró al recibir a sus visitantes. Afirmaba el tortuguero que el hombre y las dos mujeres se habían metido en el reino de Clarisse von Heller como si todo en él les perteneciera. Como si la isla, sus habitantes deformes y su única reina telúrica fuesen no sólo de su propiedad, sino fruto inmaculado de su imaginación.



Para sorpresa de Rugarza, el martes llegó a Gran Baldón un médico forense enviado con urgencia desde tierra firme. El hombre se presentó muy temprano en las oficinas del guardacostas, y cuando vio que éste no estaba en condiciones de asistirlo, solicitó amablemente a Rugarza que estuviese presente en la autopsia, lo cual hizo el capitán de muy buen grado.

El forense era un viejo tembleque que no dejó de hablar mientras analizaba el esqueleto con mal disimulado interés. Al verle, Rugarza había resuel-

to ahorrarle los antecedentes del caso, pero enseguida se dio cuenta de que el médico los conocía tanto o mejor que él. Sin detenerse un instante en su escrutinio del esqueleto, el forense le habló largamente de la Alemana, y enunció partes inéditas de su pasado, un pasado remoto del que ni siquiera Rugarza tenía noticias. Le dijo primero que Clarisse von Heller no era propiamente alemana, sino austriaca, y que su juventud había estado marcada por la decadencia, la desgracia y la seducción. Le contó también cómo se había abierto paso entre la breve aristocracia de Weimar y luego entre los prohombres del Nacional Socialismo, que quisieron ver en ella la encarnación misma del sueño ario. No era difícil entender que aquella beldad había llegado a las Galápagos apadrinada por sus amantes de entonces, y que de alguna forma éstos habían intervenido también en el reclutamiento de sus jóvenes vasallos durante la guerra. Poco más podía añadir el médico que Rugarza no supiese ya, como no fuera el rumor de que una noche Clarisse von Heller había sido finalmente arrebatada de su isla y ejecutada sin motivo aparente por sus mentores en alguna parte del archipiélago.

Rugarza escuchó al forense sin apartar la vista de sus manos temblorosas, unas manos de viejo loco que sin embargo medían y raspaban el esqueleto con una inusitada agilidad. Después pensó que habría debido preguntarle muchas cosas a aquel hombre, pero algo en él le hizo recelar. Su palidez, su presteza para presentarse en Gran Baldón, su acento exageradamente continental, su manera de hurgar en aquella osamenta como si se tratara de un objeto demasiado familiar, un mecanismo de relojería en el que acaso esperaba hallar más confirmaciones que sorpresas.

Al terminar la autopsia, el médico sorprendió a Rugarza con la novedad de que aquel cuerpo no había pertenecido a una mujer, sino a un hombre caucásico de cincuenta y tantos años de edad, asesinado al parecer con un revólver de bajo calibre aunque extremadamente eficaz. Mientras se lavaba las manos, el forense anunció al consternado Rugarza que aquel dictamen sólo complicaría más las cosas. Hágame caso, capitán, le dijo, ahórrase dolores de cabeza y permítame ayudarlo. Acto seguido le ofreció redactar un informe forense donde constara que aquel cuerpo había pertenecido a una mujer de 30 años, muerta hacía unos veinte, no a causa de heridas de bala, sino probablemente de parto. Añadió que aquello bastaría para cerrar el caso, siempre y cuando Rugarza y el guardacostas accedieran a entregarle el esqueleto, pues él conocía a algunas personas que pagarían muy bien por que les permitiesen conservar aquella reliquia. Dicho esto, el viejo guardó su instrumental y se marchó, dejando en manos de Rugarza una tarjeta con la ambigua dirección postal de un pueblo uruguayo de nombre selvático e irretenible ●

I

Saúl Peña

N

V

I

E

R

N

O

Presa del llanto
la alborada

y la terrestre ocupación
de un día de muertos.

Cuatro estaciones tiene el día
y cuatro siglos de laudos
así lo testifican.

Y qué rompo ahora, y cómo amordazar
las coplas
de mi desnudez
así
a ciegas.

Pero antes del diluvio
del mar pacífico en llamas
del calendario añil y su morada
ya eras tú la que existías.

Y yo tendría que domar
este grito de nardos
este silencio de llaga
este destierro
de poeta calcinado.

Y habitaría, por siempre
el invierno de tu nombre:
ese prodigio de alabanzas
y travesías blancas.

El ogro implora qué

JULIO EUTIQUIO SARABIA

¿Cómo podrás escuchar mis ruegos, plegarias de lo vasto, tú que dominas los órdenes de la armonía y las diminutas hebras que ayuntan a los hombres? ¿Qué santo y seña habré de pronunciar con ligereza más leve que las alas para que las mis quejas no te aturdan? ¿De Hunos y de Vándalos me despojaré si oculto antiguas excrecencias? El tizne y la tintura he lavado pero conservo, en su tosca devoción, la lumbre secreta de la grey.

Ropajes deslumbrantes evoco de las criaturas aquellas que discurrían en lengua obtusa la vereda locuaz de los adictos.

(Sangrientos alhelíos ornan la pronunciación de los nombres cuando sueño las soleadas isquemias de los vacacionistas, el vaporoso vuelo sobre el arpa, el metal intempestivo entre los guantes de la anestesióloga...

Oye el ojo cómo crepita el cielo de la indumentaria.

Oye el ojo la avalancha de insectos siete veces iluminados a la sombra de las adormideras.

Oye el metatarso las taras de una y otra acometida con el bisturí.

Oye la epidermis el desmoronamiento de la manía oracular en los parabienes de Calcante.)

Conmigo escasas luces iban también si me desintoxicaba.

Y débiles descubrí mis dotes ancestrales y exigua mi alegría.

Ebrio al despertar y ebrio emulador de las estrellas.

Apenas turbias mariposas me atisbaban y ya el nombre tuyo acudía para aliviarme de natura.

Mucha delicia he derramado al invocarte en números y en pócimas de feraz advenimiento.

Hazme escuchar el tintineo del orín que me devuelve al deseo y a las desavenencias de la diaria conciliación. Asiente con tu sangre. Vela en el rumor de la noche tibias raciones de extravío y vocablos de claridad meridiana en mis maneras. Desbalaga la angustia con las infusiones que tú sabes: gordolobo, árnica, albahaca... Siembra en mí, a perpetuidad, la gracia de la revelación: la plena luz bebida de tus pechos y el don perenne de tu boca.

Cabeza iluminada, ninguna pira enciendas. Deslúmbrame. Ora por mí. Ateridos mis labios se deleitarán bajo tu sombra. No muestres entonces sino el espesor de la ceniza en mi lengua.

No tendré cansancio ni alegría. Mohíno por esta altura cóncava de luces día tras día disminuidas, volveré alelado a las paredes del bisonte y a los

utensilios de piedra. Conmigo irás a cosechar los bienes de la vigilia y el ardor de la abstinencia. Contigo irán emblanquecidos labios míos, ojos embelesados, tembleques piernas en penitencia bajo sol y lluvia.

Dichas palabras que sólo balbuceo, deténlas, haz un collar efímero y desdénalo pronto en la marisma. Que de tu boca surjan las sortijas que nombra el deseo: granada de agosto, manzana de septiembre... Que nunca un abismo se torne tu regazo sino sangre y cielo a raudales.

Revélate.

No lustres bisutería con tu gracia ni otorgues el perdón a los fatuos.

Allí donde apenas minucias brotan como un chisporroteo, he visto ya en tu corpiño el peso de las aves cuando vuelan.

Alas blancas erguidas con el sol y de corona breve.

No esperes que la espuma deponga su esplendor. Canta. Contén los minerales nobles del sosiego. Encántame con agua en el cuenco de tus manos. Resplandece en viernes y en sábado y en los días menstruales. Desecha las ojeras y vierte perfume de vestal en celo. Mis vestidos, manchados ya del mundo, también te pertenecen: hilachas, higiene irreal...

• DIEZ AÑOS SIN OCTAVIO PAZ •

EL MIEDO **de no ser** sino un cuerpo vacío

ANTONIO DELTORO

Los poemas de Octavio Paz «La calle» y «Aquí», de los libros *Calamidades y milagros* (1937-1947) y *Días hábiles* (1958-1961), los relaciono con la poesía de Xavier Villaurrutia. Tienen la misma inasibilidad, el mismo suspense y terror no físico. Aunque el tema del doble es universal y Paz lo toca múltiples veces, en estos poemas el doble y el supuesto original se confunden y se afantasma tanto como en los poemas de Villaurrutia.

LA CALLE

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
Todo está oscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera ni me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie.

Aquí

Mis pasos en esta calle
resuenan
 en otra calle
donde
 oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde

Sólo es real la niebla

La poesía de Xavier Villaurrutia está dominada por el miedo y la fascinación de no ser más que un fantasma, un sueño, una forma, el doble de alguien impreciso y vago que apenas es, o que, incluso, no existe ya salvo por el sueño de un tercero o en la muerte. Poesía fantasmal, como pocas, y del género de horror afiladamente metafísico, como ninguna:

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.

Estas dos estrofas de «Nocturno miedo» responden al espíritu y a la psicología de los dos poemas de Paz; también muchas otras, pero agregaré sólo una de «Estancias nocturnas»:

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.

Octavio Paz tiene un ensayo sobre Xavier Villaurrutia que he leído tantas veces como los ensayos de Paz y Villaurrutia sobre López Velarde. Esta sucesión de ensayos y de poetas es para mí la más frecuentada

dentro de la poesía mexicana, es decir, junto a tres o cuatro sucesiones o correspondencias de la poesía de nuestra lengua, un itinerario de lectura que seguiré recorriendo toda la vida. Ahora establezco esta correspondencia entre dos poemas de Paz y otros de Villaurrutia; pienso que podría alargarla hasta algunos de López Velarde, pero mi torpeza la volvería un laberinto de versos, poemas y tecnerías (el vocablo es de Unamuno, pero lo leí citado por Borges: vaya uno, pues, a saber a quién pertenece, dada la tendencia del último a inventar citas creíbles y falsas).

Me llamó la atención primero «La calle», que no conocía o no recordaba. Lo leí recientemente, en una colección de tarjetas de la Universidad de Tlaxcala dedicada a la poesía mexicana. Llevado por mi pasión por la monotonía no pude leer otra cosa, hasta que al cabo de unos días acabé aprendiéndomelo; después recordé «Aquí», sin su título e incompleto, y ya presentes estos dos poemas, escritos por Paz con muchos años de diferencia (antes y después de la muerte de Villaurrutia, antes y después de «Piedra de sol», antes y después de «Arenas movedizas», donde toca, dicho sea de paso, como en estos poemas, el tema del doble ligado al tema fronterizo de la inexistencia última del ser), recordé a Villaurrutia y muy vagamente «Nocturno miedo», y volví a caer en un gozoso torbellino de versos y obsesivo de preguntas, entre otras éstas: ¿qué es lo que distingue a estos dos poemas de Paz de los de Villaurrutia? Si no supiera nada de los dos poetas, ¿pensaría que son de un mismo autor? No lo sé. «La calle» podría llegar, quizás, a confundirse con los poemas de «Nostalgia de la muerte»; «Aquí», no lo creo. Si Villaurrutia hubiera vivido hasta finales de los cincuenta, ¿podría haber escrito un poema así? No lo sé, de nuevo, pero creo que no. Sin ir más lejos: la distribución de los versos, esa extraña mayúscula comenzando el último verso —en un poema sin puntuación, gramaticalmente arbitraria—, y el título, imposible en Villaurrutia, que juega con el resto del poema un juego serio y ambiguo, de realidades e irrealidades, desde aquí y no desde la nostalgia del más allá, lo hacen de Paz y no de otro, hasta tal punto que es uno de sus poemas más conocidos. Otra cosa pasa con «La calle», menos conocido. Antes que a mi mente vinieran la poesía de Villaurrutia, algunos textos de «Arenas movedizas» y «Aquí», «La calle» por sí solo me fascinó como un cuadro de Escher (y no como uno de De Chirico, con el cual se vincula la poesía de Villaurrutia), como un problema laberíntico, de esos que ponen a prueba la lógica y la razón. En «La calle» se adivina la existencia de dimensiones paralelas a las nuestras, intuidas desde la soledad nocturna, desde el miedo, desde el desdoblamiento que impulsan los ecos y las

sombras, más que la presencia de la muerte, como pasa en Villaurrutia. La palabra «nadie», tan fecunda desde Ulises, encarnación humana e individualización de la nada, sirve, una vez más, para introducir la duda sobre la consistencia de nuestra realidad y de nuestra identidad. Lo más cercano se torna lo más lejano y vago; el yo se disuelve en la calle y en la tiniebla hasta volverse: alguien, nadie, otro, nada... Incluso la solidez del suelo ciudadano y frecuentado, del asfalto, se afantasma: es el terreno de los ecos, de las sombras, donde nadie pisa, donde nadie tropieza y se levanta. De la misma manera que en «Aquí», el título muy concreto y aprensible de «La calle» sirve para subrayar que el otro mundo no está más allá, sino aquí, en una calle.

«Es una calle larga y silenciosa». El primer verso, que establece el escenario del poema, comienza con el verbo «ser» conjugado en su forma más sólida, rotunda y evidente, pero después el artículo indefinido nos empieza a dar el terreno movedizo del poema. El primer verso podría ser éste: «La calle es larga y silenciosa» (hay enesílabos en el poema), que es gramaticalmente más natural, pero que justamente por serlo responde de modo menos eficaz al tono fronterizo entre la dureza y normalidad del asfalto y la atmósfera metafísica que domina. Además de que un verso más largo conviene a la larga calle del poema. Señalo lo anterior porque he llegado a alterar este primer verso e incluso a pensar que es prescindible. Pero si el poema comenzara con el segundo verso, creo que se perdería la reiteración, entre el título y el primer verso, que da suelo a los dos fantasmas que recorren para siempre esa «calle larga y silenciosa». Este primer verso equivale al primero de «Aquí»: «Mis pasos en esta calle». Subrayo el adjetivo demostrativo: «esta». Creo, dicho sea de paso, que esta solidez del punto de partida diferencia estos poemas de Paz de los nocturnos de *Nostalgia de la muerte*, que están escritos, como lo dice este título y sus títulos respectivos —y como ponen de manifiesto sus primeros versos—, desde la noche, desde el sueño, desde la muerte, tal como los escribiría un nativo, exiliado aquí y añorante del más allá.

La palabra «nadie», tan fecunda desde Ulises, encarnación humana e individualización de la nada, sirve, una vez más, para introducir la duda sobre la consistencia de nuestra realidad y de nuestra identidad. Lo más cercano se torna lo más lejano y vago; el yo se disuelve en la calle y en la tiniebla hasta volverse: alguien, nadie, otro, nada...

En los trece versos de «La calle» abundan las íes griegas, que evitan y llenan las pausas que de otra manera formarían las comas (el polisíndeton), en la primera parte más que en las otras; también en esta parte los verbos están extraordinariamente presentes y próximos, todo lo cual contribuye a darle una rapidez casi afiebrada a la acción del poema (rapidez parecida a la del «Nocturno de la estatua», también abundante en verbos y en la utilización del polisíndeton, también de trece versos, sólo que alejandrinos, como muchos poemas de Villaurrutia y muy pocos de Paz): en los cuatro versos que siguen al primero —que es, ya lo hemos dicho, un verso aislado: en realidad el único aislado por un punto y aparte del poema— no hay ningún signo de puntuación: «Ando en tinieblas y tropiezo y caigo / y me levanto y piso con pies ciegos / las piedras mudas y las hojas secas / y alguien detrás de mí también las pisa:». De estos cuatro versos, considero que el hallazgo poético más notable se encuentra en estos dos: «y me levanto y piso con pies ciegos / las piedras mudas y las hojas secas». Los pies del que se tropieza caminando en la tiniebla, en el largo laberinto oscuro y sin salida, en efecto, son ciegos, pero Paz liga a este descubrimiento poético el de las piedras mudas, otra limitación de los sentidos comunicada, esta vez, a una materia inanimada, y aun va más allá: si las piedras son mudas, en cambio las hojas suenan porque están secas (¿es otoño y la calle está arbolada?). Los pasos no resuenan en el pavimento (como en «Aquí»), pero lo que hacen nos lo dan el recuerdo de nuestros propios pasos en las hojas secas y el sonido que provoca la acumulación de eses (sobre el fondo de la *pe* repetida), que es un sonido más fantasmal y silbante que el de los pasos que golpean el suelo; es algo así como el arrastrarse de las escobillas en los platillos de la batería y no el percutir de los palillos en los tambores. A continuación estos dos versos se refuerzan por el polisíndeton y por la sensación escalofriante de alguien detrás repitiendo ese sonido que, más que caminar, se arrastra como una serpiente («y alguien detrás de mí también las pisa:»). Después de dos puntos (signo que, por cierto, distingue tanto a la poesía de Paz como a su pensamiento): «si me detengo, se detiene; / si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie»: la primera aparición de esta palabra, justo a mitad del poema, en el verso séptimo. Esta palabra, «nadie», es tan significativa que le podría servir de título a este poema. Pero Paz optó por el título más terreno y más *vulgar*: «La calle». ¿Toda una poética del título? Pruébese leerlo bajo el título de «Nadie» y se verá cómo se modifica este poema. Como todo título, éste está en el poema: no es una mera fachada. Los títulos «La calle» y «Aquí» son una pista de la «terredad» (título de un libro de Eugenio Montejo), característica de

Paz incluso en estos poemas tan cercanos a Villaurrutia. Paz, en última instancia, es un poeta de la presencia, así como Villaurrutia lo es de la ausencia; Paz es predominantemente solar: Villaurrutia, nocturno. En *Calamidades y milagros*, libro que incluye «La calle», junto a éste y demás poemas con ecos de Villaurrutia, hay otros como «La vida sencilla», que están en las antípodas del autor de *Nostalgia de la muerte*.

La siguiente aparición de la palabra «nadie», en «La calle», está en medio de un verso que termina lo que para mí es la segunda parte del poema y que prepara su final. Este verso («donde nadie me espera ni me sigue») antecede a este otro, que convierte al perseguido en perseguidor o que, mejor dicho, lo convierte en un doble tan real o tan fantasmal como el primero: «donde yo sigo a un hombre que tropieza». El verso final («y se levanta y dice al verme: nadie»), enlazado al anterior, otra vez, por el polisíndeton, termina, otra vez, con la palabra «nadie» entre dos puntos y punto y aparte. Pero este punto y aparte podría, en vez de ser un punto final, ser cuento de nunca acabar, un simple punto y aparte o unos puntos suspensivos que nos llevaran otra vez al poema, al sitio donde: «Todo está oscuro y sin salida, / y doy vueltas y vueltas en esquinas / que dan siempre a la calle / donde nadie me espera ni me sigue, / donde yo sigo a un hombre que tropieza / y se levanta y dice al verme: nadie»...

El otro poema de Paz, «Aquí», aunque continúa la obsesión del poema anterior, lo hace por otros medios, más alejados de Villaurrutia que los empleados en «La calle», más característicos de Paz. Formalmente el poema está emparentado con otros de *Los días hábiles*, por ejemplo: «Madrugada» y «Reversible»; este último es como un hermano de «Aquí»: los mismos recursos, tema parecido, pero más abstracto, más pensado, menos vivido, no tiene su hondura y su escalofrío. En «Aquí», la disposición de los versos cortísimos, a veces de una sola palabra, que no forman un todo compacto frente al blanco de la página —como en cambio sí lo hacían en «La calle», el cual no estaba dividido en estrofas—, nos da, de acuerdo a su tema, la intemperie y el estremecimiento del peatón nocturno que se oye en otra calle pasar por la calle donde camina. (Pero, ¿en cuál de las dos calles está el peatón? ¿En las dos? ¿En ninguna?) Las mismas pocas palabras dispuestas en otra forma, en prosa o agrupándolas con diferente versificación, nos darían el sentido del poema pero sin su estremecimiento: sin sus huecos, sin las grietas entre una palabra y otra, no se colaría el hálito de mundos paralelos a éste habitados por fantasmas, tan reales o irreales, tan firmes o tan frágiles en su identidad como nosotros mismos; entrevistados dobles que nos llenan de horror frío; un horror que no podemos dejar de calificar de villaurrutiano, aunque el poema sea, al mismo tiempo, muy

paciano; como si Paz tradujera el mundo de Villaurrutia a su lenguaje y a su mundo. Ya lo decía Jorge Cuesta, en la nota sobre *Raíz del hombre* (1935-1936), después de nombrar a López Velarde, Pellicer, Villaurrutia y Neruda como voces reconocibles en los poemas de dicho libro: «Pero debe advertirse que estas voces extrañas ni ahogan ni suplantán a su propia voz».

En este poema de muy pocos versos y de pocas palabras, pero abundante en pausas, tres palabras se repiten, como resuenan los pasos en una calle desierta. Son estas repeticiones en la brevedad del poema, e, insisto, la discontinuidad de las palabras en la página, las que hacen que logre el equivalente de lo que lograban los trece versos, no encabalgados, cosidos entre sí por la i griega, apretados, más abundantes de sílabas y palabras que nos daban «una calle larga y silenciosa», sempiterna y continua en el poema anterior. «La calle» finaliza con «nadie», «Aquí» con «niebla»: ambos recorren un itinerario que va de lo aprensible a lo inaprensible, del título a la palabra final. En «Aquí» sentimos con más fuerza la posible presencia de mundos paralelos a éste que en el otro poema de Paz, quizás por ser las dos calles que aparecen en el poema los dobles que nos afantasman y nos dividen, también por ser un poema fragmentado; en «La calle» nos sentimos alternativamente nuestro perseguido y nuestro perseguidor, y sentimos, digámoslo con Villaurrutia, tan presente en el espíritu de estos dos poemas: «El miedo de no ser sino un cuerpo vacío / que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar, / y la angustia de verse fuera de sí, viviendo, / y la duda de ser o no ser realidad» •

... la palabra
nadie...

Eres tú en la niebla

José Homero

in memoriam *Josué Morales*

un poco turbio
como quien ha esperado de más
a una joven inconstante

Puedo verte
con el grueso gabán
volviendo de tus diarias excursiones
por las grietas de esta ciudad
que amaste
tenaz en la ironía
y el abandono
los dedos guarecidos
en unos guantes sucios
el aliento delatando la bilis empozada del alcohol
ojos encendidos por la lucidez del desaliento
solo y cortés

—los sábados sin fiestas

ni número para discar

perma la memoria ya de nombres

volviendo tu abandono una larga noche

construida con los tablones

de la incomprensión y los buches del silencio

yaciendo como un vampiro entre periódicos

ventanas guareciendo tu alma en llagas

leyendo a ratos

y más constante

el ruín trafique de los cuerpos

con una sonrisa y una nostalgia por

algún pasado

que incluso ahora

a tantos años de ausencia

aún aguardas.

L U V I N A / P R I M A V E R A / 2 0 0 8



Escrituras
de Vicente Rojo

«En todo libro de poesía, por más pobre que sea, siempre hay una línea que salva. Yo quisiera ser esa línea salvable», explicó Vicente Rojo a Verónica

Volkow para el texto que acompaña a *Escrituras*, la reunión de obra reciente (fechada entre 2006 y 2007) que el maestro de la Ruptura mexicana expuso hace algunos meses en la Galería López Quiroga, su casa exclusiva en la Ciudad de México, y que recientemente se exhibió en el Centro Cultural Casa Vallarta de la Universidad de Guadalajara.

La poética es la mirada, el idioma es el abstracto, y la traducción entre el espectador y las *Escrituras* se intenta desde la contemplación de la otra realidad que el pintor naturalizado mexicano (nació en Barcelona, en 1932) ha formado desde hace décadas. Quizá no haya otra serie más cercana a su celebrada labor como diseñador gráfico, a su tremenda pasión lectora o a su constancia en la abstracción, lenguaje con el que deja ahora escrito su legado. «Son letras totalmente imaginadas e ilegibles; es un alfabeto falso, y precisamente allí se encuentra su validez», explica Rojo.

La lectura y la escritura no son nada ajenas a Vicente Rojo. El artista ha sostenido una prolífica relación con las letras de la lengua castellana por su ardua labor en la edición y la dirección de arte de varios de los suplementos culturales más importantes del siglo xx en México, así como al participar en la fundación de editoriales dedicadas a la literatura. Pero la letra también subyace al código abstracto de la pintura, su lenguaje favorito. Para Juan García Ponce, quien escribió el que quizás sea el libro más bello sobre la obra del artista (*Las formas de la imaginación*, Fondo de Cultura Económica, 1992), la pintura de Rojo se lee en el instante en que se ve:

«Es una sensación de equilibrio y serenidad»,





Escritura velada 2 (técnica mixta sobre tela, 80 x 240 cm, 2007)

«**Aspiro** a que toda mi obra esté influenciada por la poesía, pero no sé si lo logro».

anotó, pero también advirtió que esto no significa que tal lectura sea fácil o de índole decorativa. La obra de Rojo se lee directamente: he allí una de sus grandes cualidades. Pero quien se atreva a contemplarla con calma, cautela y ánimo de reflexión, también encontrará una manifestación de gran complejidad y profundidad.

Rojo parte de un ingrediente convencional: puede ser un poema, a veces un recuerdo, o un país o una escena que quedaron en su memoria. Y lo hace sobre un sencillo principio: «Aspiro a que toda mi obra esté influenciada por la poesía, pero no sé si lo logro». Y es que «trabajo» significa una labor «en rotación», como afirmó alguna vez. Cada serie es un grupo de cuadros, pero también una sola pieza visual. Es un recorrido en varios capítulos, pero también una sola escena. Su pintura no posee un espíritu narrativo; tampoco intenta describirse o descifrarse en imágenes fáciles con las que el lector se identifique. Su pintura es abstracta: ésa es su materia, su lenguaje, su reflexión, su motivo e incluso su objetivo. No puede medirse o descifrarse con ningún idioma conocido, sólo puede encontrarse con las sensaciones, y en cada lector los resultados siempre son diferentes. Sus cuadros no son una reflexión, son su resultado, y lo que resulta es la materia como revelación, como un elemento vivo, eternamente cambiante y en transformación perpetua. «*Escrituras* nació a finales de 2006 y principios de 2007, continúa mi trabajo sin bocetos previos, sólo breves esquemas que nunca se trasladan al lienzo como los planeo, llegan allí de otra manera completamente diferente, y son dos partes, una de, claro, *Escrituras*, y otra de *Frases*, todas hechas de manera rotatoria», resume.

Cada cuadro de Rojo explica la realidad y sus misterios creando otra realidad, una alterna que se lee en líneas, espacios, silencios y colores, ahora también en códigos secretos. «La pintura abstracta se refiere a invisibles estados interiores, o simplemente, a sí misma», escribió Anna Moszynska. Rojo *se deja* en el cuadro, como todo artista, pero no busca que el espectador lo encuentre. Es silencio.

«**Rojo calla** para que la **materia hable**», afirmó García Ponce: su obra no funciona como una síntesis o una abstracción de la realidad, nuestra realidad; más bien «intenta revelar la realidad desde adentro sin destruir su misterio, pero haciéndonos ver la serena belleza de un orden que él estableció».



Escritura antigua 3 (técnica mixta sobre tela, 80 x 240 cm, 2007)



Escritura sobre pizarra 1 (técnica mixta sobre tela, 80 x 240 cm, 2007)



Escritura antigua 4 (técnica mixta sobre tela, 80 x 240 cm, 2007)



Escritura antigua 1 (técnica mixta sobre tela, 80 x 240 cm, 2007)



Escritura encontrada 1 (técnica mixta sobre tela, 60 x 180 cm, 2007)

El rojo no es su color, aunque lo lleve en el apellido. Lo suyo desde los años cincuenta —cuando se inscribió al turno nocturno del curso de pintura en La Esmeralda, y desde antes de integrar el grupo que sería conocido como de la Ruptura (por cierto, Rojo aclara que más que de «ruptura», su generación fue de «apertura», porque

«ya existían Tamayo, Mérida, Soriano, Coronel o Gerzso, cuando llegó mi generación ya estaban todos estos antecedentes, ellos fueron mis maestros,

en ellos me apoyé») — es la línea, los escenarios vacíos y las figuras geométricas. Rojo vuelve a las formas primarias, a las formas que forman las formas pero sin necesidad de transitar por la figura, para romper las reglas establecidas y desde allí volverse contemporáneo.

La historia dice que Vicente Rojo comenzó con la figura, pero lo que queda en los anaqueles de la crítica es sólo su labor abstracta; desde allí, según los que saben, comienza su carrera visual. En 1965 expuso *Señales*, su primera etapa de colores oscuros en contraste con intensos rosas, azules y violetas, violentos y de gran impacto, en lienzos donde ya aparecían las figuras geométricas, su sello particular. En 1970 surgió *Negaciones*, con todo y la letra T como estructura y el juego con volúmenes. En 1976 se exhibió *Recuerdos*, repletos de puntos y líneas. En 1981 apareció su serie más celebrada, *México bajo la lluvia*, basada en diagonales y con el aspecto de los trenzados y bordados indígenas —dicen que inspirado en un día de lluvia en Tonantzintla. Parte de esa serie son las máscaras, donde ya surge el relieve, utilizando cartón, hasta que en 1984 comenzó con la escultura en una serie larga de volcanes.



Escritura en el tiempo 6 (técnica mixta sobre tela, 60 x 120 cm, 2007)

«...sólo **breves esquemas** que nunca se trasladan al lienzo como los planeo».



Escrito sobre plata (técnica mixta sobre tela, 60 x 120 cm, 2007)

«Su lenguaje sólo es comunicable llegándonos a través de la vista **en términos puramente emocionales**».

JUAN GARCÍA PONCE



Ex libris 1 (técnica mixta sobre tela, 60 x 60 cm, 2007)



Escritura antigua 2 (técnica mixta sobre tela, 80 x 240 cm, 2007)



Escritura encontrada 2 (técnica mixta sobre tela, 60 x 180 cm, 2007)

Escenarios fluyó en 1990: es su serie más larga,

«uno de los conjuntos **más extraordinarios** del arte iberoamericano»

, escribió Antonio Saura. Y en 2006 comenzó *Escrituras*, un manifiesto pictórico inspirado en sus lecturas pero escrito en abstracto. Hay frases en tinta china, escrituras antiguas sobre tela, sobre pizarra negra (dice Rojo que en España los pizarrones son negros, no verdes como en México); escrituras veladas, encontradas y en el tiempo. Ahora las figuras geométricas se transforman en códigos indescifrables que emergieron de su libertad de trabajo. Lo suyo es un ejercicio de escritura formal y organizada, como toda su obra, y ¿en qué otro idioma podría haber escrito Vicente Rojo? Sólo en el de las sensaciones, los impulsos y la intensa pasión por el orden exacto: en abstracto. Allí encuentra la claridad suficiente para escribir, para leerse.

Cada cuadro contiene una especie de poética, de manifiesto sobre lo que significa la pintura. Quizá en estos renglones, los que dividen por la mitad cada una de las 32 piezas, se pueda descifrar el gran misterio de esa magia que sucede entre un buen cuadro abstracto y cualquier espectador. En cada cuadro de Rojo también se contempla una revelación, un poema, una autobiografía y una idea, todo esto porque el artista ha logrado crear una realidad alterna: una donde lo oculto, el silencio de lo que conocemos, de la figura o las letras de un alfabeto reconocible, dicen más de lo que parece. Los medios de este lenguaje: la línea, el movimiento, la geometría y el color, la contraposición, el contraste, la repetición y el relieve, sin principio y sin final, por su naturaleza rotativa: siempre cambian y evolucionan, puntuales al tiempo de esta otra realidad. «Su lenguaje sólo es comunicable llegándonos a través de la vista en términos puramente emocionales. Se nos transmite un contenido de experiencias, sin duda alguna, pero sólo a condición de que aceptemos que ese contenido de experiencia no está presente en el cuadro más que absorbido por completo por la imagen», sentenció García Ponce. Y sí. Las *Escrituras* de Vicente Rojo sí salvan, igual que un poema, pero uno muy bueno ●

DOLORES GARNICA



Escrito sobre plata quemada (técnica mixta sobre tela, 60 x 120 cm, 2007)

Fotografías de Rafael Doniz, por cortesía de la Galería López Quiroga

LUVINA / PRIMAVERA / 2008



La violencia, ¿fantasía cinematográfica?

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Para André Bazin, el mítico crítico y teórico francés, hay dos clases de cineastas: los que creen en la realidad y los que creen en la imagen. Los primeros se adhieren a una estilística clásica, es decir transparente, de tal suerte que el manejo de las técnicas cinematográficas pase inadvertido para el espectador y éste pueda sumergirse en la cinta sin distracciones, como si entrara en una rebanada de realidad. Los segundos no tienen empacho en hacerle ver a la audiencia que está frente a una maquinación, una puesta en escena manipulada. Sin embargo, el tratamiento de la violencia abre una tierra de nadie: la utilización del estilo clásico supondría un acercamiento a la realidad, pero a menudo el registro elimina los posibles nexos con ella y lo registrado es más bien asunto de la fantasía. Si a esto le sumamos la ligereza moral con la que cuantiosos cineastas abordan la violencia, éste es un tema que da para el análisis... y la virulenta réplica.

Sin ánimo de generalizar, y menos aún

de simplificar, en el abordaje de la violencia es posible percibir una diferencia tangible, que puede incluso ubicarse en la geografía, entre el cine oriental y el occidental (el norteamericano en particular). El espectro es amplio, ciertamente, pero mientras para una buena parte de orientales la violencia es una manifestación de lo enfermizo (Takashi Miike y Park Chan-wook serían dos exponentes pertinentes) y la filman con sobriedad (Takeshi Kitano), para numerosos norteamericanos es un espectáculo gozoso (los hermanos Coen), un pretexto para el regodeo (Martin Scorsese), una manifestación de su fascinación por el mal, a veces opuesta a sus «buenas intenciones» (Oliver Stone). En los testimonios de algunos cineastas estadounidenses es posible detectar desfases o francas contradicciones con lo que exhiben sus cintas. No es ocioso revisar un puñado de ellos...

El artificioso David Fincher, realizador de *Se7en* (1995) y *El juego* (*The Game*, 1997), confiesa que «trata de ser realista», que intenta «iluminar las cosas de manera muy naturalista, de justificar la luz por las fuentes de donde proviene», y que «la estilización es de cierta manera inherente al procedimiento», pero que no trata de probar «nada en particular». Pero, ¿cómo justificar la ambigüedad del violento *Club de la pelea* (*The Fight Club*, 1999)?

Para Martin Scorsese la violencia ejerce una fascinación hormonal, en particular por la figura del viril *wiseguy* (que se traduciría como «chico listo») y que irónicamente contrasta con la





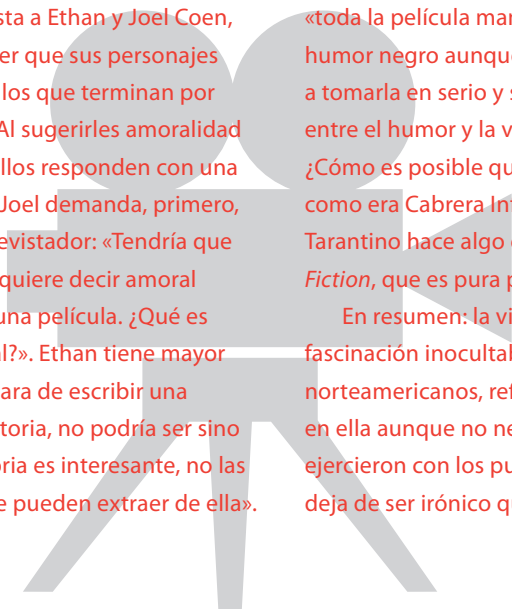
inofensiva imagen de Scorsese, con todo y su caniche en las manos): reconoce que creció en un ambiente particularmente agresivo en el que las familias de origen italiano arreglaban sus diferencias con balas. El comienzo de *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990) es ilustrativo al respecto: «Empezando así», dice, «podía hacer comprender la esencia misma de este modo de vida de los criminales. Para llegar a ser un *wiseguy* se debe matar, se debe tener las agallas para hacerlo». Más agallas se necesitan, sin embargo, para filmar la violencia de tal forma que el espectador empiece a simpatizar con el matón, que es lo que sucede en *Buenos muchachos*. ¿Cabe pensar en cinismo, como con Stanley Kubrick? Con todo, a Marty no le falta ingenuidad, y se pregunta «por qué hoy se ven cada vez más efectos especiales mostrando cuerpos mutilados o en descomposición. Hay como una necesidad creciente de este tipo de cosas».

En una entrevista a Ethan y Joel Coen, el autor les hacía ver que sus personajes sentimentales son los que terminan por matar y masacrar. Al sugerirles amoralidad en esa conducta, ellos responden con una parte de su credo. Joel demanda, primero, precisiones al entrevistador: «Tendría que explicarme lo que quiere decir amoral en el contexto de una película. ¿Qué es una historia amoral?». Ethan tiene mayor claridad: «Si se tratara de escribir una moral para una historia, no podría ser sino banal. Sólo la historia es interesante, no las banalidades que se pueden extraer de ella».

Hablando de *Miller's Crossing* (1990), Ethan añade: «En lo que concierne al realismo, nuestra manera de trabajar se resume a: ¿nos rebelaremos contra eso, poniéndonos en el lugar del espectador? ¿Tendremos la misma reacción? ¿Parece un poco artificial, algo que impediría entrar en la historia? [...] Creo que es la única manera de proceder, de llegar a algo interesante. También... no sé si es realista, pero en todo caso no nos parecía irrealista». Las apariencias, en el cine, a veces también engañan, pero para los Coen es claro que, más allá de la moral, lo filmado no se debe ver artificial.

La puntilla la pone Guillermo Cabrera Infante en su desproporcionado comentario sobre Quentin Tarantino, al que no duda en canonizar. El cubano confiesa que colaboró para que la Palma de Oro de Cannes fuera otorgada a *Pulp Fiction* (1994), una cinta de la que escribe: «Esta vez la alegoría de la violencia tiene una moral contra la violencia». Pero luego sugiere que «toda la película mantiene este tono de humor negro aunque Tarantino nos obliga a tomarla en serio y su estilo se balancea entre el humor y la violencia más horrible». ¿Cómo es posible que un crítico tan serio como era Cabrera Infante suponga que Tarantino hace algo en serio, y más *Pulp Fiction*, que es pura pulpa?

En resumen: la violencia ejerce una fascinación inculcable en los cineastas norteamericanos, reflejo de que crecieron en ella aunque no necesariamente la ejercieron con los puños ni a balazos. No deja de ser irónico que la mayoría de los





Cormac McCarthy y Joel y Ethan Coen

cinéastas arriba citados están en el extremo opuesto de la imagen de la rudeza, y sienten fascinación por los chicos malos que nunca fueron, pues: Tarantino veía películas en un videoclub y trabajó en una sala porno; los Coen vivían casi reclusos; Scorsese es hasta tierno con su mascota.

Lo cierto es que en el cine, al menos en el cine norteamericano, el crimen siempre paga mediante la profusión de historias que desencadena. Mas la frecuentación de la violencia obedece más a la pretensión de obtener un efecto dramático que a manifestar una postura moral: rara vez hay un comentario sobre lo expuesto, el abordaje de ella no pocas veces tiene efectos contrarios, y cuando se busca exhibir su pernicioso ejercicio y nefastas

consecuencias, termina haciéndose la glorificación de ella. Se embellece lo abominable, y para muestra está la mayoría de las cintas bélicas. A la larga, la violencia, tratada así, deviene casi inofensiva, y los niños desde las caricaturas televisivas son preparados para ser insensibles a ella, por lo que para conseguir «mover» al espectador adulto, para regresar algo de realismo al cine, el *gore* no duda en disfrazarse de *snuff movie*. Con todo y la supuesta ambición realista de algunos cinéastas, es evidente que no se asume un compromiso con el destinatario más allá de la diversión: la exhibición de un supuesto estilo de sociedad poco o nada invita a la reflexión de los que la conforman. Al evadir por lo menos un mínimo comentario sobre



lo expuesto, las películas tendrían que ser atendidas (suponiendo que fuera posible) como obras «cerradas», como fantasías que sí apelan a una irrealidad y que en el mejor de los casos pueden ser alegóricas y en muy pocas ocasiones críticas.

La realidad siempre será otra (que los filósofos se sigan martirizando en definirla, aprenderla y aprehenderla), pero en el cine aún funciona cuando hay una aspiración honesta. Al respecto, el canadiense David Cronenberg ofrece un ejemplo elocuente. Cuestionado sobre las alteraciones o efectos que había perpetrado para el registro de algunas escenas de *Crash* (1996), en particular las de los choques de carros, que provocaban una reacción intensa en la audiencia, Cronenberg reconoció que no había hecho más que filmar a velocidad normal. La confesión es reveladora del acercamiento que el espectador cinematográfico tiene ahora con la violencia, así como de las artes y mañas de las que se valen los realizadores para multiplicar el efecto de ella. Un efecto cuestionable, es justo concluir; y es que la violencia en pantalla es tan cotidiana que el espectador está anestesiado contra sus efectos: ante él se despliega un espectáculo que lejos de inquietarlo incluso puede invitar al bostezo y sugerir un efecto de *déjà vu*: se ha habituado a tal grado al despliegue de la grandilocuencia audiovisual, que el registro «al natural» es irónicamente una estrategia más provechosa; y la violencia «en vivo» mucho más monstruosa.. ●



La discreta supervivencia

● RAFAEL TORRES MEYER

Para el escritor irlandés Gerard Donovan (Wexford, 1959), la violencia es consecuencia directa del ejercicio de la razón. Desde su punto de vista, el ser humano se echó a perder en el momento mismo en que comenzó a cuestionar su existencia; con el pensamiento nació un instinto violento de supervivencia que es capaz de generar las estrategias más intrincadas para sobreponerse al otro y los obstáculos que representa.

Una intención absolutista, un escenario desolado y sólo dos personajes. Cuando Donovan se propuso escribir *El telescopio de Schopenhauer* no escatimó estrategias para complicarse la vida. Si tratar de explicar su teoría del comportamiento humano, a partir de una novela, suponía ya de por sí un reto, hacerlo en medio de una ventisca de nieve que no permite mirar más allá de las narices lo puso en una situación todavía menos ventajosa. Su solución literaria: un diálogo.

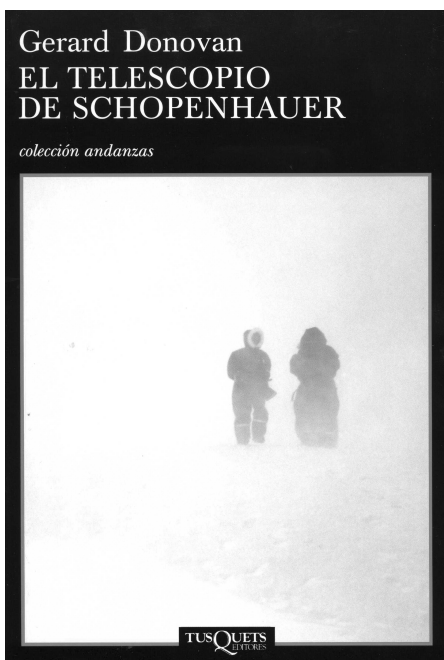
«En *El telescopio de Schopenhauer* enfrenté un problema muy particular.



Sabía que la historia iba a desarrollarse en un escenario desolado, en medio de una ventisca de nieve, donde tienes a dos personajes y no hay nada más que mirar. Quise crear una situación en la que pudiera discutir la historia de la violencia a través de los siglos, en una forma condensada. Cientos de años en un par de horas, presentados por dos personajes. En otras palabras, el dilema era cómo podría exagerar la historia, y encontré la respuesta en el pensamiento encontrado de un monstruo y un ser que ha amado», explica.

Donovan es un lector obsesivo, un novelista con pulcritud de cirujano y sobre todo un pensador innato, y así lo demuestra. «Nada es más relevante que lo que estás pensando justo antes de morir», señaló el autor en una entrevista reciente. *El telescopio de Schopenhauer* también refleja esa obsesión del escritor. A través de la novela, y ante la ausencia de personajes secundarios, la filosofía, la historia e incluso los libros toman un protagonismo particular.

Y como si autoimponerse estas fronteras pareciera poco, Donovan escoge además el diálogo como lenguaje y dos personajes absolutamente disímbolos: un panadero discreto y abstraído y un profesor de escuela entusiasta y carismático. Ambos son personas instruidas, pero su hambre de conocimiento mantiene objetivos diametralmente opuestos. Desde la primera línea del libro, el lector sabe que uno de los dos va a morir, pero el gran acierto del irlandés es ir desvelando las intenciones de cada personaje muy lentamente, mientras



● *El telescopio de Schopenhauer*, de Gerard Donovan. Tusquets, Barcelona, 2005

se consumen los cigarrillos del profesor y los estribos del panadero. Al final, el más fuerte logra subsistir y la historia cobra sentido.

De nuevo es el pensamiento del autor el que desvela las claves de su novela: «Cuando encuentras a una persona que te asombra por su inmensa capacidad para actuar con violencia, encuentras con frecuencia que es un inadaptado, alguien que nunca ha amado. Si eres capaz de amar y tienes esa conexión en la que buscas amar y ser amado, no puedes actuar violentamente».

La historia de *El telescopio de Schopenhauer* está situada en los Balcanes, en

medio de una guerra civil. El diálogo de los dos personajes, mientras se cava una tumba masiva en medio de un paraje desolado, no sirve solamente para enmarcar la anécdota que Donovan busca contar, sino para desmenuzar hasta la médula la historia de la violencia humana, lo mismo que para hacer un recorrido por las diferentes corrientes de pensamiento que han surgido en el globo a través de los siglos. De esta manera, el autor logra que el hecho histórico que envuelve a sus personajes sea lo menos relevante. «Podría ocurrir en un pequeño poblado de México; ha ocurrido cientos de veces en México», insistía una y otra vez en su reciente visita a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara ●

Para qué escombrar el cuarto

● VÍCTOR CABRERA

También nos seducen las ideas:

Como esa mirada furtiva que descubrimos inesperadamente y a la que correspondemos con una mezcla de asombro e inquietud. Tal es el guiño que nos incita no tanto a la transgresión cuanto a la

valoración de su mera posibilidad. Igual que la sonrisa cómplice que el espejo del deseo repite en nuestro propio rostro: así nos seducen las ideas.

Las buenas ideas, quiero decir, aquellas que —como el roce accidental en el que, no obstante, alcanzamos a percibir el umbral de una otra experiencia— ocultan el verdadero brillo de su grandeza detrás de una supuesta trivialidad, de su fingida insignificancia. Ideas nimias, digo, en la doble y contradictoria acepción del término: anodinas al tiempo que monumentales, formidables en su futilidad, grandiosas por su sencillez.

Precisamente a esta seductora categoría del pensamiento pertenecen los textos de *Una habitación desordenada*, primera y venturosa colección de ensayos de Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972), en la que la escritora brinda una elocuente lección de inteligencia y estilo, a la vez que rescata para sus lectores un género que en los últimos cincuenta años ha sido de tal manera secuestrado por la crítica académica que a la sencillez de su nombre original ha tenido que añadir los redundantes términos *literario*, *de autor* o *de creación* para diferenciarlo de impostores como la tesis, el estudio, el fárrago y el mamotreto.

De entrada y de salida, la autora pinta su raya al respecto: «Anatomía del disperso», ensayo que abre este breve volumen, puede leerse, antes que como la apología del pensador sin sistema, como una declaración de fe en un género que nació, precisamente, de la dispersión de su creador y de su

capacidad para, a partir de aquélla, escribir prácticamente sobre cualquier cosa que le viniera en gana. Al *ensayar* una descripción del disperso, Abenshushan no solamente anticipa la naturaleza de su libro, sino que ofrece a sus lectores un autorretrato intelectual: «Su mirada, microscópica y abismal, le hace experimentar la infinitud en cada uno de sus atisbos y, por eso, concibe el mundo como un nudo de nudos en el que cada hecho singular, cada astilla inocua, cada brizna de acontecimiento, condiciona a otros y es modificado por ellos. El disperso nunca puede ir al grano, porque a cada paso descubre asociaciones insólitas entre las materias más diversas, semejanzas, giros, excepciones...».

Por su parte, «Contra el ensayista sin estilo», el texto final del libro, contiene las coordenadas del mapa propio que la escritora se ha hecho para transitar por un género en el que se mueve como pez en el agua: «Como cúmulo de erudición y paráfrasis ostentosas, el ensayo no se me presenta más que como un objeto obsolecente [...]. Informal, diverso, inacabado, el ensayo divaga sin proponerse dar con una verdad general, pero sin renunciar por eso a encontrar una verdad íntima, particular [...]. El ensayista no propone soluciones totales, sino puntos de partida, anuncios destinados sólo a aquel que estuviera en la disposición de retomar lo inconcluso [...]. El ensayo es un paseo, o mejor: una deriva, es decir, una excursión fortuita, imprevisible y llena de riesgo a través de zonas poco exploradas del



● Una habitación desordenada,
de Vivian Abenshushan.
UNAM/DGE/El Equilibrista
(col. Pértiga), México, 2007

pensamiento [...]. El ensayo es el trayecto, no la llegada»

A esto se refiere, precisamente, el poeta Luis Jorge Boone cuando, en una reseña aparecida recientemente en la revista *Letras Libres*, sugiere que *Una habitación desordenada* contiene sus propias claves de lectura. De hecho, al tiempo que elucubra sobre la naturaleza de sus espacios entrañables, de actividades espiritualmente edificantes como *hacerse piojito*, o de accidentes como el tropezón y la ulterior caída, Vivian Abenshushan construye una poética (¿o deberíamos decir,



mejor, una *ensayística*?) tan íntima como ese aposento mental que según Franz Kafka «todo hombre lleva adentro» y al que se nos invita a pasar para, ante nuestros ojos azorados, demostrarnos que ahí —que así—, sin armonía ni concierto aparentes, cada cosa está realmente en el lugar que le corresponde:

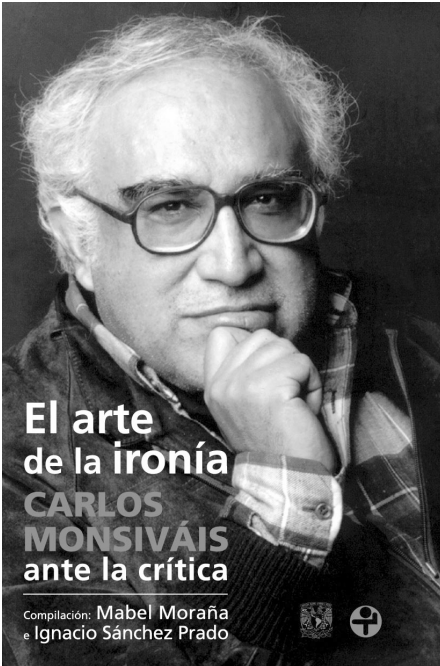
Como en aquella canción ochentera de Radio Futura, tampoco hay error en el caos de ese cuarto revuelto en el que los objetos se ordenan de acuerdo con la mirada conjetural y según los propios intereses discursivos de su habitante cotidiana.

Lectora devota de Georges Perec, Abenshushan, al describir su temor a los insectos o al recordar con nostalgia las escaleras del edificio de su infancia, renuncia a la voluntad taxonómica de aquél para, en cambio, profesar su adhesión a las disparatadas y titánicas empresas personales, esto es, íntimas e intransferibles, del francés: «Así, una cierta historia de mis gustos (su permanencia, su evolución, sus fases) se inscribirá en este proyecto. Con mayor precisión, se tratará una vez más de un modo de delimitar mi espacio, de una aproximación algo oblicua a mi práctica cotidiana, un modo de hablar de mi trabajo, mi historia, mis preocupaciones, un esfuerzo para asir algo que pertenece a mi experiencia, no en el nivel de sus reflejos lejanos, sino en el corazón de su emergencia».

«Al auténtico grande se lo ve detrás de cien misiones vulgares», escribió el ex futbolista y hermeneuta del balompié Jorge

Valdano. Y qué actos más vulgares, en el sentido de comunes, populares y difundidos, que rascarse la cabeza, tirarse un chapuzón en la piscina o *azotar* en plena calle. Reacia a la pedante y a menudo infructuosa sabiduría del soberbio especialista, al desentrañar la naturaleza de esos hechos anodinos, Abenshushan es capaz de camuflar su erudición detrás de un humor corrosivo que a menudo hace blanco en ella misma. Semejante al *orquestador* que *oxigena* pelotas antes de repartirlas prudente, sabiamente, para que a otros les quepa la gloria del gol o la jugada de sexto año, entre los afanes sublimes del poeta (ganar un premio) y las pretensiones de celebridad —aunque al fin y al cabo prosaicas— del narrador (ganar un premio, pero mejor dotado), nuestra autora se impone tareas de menos lustre: pensar y explicarse el mundo. Aunque, ojo: al hacerlo no renuncia a las herramientas del relato y la poesía (no podría hacerlo quien, según propia declaración, en los albores de su escritura componía también versos y cuyo volumen de cuentos *El clan de los insomnes* obtuvo el primer lugar en un certamen nacional hace algunos años). Así, las páginas de *Una habitación desordenada* están colmadas de precisos relatos de la vida personal de la autora al mismo tiempo que de admirables perlas poéticas, como cualquiera de esos agudos aforismos denominados «Cáscaras impuras» o como estas tres, halladas en una misma página, que bastarían para equipararla con el mismísimo Ramón Gómez de la Serna: «la alberca, red de húmeda tela»;





● PRIMAVERA ● 2008 ●

Precisiones sobre el caos

● VICENTE ALFONSO

● *El arte de la ironía.*

Carlos Monsiváis ante la crítica, de Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña (comps.), Era/UNAM, México, 2007

«[el] cuerpo sin músculos del agua»; «la alberca se aburre. Se aburre de su falsedad».

Porque la suya es una prolongada lección de estilo muy cercana a la perfección, puede sorprender al ojo quisquilloso el hallazgo de ciertos rипios, acaso un par de patinazos gramaticales —menores si los consideramos frente al conjunto de la obra— de una escritora llamada a ser una de las ensayistas más notables no sólo de su generación sino de la tantas veces inflada nómina nacional. Pero nadie, como dicen, es perfecto, y antes de reprocharle a la autora estos descuidos —atribuibles también al anónimo editor del libro—, habría que agradecerle la lucidez de sus argumentaciones y la elegancia con que bucea en la superficie de las cosas y los hechos cotidianos ●

En 1998, los científicos del Instituto Conjunto de Investigación Nuclear de Dubna, en Rusia, lograron sintetizar un átomo que registraron sólo como un minúsculo brillo en sus aparatos de medición. Y sin embargo ese destello, que un segundo después ya no existía, fue noticia mundial porque se trataba de un elemento hasta entonces desconocido. Imposible determinar sus propiedades químicas. Tampoco quedaron certezas acerca de sus propiedades físicas: se presume que podría ser un sólido, probablemente un metal plateado, blanco o gris. Pero bastó documentar la brevísima existencia de ese átomo para buscarle un nombre — ununquadio— y acomodar su recuerdo en la casilla 114 de la tabla periódica.



Lo que parece una exageración científica ilustra qué sucede cuando intentamos atrapar la realidad. Y no es ésta una condición de las ciencias exactas. En una colaboración periodística publicada en enero de 1928, Luis G. Urbina escribió un párrafo con el que podría describirse el ununquadio, aunque en realidad pretendía definir uno de los frutos periodísticos más elusivos y complejos: «Una crónica es como un cocuyo en la noche. Es una chispa en la oscuridad. Brilla y se apaga instantáneamente».

Crónica. La palabra, al menos, es moneda de uso para comentaristas deportivos y reporteros de la nota roja. Explicarla, sin embargo, es muchas veces una tarea temible para maestros universitarios y jefes de redacción. Algunos utilizan como un mal sinónimo la expresión «nota de color». Otros responden lo mismo que San Agustín cuando le preguntaban qué era el tiempo: «Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quisiera explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé». Y es que la crónica incorpora toda clase de rasgos ajenos, quizá porque no ha quedado del todo establecido cuáles le son propios. Especie rara en el de por sí extraño oficio de escritor, toma herramientas del ensayo, la dramaturgia, la narrativa, la publicidad, el reportaje. Habitante endémica de diarios, revistas y otras publicaciones periódicas, se distingue por tener la verdad como compromiso esencial y como norte inalcanzable. ¿Cómo distinguir entonces al cronista del reportero?

El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante

la crítica, es un título útil para acercarse a la siempre elusiva y volátil definición de este género periodístico, además de servir como brújula para revisar la obra del periodista-narrador-crítico que sistematizó *Los rituales del caos*. Esta compilación, realizada por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña y publicada por Ediciones Era y la UNAM, contiene al menos veinte trabajos de distintos autores, agrupados en cinco secciones diferentes.

Tras la lectura del volumen queda claro que la primera dificultad para acercarse a la obra de Monsiváis es distinguir la clave en la que escribe: donde algunos autores ven ensayos indiscutibles (véase el texto de Norma Klahn, p. 187), otros atestiguan flexibilidad y subjetividad sólo atribuibles a la crónica (Jean Franco, p. 194). Muchos optan por sentenciar sin resolver, como Evodio Escalante: «No creo que sesudos abordajes académicos puedan aportar claridad al respecto». Así, lo que debiera ser un asunto de etiquetas se convierte en un anillo de Moebius.

Donde coinciden la mayoría de los autores compilados es en destacar el estilo «complejo y enredado» de Carlos Monsiváis. También concuerdan al señalar que en estas complicaciones nada es casual ni surge del vacío. La construcción de ese estilo particular va mucho más allá de sintaxis enredadas, citas cultas y saltos en el punto de vista narrativo. Así lo demuestra Sebastiaan Faber en «El estilo como ideología», uno de los textos más lúcidos entre los incluidos en el volumen. Faber rescata el viejo debate



acerca de la relación de los intelectuales con el lenguaje, que implica también la forma en que cada autor se relaciona con sus lectores. El estilo, dice, conlleva una toma de postura del autor ante sí mismo, ante el lector y ante el mundo. Por una parte están quienes, como George Orwell, se pronuncian por la claridad y la sencillez. En la esquina opuesta se agrupan los seguidores de Theodor W. Adorno, quienes apuestan por la opacidad y la complejidad. De acuerdo con estos últimos, lo óptimo es ofrecer a los lectores «rompecabezas textuales» que los reten a salir de sus hábitos de lectura y de pensamiento. Facilitarle las cosas al lector es subestimarlos.

Faber observa que ninguna de las dos posturas invita al lector a dudar de la autoridad discursiva de quien escribe. Aquí es donde entra en juego la complejidad de la crónica, y en el caso específico, el «estilo Monsiváis», que se caracteriza por el manejo de la ironía. Como ya lo han demostrado otros estudiosos, entre ellos Linda Egan, esta ironía se logra sobre todo mediante el uso hábil del estilo indirecto libre. «Este estilo», apunta Faber, «le permite al autor/narrador incluir las palabras del personaje en su propio discurso sin usar comillas ni tampoco alterar los parámetros gramaticales. El narrador, en suma, se convierte en una especie de ventrílocuo de sus personajes. [...] Paradójicamente, al producir un discurso gramaticalmente más homogéneo y fluido, el estilo indirecto libre también rompe la homogeneidad de la voz narradora, que se vuelve múltiple y ambigua. El estilo indirecto

libre tiene, pues, dos rasgos importantes: exige un mayor esfuerzo interpretativo de parte del lector; y es inherentemente irónico». Al consignar varias y no una sola voz, Monsiváis disminuye la autoridad de la propia palabra y elimina, así, la última de las dictaduras. ¿No es esto la construcción precisa y deliberada del caos? Al escribir, Monsiváis no intenta definir el caos: lo muestra.

Además de arrojar luz sobre los mecanismos de construcción de la crónica, *El arte de la ironía* recoge otras discusiones que orbitan la obra del autor de *Días de guardar*: donde muchos ven a un cronista consagrado a la Ciudad de México, otros, como Norma Klahn, reconocen a un empecinado defensor de la descentralización. Donde muchos avizoran la herencia del *new journalism*, otros identifican al último eslabón de la tradición nacional. Como es de esperar, hay diferencias incluso en la forma de aproximarse a los temas: junto a la almidonada y exacta prosa de la academia encontramos textos impulsados por la amistad o la nostalgia, y no faltan párrafos meticulosamente acusadores. *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* es entonces un condominio donde se hacinan verdades en contradicción, viejas discusiones, interrogantes compartidas, tímidas remembranzas. En realidad la polifonía construida por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado a partir de una selección de textos emblemáticos es una de las virtudes del volumen. No hay aquí una selección de escritos rasurada o manipulada



para confirmar una hipótesis de trabajo, sino un muestreo de lo que se ha dicho y publicado acerca de un autor complejo cuya obra escapa a las etiquetas.

Es un acierto que la clasificación de los textos en cinco secciones no sea rigurosa, ceñida a formalismos académicos, sino más bien una sugerencia de lectura. En una época en la que impera una avasalladora necesidad de ordenamiento, documentación y precisión científica, este libro deja claro que la mejor forma de acercarnos al caos no es definirlo, sino mostrarlo ●



Y la piedra sigue rodando

● RUBÉN RODRÍGUEZ MACIEL

Yo sólo soy Bob Dylan cuando tengo que ser Bob Dylan. La mayor parte del tiempo quiero ser yo mismo. Bob Dylan nunca piensa sobre Bob Dylan. Yo no pienso en mí mismo como Bob Dylan. Es como dijo Rimbaud: Yo es otro.

BOB DYLAN

Robert Allen Zimmerman tiene 66 años de edad. A los 18 no sabía que se convertiría en la figura que ahora es. Es más. Todavía

ni se imaginaba que todos lo conocerían como Bob Dylan. El gran Bob. Lo que sabía era su origen, Duluth, Minnesota, en Estados Unidos; que sus padres eran Abe y Anna; que ganarse la vida como minero no era lo suyo, sino rascar la guitarra y soplar la armónica, e interpretar el *folk* a su manera. Así es Dylan, el que ha caminado su vida como ha querido, el que ha hecho maravillosas canciones, tal vez las más grandes en el universo del rock.

Dylan se conjuga en presente. Su talento no ha caducado. Afortunadamente continúa enganchando los oídos de más y más generaciones. Abuelos y jóvenes por igual confiesan su gusto por la música de Bob. Están los que vivieron el lanzamiento de discos ahora legendarios como *Blonde on Blonde* (1966), y también los que escucharon el no menos brillante *Time Out of Mind* (1997) justo el día en que fue puesto a la venta. Por supuesto que no faltan los detractores, los que reniegan, por ejemplo, porque Bob es un gangoso y apenas se entiende lo que canta; o los que se enojan cuando altera sus canciones en directo, al grado de hacerlas irreconocibles. Ni modo, dirían los que están de su lado, los que han valorado el estilo dylaniano, los escuchas que han rebasado los esquemas que marcan la buena afinación o los depurados arreglos musicales. Dylan es más que eso. En él se conjugan el *rockstar*, el poeta, el estadounidense inconforme, el narrador, el ganador del Premio Príncipe de Asturias, el que le presentó la marihuana a los Beatles, el padre de familia, el judío después cristiano,



LUVINA ● PRIMAVERA ● 2008 ●

el excéntrico, el campirano... ¿Qué más? A 49 años del comienzo de su carrera y con 32 álbumes grabados, a Bob Dylan ya no se le puede exigir nada, aunque siga entregándolo todo.

A estas alturas, le resulta poco interesante hablar de su juventud, de aquel chico que tomó su nombre del poeta inglés Dylan Thomas, del que armó un escándalo cuando cambió la guitarra acústica por una eléctrica, de aquel compositor que firmó «Like a Rolling Stone», del que se accidentó en motocicleta. «Todo eso lo dije hace 40 años, cuando sucedió. Ahora me pasan otras cosas. Sería mejor hablar de eso, ¿no?», le respondió a la revista *Rolling Stone* en una entrevista realizada en 2007. Así que, para darle gusto al *master*, perdamos de vista su pasado y pasemos a los capítulos más recientes de su historia musical.

El año 1995 Dylan volvió a levantarse, sacudiéndose de su propia leyenda y también incorporándose luego de varios tropezones discográficos, que a pesar de todo «siempre tienen, al menos, una gran canción», como dijo Patti Smith. En esa temporada, Bob dejó el alcohol por convicción propia, luego de consumirlo con frecuencia durante los diez años anteriores. Comenzó a pasarla mal, sentía que su cuerpo

se inflamaba, y de un día para otro se decidió por la sobriedad.

Además de notar cambios físicos, Dylan notó que tocaba mejor la guitarra, que cantaba con mayor fluidez, que sentía a su banda con mayor fuerza. Estaba listo para grabar un nuevo disco e intuía que el resultado lo iba a dejar contento. Comenzó a escribir canciones que después le leyó, como si fueran poemas, a Daniel Lanois, el reconocido productor canadiense con quien ya había trabajado en el álbum *Oh Mercy* (1989). «Las palabras eran duras, profundas, desesperadas, eran fuertes, el producto de haber vivido el número de vidas que en mi opinión Bob ha vivido. De modo que ése era el disco que yo quería hacer», declaró Lanois a una televisora estadounidense. Así nació *Time Out of Mind*, el disco que marcó el resurgimiento de Dylan, un álbum redondo, sincero de pies a cabeza, con once grandes canciones. Como dijo Lanois, el disco es crudo, Bob es tan real que se preocupa por su irremediable encuentro con la vejez, porque las mujeres ya no lo ven como antes y porque cada vez será peor. Aunque el tono era sombrío, Dylan encontró la manera de balancear el acento nebuloso con un humor seco y directo. Además dio con la llave que le permitió abrir su capacidad para citar su religiosidad sin llegar a sermonear, como ocurrió en sus discos de la década de los ochenta. Bob, hasta la fecha, mantiene firmes sus creencias cristianas, y en *Time Out of Mind* fue capaz de expresarlas sin una gota de mojigatería. Fue tanta la repercusión, que obtuvo el Grammy correspondiente al





Álbum del Año en la ceremonia de 1998.

El segundo paso de su afortunado regreso lo dio con *Love & Theft*, su trigésimo primer álbum, publicado el 11 de septiembre de 2001, el día de los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York. A paso de *blues y country*, Bob narra la vida sureña de Estados Unidos y también habla de la muerte, ante lo cual la crítica especuló sobre alguna enfermedad. «Estos conocedores de la obra de Bob Dylan... No creo que ellos conozcan algo o tengan alguna pista de quién soy yo y qué hago. Sé que ellos creen saberlo, y resulta ridículo, gracioso, y hasta triste. ¿Esa gente ha pasado mucho tiempo pensando en quién? ¿En mí? Que tengan una vida, por favor. No están viviendo bien su propia vida. Están perdiéndola», expresó ante las suposiciones.

Y, si querían energía, a un Dylan en plena forma musical, para eso llegó *Modern Times* (2006), su grabación más reciente. De la primera a la décima canción, el álbum se disfruta. El título tiene referencia a la cinta del mismo nombre, la estelarizada y dirigida por Charles Chaplin en 1936, película donde se muestra la desesperación de la clase obrera ante el arribo de la tecnología que pretende eliminar la mano laboral, una situación que para Bob Dylan sigue manifestándose en pleno siglo XXI. «De alguna manera retomo aquellas intenciones que tenía cuando comenzaba, cuando hasta fui a cantar para los trabajadores del campo. Es increíble que mi país influya en casi todo el mundo para que eso siga sucediendo. Debemos oponernos. En *Modern Times*

comparto mi opinión al respecto. Ojalá que lo escuchen todos los señores presidentes. Tal vez les provoque algo de compasión por su gente».

Así es el Dylan que ha venido por tercera ocasión a México, un Dylan que conserva energías para protestar, para fabricar temas que continúan pasando a la historia, y para convocar a miles de personas que los siguen cantando en sus conciertos. Los especialistas, tanto en Europa como en Estados Unidos, otorgaron altas calificaciones a los conciertos que ofreció durante 2006 y 2007. La gira se llama *Never Ending Tour*, un título asignado al serial de recitales desde el 7 de junio de 1988. Como sucede en todas las giras de rock, se creía que el nombre sería cambiado en años posteriores, pero no. Hasta la fecha, la *Gira de nunca acabar* está vigente. Stu Kimball (guitarra), Donnie Herron (guitarra, mandolina, *banjo* y violín), Denny Freeman (guitarra y *slide*), Tony Garnier (bajo y contrabajo) y George Receli (batería) son los músicos que lo acompañan, y acerca de ellos Dylan comentó: «Es la mejor banda que he tenido. Cuando tocas con ellos cien veces al año, sabes lo que puedes o no puedes hacer, en lo que eres bueno y lo que quieres de ellos». En conjunto se concentran en las canciones contenidas en *Love & Theft* y *Modern Times*, y ofrecen uno que otro clásico. «Si quieren escuchar "Rainy Day Women...", "Blowin' in the Wind" o "Subterranean Homesick Blues", para eso están los discos. En este momento yo les brindo lo que soy en este momento» ●





Juan Gelman: a la sombra de un árbol sin hojas

● IVÁN TREJO

«**Lo único que persigo** es la poesía que no se deja agarrar nunca. Tal vez por eso uno insiste». Habla Juan Gelman, despacio, como las personas que saben esperar. El 23 de abril de 2008 es el día marcado para que reciba el Premio Cervantes 2007 en Alcalá de Henares, casi cinco meses después del anuncio de que había ganado el galardón.

El poeta, nacido en Buenos Aires en 1930, vive «transterrado» en la Ciudad de México desde 1988, luego de un exilio de 13 años que lo llevó a Europa y Centroamérica, y cuyo motivo fue la proscripción judicial en su país por su pertenencia al movimiento guerrillero Montoneros.

«Hay gente que se harta», reconoce Gelman cuando describe su persecución de la poesía. Pero no está harto: tuvo que exiliarse, no permitió que lo atraparan. Sin embargo, él sí ha atrapado a la poesía: su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, lo escribió en 1956, y apenas en 2007 publicó *Mundar*. Entre esos dos títulos aparecieron una veintena de poemarios, entre ellos

Gotán, Cólera buey, Los poemas de Sydney West, Carta a mi madre, Salarios del impío, Dibaxu, Valer la pena y País que fue será.

¿Le ha sucedido que se canse de la poesía?

No. Lo que pasa es que soy terco, a pesar de todos los fracasos. Es una necesidad: insisto en comer, insisto en dormir, también insisto en escribir. Como decía Paul Éluard, «la circunstancia exterior coincide con la circunstancia del corazón»: por eso es extensiva, todo nos une a la poesía, nunca me canso de decir que el único tema de la poesía es la poesía, y que por eso puedo hablar de todo.

¿En la poesía será, como decía Homero Manzi sobre la milonga, «si te abrazo es para continuarte»?

Cierto, además es lo que pasa con el tango también: uno, cuando baila, por ahí se equivoca, y sigue bailando.

¿Qué es la poesía?

Hay una definición de José Emilio Pacheco:

«Es la sombra de la memoria».

Olga Orozco solía citar a un poeta norteamericano: «Es el modo de apremiar a Dios para que hable». Para mí, la poesía es un árbol sin hojas que da sombra.

¿Qué opinión tiene de la poesía joven en Latinoamérica?

No tengo una visión general, pero, para hablar en bloque, a mí me parece que





el momento de Neruda, Vallejo y todos ellos ha bajado. Tal vez este mundo nos domestica de algún modo, aunque no queramos.

¿Hay poesía de segunda clase?

No, eso no es poesía: será más barata, pero no es poesía.

¿Qué clase de animal es el poeta?

Bueno, como alguien dijo en México, el poeta es mi animal preferido.

Violín y otras cuestiones *es su primer libro.*

¿Cómo lo ve ahora, a más de cincuenta años de distancia?

Cincuenta y un años ya. Es un libro juvenil.

¿Después de Cólera buey el siguiente giro poético es en Los poemas de Sidney West?

Creo que el otro giro se da en *Citas y comentarios*. Hay un girito en *Los poemas de Sidney West*. En *Valer la pena* no es simplemente el tema del exilio, sino el tema del lenguaje, es decir, esa conversación o diálogo con nuestras lenguas me llevó a escribir esos poemas en sefardí.

¿Entonces vuelve a las raíces en Dibaxu?

Mi ascendencia judía no es sefardita, sino de Europa del Este, en donde hay una cosa hasídica importante. El tema es una cuestión de lenguaje; la conversación con el lenguaje del siglo XVI, sumada al exilio, me llevó a una de las zonas más exiliadas.

¿Quién le cae mejor: John Wendell, Sidney West o Julio Greco?

Son tipos distintos, pero Sidney West me gusta todavía.

Primero con la dictadura argentina, después con los Montoneros... ¿qué le dejó librar dos condenas a muerte?

Sabor a coleccionista.

La relación entre obra y posición política: ¿hay manera de hacer una división?

Esa relación es muy oscura. Por ejemplo:

Ezra Pound. Él hizo, por un lado, propaganda por Mussolini con sus conciudadanos, y por el otro escribió el poema sobre la usura más extraordinario que yo conozco, que no ha escrito además ningún marxista, leninista, maoísta... También está Céline, quien fue colaborador de los nazis en Francia y escribió los panfletos antisemitas y xenófobos más terribles que se vieron en esa época, pero uno lee *Viaje al fin de la noche* y es una novela que retrata la pobreza de una manera extraordinaria. Está el propio caso de Borges. Claro, yo con esto no absuelvo a nadie, ni de un lado ni de otro; simplemente, en la medida en que alguien está involucrado con el terrorismo de Estado, o con crímenes, hay que pedirle responsabilidad de ciudadano.

En París usted coincidió con Julio Cortázar.

¿Qué posición tenía él?

Bueno, él había decidido irse a vivir a París





en 1953, 54, y el golpe se consumó 20 años después. Él explica: «Ese golpe me ha convertido en un exiliado». Estaba a favor de la denuncia, y escribió un texto con Fuentes y García Márquez denunciando la dictadura.

Ernesto Sabato, en sus inicios, decía que la dictadura argentina era algo tolerable.

El fenómeno de Sabato es interesante y no se puede separar de un contexto. Él, de alguna manera, satisface la oscura conciencia de todos aquellos que sabían lo que estaba pasando; desaparecía una familia y la reflexión era: «Por algo será». Él participó en esa comida con la junta militar en la que también estuvieron Borges y el Padre Castellani; al salir, tanto él como Borges elogiaron a los caballeros de la junta militar. Pero Sabato siguió en esa línea. Tanto es así que, en el año 79, un personero de la junta militar llegó a decir que era «el intelectual del país». Cuando alguien te elogia hay que ver quién es. El que lo rescató de toda esa situación fue el Presidente Alfonsín, y lo nombró presidente de esa comisión que investigó los derechos humanos. Sabato lo único que hizo fue escribir el prólogo, porque quienes hicieron la investigación fueron alrededor de doscientas personas.

Además, en su momento, Borges fue condecorado por Pinochet...

Y dijo barbaridades diversas, por ejemplo

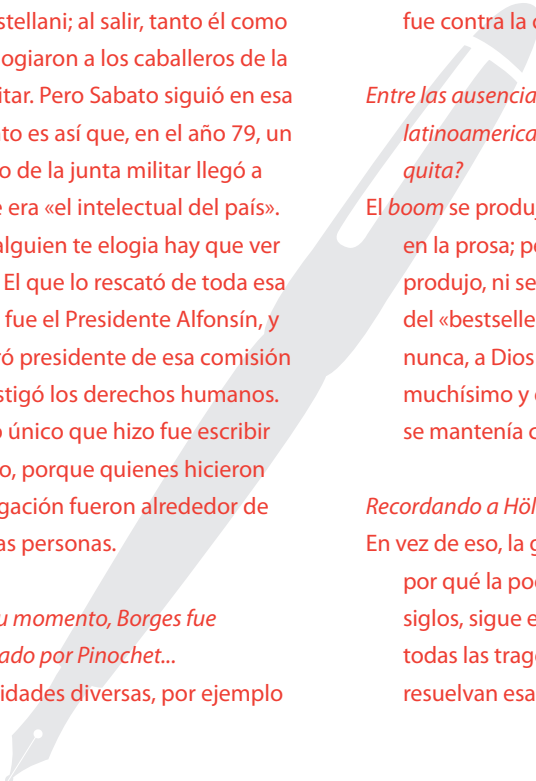
que en España con Franco todo estaba mejor; pidió que se le diera un golpe de Estado a Carter, que fue el que empezó las investigaciones de derechos humanos en otros países y que cortó la ayuda oficial a la dictadura. Pero hay una diferencia muy notable: Sabato estuvo más comprometido con la dictadura militar, y a Borges nunca le interesó la política, aunque él tenía ánimos clasistas y despreciativos hacia las llamadas clases bajas. Un poco antes de morir, la BBC le hizo un documental y ahí dijo que estaba ciego, que no leía los diarios, que no escuchaba la radio y menos veía la televisión, y termina con una frase: «ignorancia, señores, pura ignorancia», y se le enrojecen los ojos. Sabato nunca fue contra la corriente.

Entre las ausencias y presencias del boom latinoamericano, ¿a quién pone y a quién quita?

El boom se produjo antes en la poesía que en la prosa; pero con la poesía nunca se produjo, ni se va a producir, el fenómeno del «bestsellerismo» de la narrativa: eso nunca, a Dios gracias. Neruda vendía muchísimo y era quizá el único poeta que se mantenía con los derechos de autor.

Recordando a Hölderlin: ¿para qué poetas?

En vez de eso, la gente debería preguntarse por qué la poesía, desde el fondo de los siglos, sigue existiendo y ha atravesado todas las tragedias imaginables. Que resuelvan esa pregunta antes, más bien ●





REPLICANTE¹⁴

IDEAS PARA UN PAIS EN RUINAS

La sociedad del espectáculo



En Sanborns y librerías
de todo el país.
www.revistareplicante.com

hojéame

léeme

cómprame...

LA PALABRA
y el HOMBRE
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

y viceversa

jlopez@uv.mx • lapalabrayelhombre@uv.mx • (228) 818 59 80 • 818 13 88 • 818 48 43 • Hidalgo 9, Centro • Xalapa, Veracruz, México

visítanos

www.uv.mx/lapalabrayelhombre

REVISTA ELECTRÓNICA



I FERIA DEL LIBRO TEATRAL

Del libro al hecho

*A la memoria
de
Emilio Carballido*



Del 21 al 25 de mayo de 2008

Instituciones culturales, universidades, centros de investigación y editoriales independientes dedicadas al teatro en el país, estarán presentes en el *Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque*, ubicado en Reforma y Campo Marte, Polanco, atrás del Auditorio Nacional (Metro Auditorio).

Presentaciones de libros, lecturas, exposiciones y actividades relacionadas con el arte escénico y sus protagonistas, abiertas al público.

¡Aprovecha grandes descuentos y en tus compras puedes ganar entradas gratis al teatro durante los días de la Feria!

Organiza el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la Coordinación Nacional de Teatro.

Visítanos:

www.bellasartes.gob.mx, www.pasodegato.com
teléfono 5281 7923

XHUGP 104.3 FM Puerto Vallarta

XHAUT 102.3 FM Autlán de Navarro

XHUGC 104.7 FM Colotlán

XHUGO 107.9 FM Ocotlán

XHUGG 94.3 FM Ciudad Guzmán

XHUGL 104.7 FM Lagos de Moreno

XHUG 104.3 FM Guadalajara

Tu Radio
Tu Red

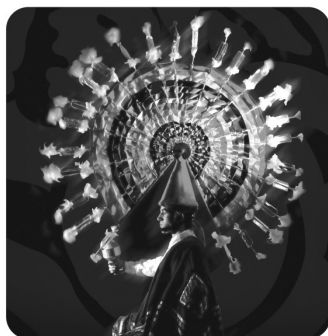


Red Radio Universidad de Guadalajara

Red Radio Universidad de Guadalajara
www.radio.udg.mx



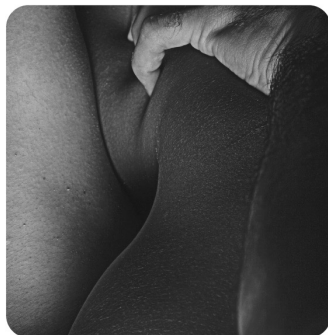
Dirección de Artes Escénicas y Literatura



BALLET FOLCLÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Todos los sábados de abril 20:30 hrs.
Teatro Degollado.

Quince parejas de bailarines, doce parejas de cantantes, música en vivo, mariachi, marimba, banda yucateca y conjunto jarocho, son los protagonistas encargados de representar las distintas regiones del país, sur, centro y norte, cada una de ellas con la música, bailables y vestuario que les caracteriza.



FILOCTETES

Del 9 de abril al 1 de mayo, todos los miércoles y
jueves 20:30 hrs.

Del 6 al 27 de mayo todos los martes
20:30 hrs.

Obra escrita por el dramaturgo estadounidense John Jesurun, hace un paragón entre el guerrero griego abandonado en una isla a causa de la inminente putrefacción de su pierna, provocada por la picadura de una serpiente y la marginación y el aislamiento al que es confinada cualquier persona que viva fuera de los esquemas establecidos por la sociedad.

cultura **UDG**
www.culturaudg.com

Boletos en
ticketmaster.com.mx



Liverpool

Fábricas de Francia

gandhi.

See's
CANDIES

3818-3800

Teatro Degollado

Belén s/n. entre Hidalgo y Morelos, Centro, Guadalajara, Jalisco. Tel. (33) 3614 4773.

Teatro Experimental de Jalisco

Calzada Independencia Sur s/n. Núcleo Agua Azul, Guadalajara, Jalisco. Tel: (33) 3619 1176.