

Enrique Vila-Matas
Impón tu suerte

Andrea Bajani
Siete minutos

Nina Yargekov
Doble nacionalidad

Aslı Erdoğan
Llamado nocturno

Michel Leiris
La literatura como tauromaquia

Leila Guerriero
Mi diablo

Diego Enrique Osorno
Alguien limpia un fusil
en su cocina

Emiliano Monge
No les echen tierra

Pedro Juan Gutiérrez
Los años del riesgo total

Héctor Abad Faciolince
La fuga sin fin de Joseph Roth

Reportaje gráfico
Propuestas y profanaciones
en el arte de Jill Magid



Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Jorge Volpi
Coordinador de Difusión Cultural

Dra. Guadalupe Nettel
Directora

Mtro. Ignacio Solares
Director emérito

Consejo editorial
Roger Bartra
Rosa Beltrán
Juan Ramón de la Fuente
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Vicente Quirarte

Consejo editorial internacional
Andrea Bajani
Martín Caparrós
Alejandra Costamagna
Philippe Descola
David Dumoulin
Santiago Gamboa
Jorge Herralde
Fernando Iwasaki
Edmundo Paz Soldán
Juliette Ponce
Philippe Roger
Iván Thays
Enrique Vila-Matas

Javier Ledesma Grañén
Coordinador editorial

Yael Weiss
Coordinadora de revista digital y medios

Silvia Mora
Coordinadora de administración y relaciones públicas

Sandra Heiras Garibay
Jefa de redacción y cuidado editorial

Jorge Comensal
Editor adjunto

Papús von Saenger
Director de arte

Carmen Uriarte Acebal
Investigación iconográfica

Rafael Olvera Albavera
Diseño gráfico y composición tipográfica

Guillermo Vega Zaragoza
Promoción y vinculación

Verónica González Laporte
Investigación y archivos

Elizabeth Zúñiga Sandoval
Asistencia editorial y distribución

Javier Narváez
Fotografía

Impresión: Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Portada: Imagen de archivo

Contraportada: Cuaderno de Salvador Elizondo

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 160 | JUNIO 2017

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794
Fax: 5550 5800 ext. 119
Suscripciones: 5550 5801 ext. 216
Correo electrónico: reunimex@unam.mx
www.revistadelauniversidad.unam.mx
Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

La responsabilidad de los artículos publicados en la **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto. Certificado de licitud de título núm. 2801 y certificado de licitud de contenido núm. 1797. La **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 112-86.

EDITORIAL	3
IMPÓN TU SUERTE Enrique Vila-Matas	5
SIETE MINUTOS Andrea Bajani	7
DOBLE NACIONALIDAD Nina Yargekov	12
LLAMADO NOCTURNO Aslı Erdoğan	18
DE LA LITERATURA CONSIDERADA COMO UNA TAUROMAQUIA Michel Leiris	20
MI DIABLO Leila Guerriero	27
LOS AÑOS DEL RIESGO TOTAL Pedro Juan Gutiérrez	39
ALGUIEN LIMPIA UN FUSIL EN SU COCINA Diego Enrique Osorno	44
NO LES ECHEN TIERRA Emiliano Monge	47
DOS NOVELISTAS DEL RIESGO Martín Solares	52
AVENTÓN A DONDE SEA. ENTREVISTA CON ETGAR KERET Yael Weiss	55
RIESGO Y POESÍA: UN EJEMPLO DE SÁTIRA OTOMANA Óscar Aguirre Mandujano	60
PROPUESTAS Y PROFANACIONES EN EL ARTE DE JILL MAGID Colby Chamberlain	64
REPORTAJE GRÁFICO Jill Magid	69
ESTÉTICA DE LA REAPARICIÓN Iván de la Nuez	77
ME PREGUNTO DÓNDE ESTÁS José Eugenio Sánchez	80
ENFERMEDAD: OTRAS CARAS Arnoldo Kraus	81
LA ÚLTIMA CENA Alejandro Robles	84
RESEÑAS Y NOTAS	87
ENTRE EL SUEÑO Y EL INSOMNIO, TENEMOS LA CARNE Papús von Saenger	88
LA FUGA SIN FIN DE JOSEPH ROTH Héctor Abad Faciolince	90
JOHN O'HARA, EL HOMBRE IDEAL Edgar Esquivel	93
ALBERTO BLANCO. LA RAÍZ CUADRADA DEL CIELO José Gordon	95
LA MUCHACHA QUE MIRA DESDE UN ALTO BARANDAL José de la Colina	97
DEREK WALCOTT (1930-2017) David Huerta	98
NEUROCIENCIA DE LAS EMOCIONES MUSICALES Pablo Espinosa	100
HACIA EL FARO DE VIGO Christopher Domínguez Michael	102
ACTUALIDAD DE WOMACK Álvaro Matute	104
LA ISLA EN EL HORIZONTE Adolfo Castañón	105
Y CHAVES NOGALES SIGUE AQUÍ José Ramón Enríquez	109
¿QUÉ ESCRIBEN LAS MUJERES? Rosa Beltrán	110
MIRADAS DESDE EL NORTE Ignacio Solares	112



La escritura del riesgo

A pesar de lo que puedan pensar los domadores de leones, los médicos, los soldados o los limpiadores de ventanas, los artistas y los escritores también corren riesgos en sus respectivos oficios, y no pocos. Exponerse en cada libro, mostrar lo más profundo e inconfesable de su biografía, de su locura, de sus debilidades; reinventarse en cada nueva historia; romper con recursos de estilo adquiridos a pulso para lanzarse al abismo de la vanguardia, a la incertidumbre de un proyecto siempre más descabellado que quizás arruine su reputación; arriesgarse a que los odie su propia familia, a que los persigan sus gobiernos o sus correligionarios es, paradójicamente, lo que muchas veces hace que valga la pena escribir.

Este número nació a partir de una nota fulgurante en la que Enrique Vila-Matas exhorta a sus congéneres a correr todos los riesgos de su oficio, a introducir, como pedía Michel Leiris, “por lo menos una sombra de cuerno de toro en una obra literaria”. Inspirados por ese texto, invitamos a una serie de autores de diversas generaciones y nacionalidades a hablar de los peligros que enfrentan al ejercer su oficio. Como una gran coincidencia, muchos de ellos recordaron el famoso prólogo que el escritor francés publicó en su autobiografía: “De la literatura considerada como una tauromaquia”, de modo que nos pareció imposible no incluirlo. Junto con esta serie de ensayos literarios y cuentos, que de una u otra forma vinculan la escritura con el riesgo, publicamos dos textos particularmente políticos: “Llamado nocturno”, de la escritora y periodista turca Aslı Erdoğan, encarcelada en su país por ejercer la libertad de expresión, y un manifiesto del periodismo infrarrealista de Diego Enrique Osorno, “Alguien limpia un fusil en su cocina”, en el que invita a sus colegas a no dejarse intimidar, ni por los gobiernos represores ni por el crimen organizado, y a hacer su trabajo con temeridad de poetas, a pesar del peligro mayúsculo que esto implica en nuestro país.

Siempre habrá quienes intenten detenerlo, siempre habrá quienes, resentidos por su osadía, quieran regresar al escritor al pantano de cobarde mediocridad en el que tanta gente desfallece, “los cuervos aún confían en presionarte lo suficiente para que no te atrevas en tu próximo libro a arriesgarte; es decir, para que cada vez tengas más terror a probar algo diferente”, nos advierte Vila-Matas. Sin importar las amenazas que le lancen, el escritor no tiene más remedio: continuar, insistir e imponer su suerte.

Guadalupe Nettel



Impón tu suerte

Enrique Vila-Matas

Para arriesgarse hay que tener fe en algo más grande que uno mismo. ¿En qué cree Vila-Matas? En este ensayo nos comparte las claves de su apuesta por inventar lectores de vanguardia y desafiar a los “cuervos” que a lo largo de su vida han tratado de amedrentarlo.

Un escritor es un tipo que se quita los guantes, dobla la bufanda, menciona la nieve, nombra la guerra, se frota las manos, mueve el cuello, cuelga el abrigo y va más allá y se atreve a todo.

Si no se atreve a todo, no será jamás un escritor.

“La estirpe de los gladiadores no ha muerto. Todo artista lo es”, escribió Flaubert. Y he aquí unas palabras en las que tengo una fe absoluta. Creo que sin fe no se hace nada en la vida. Tengo fe en el arte, y me gusta mucho el verbo creer. En general, cuando alguien dice “sé”, es que no sabe, sino que cree. Creo —como creía Duchamp— que el arte es la única forma de actividad por la que el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Y también creo que sólo gracias a esa actividad puede ese hombre superar plenamente el estadio animal, porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer que el arte es la forma más alta de la existencia. Pero, para creer en esto, hay que ser conscientes de que riesgo y arte, riesgo y literatura, van de la mano. Y no olvidarse nunca de que, como decía Derrida, todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo.

La primera vez que leí esa frase, la entendí a la primera. Pero me di cuenta de que me faltaba saber cómo podía exponerse uno de verdad escribiendo. Porque me parecía obvio que en caso de arriesgarse había que hacerlo de verdad.

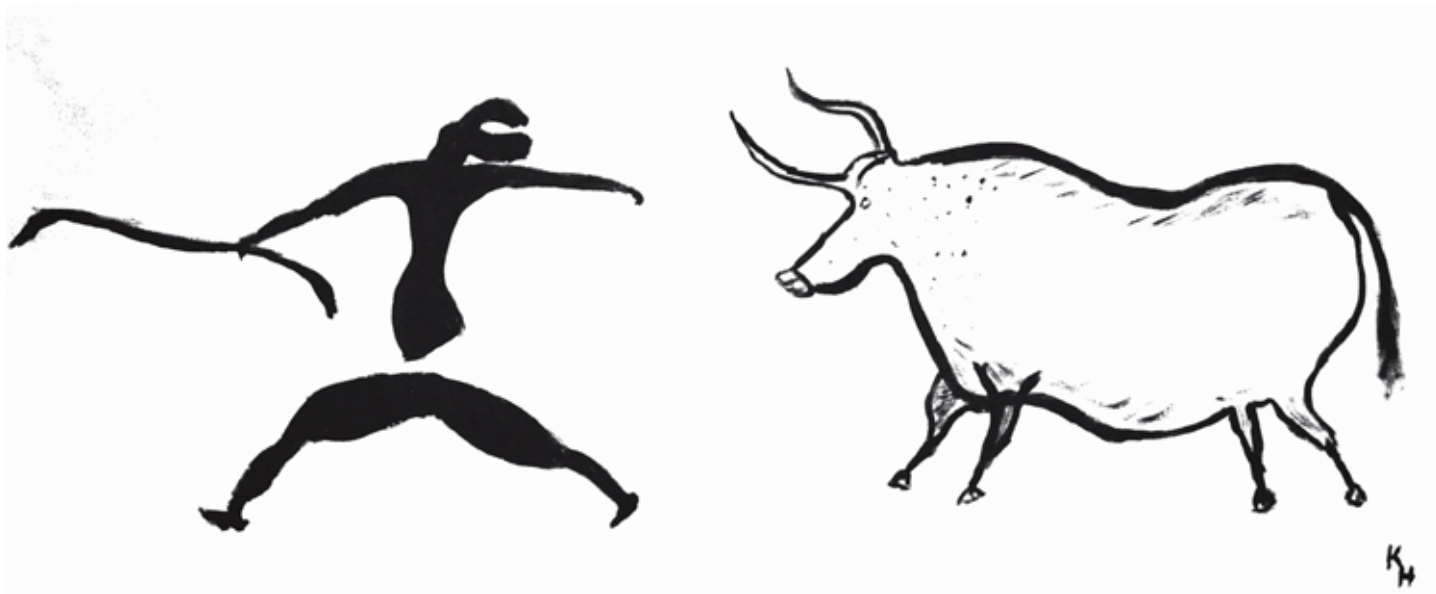
Por los mismos días, leí a Michel Leiris y fue providencial. Exponerse al escribir, según Leiris, era tratar de estar a la altura de un torero cuando salta a la plaza; es decir, tratar de “introducir por lo menos la sombra de un cuerno de toro en una obra literaria”.¹

Empecé a detectar escritores que, al escribir, se la jugaban. Toda la vida los he detectado, y eso me ha ayudado a discernir entre artistas y no artistas. El último que detecté fue Mario Levrero: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida”.

Fue justo al empezar la década de los noventa cuando una sombra de cuerno empezó a introducirse en lo que hacía. Mientras escribía *Suicidios ejemplares* fui consciente de que estaba trabajando en la propuesta deliberada de una obra aparentemente extraña, que debía crear unos lectores que en aquel momento no existían. Recuerdo que quería inscribir en un hipotético escudo de armas literarias este lema salido de unos versos de René Char: “Impón tu suerte, abraza tu felicidad y ve hacia tu riesgo. Al mirarte, se acostumbrarán”.

En esos versos está encerrada toda mi vida como escritor. No inscribí lema alguno en mi escudo, pero el lema lo llevé a la práctica nada más decidir que im-

¹ Véase en este número “De la literatura considerada como una tauromaquia”, de Michel Leiris, en la p. 20.



Cueva de Lascaux, Francia

pondría mi suerte, mi carácter, mi destino, mi oportunidad de salir al ruedo, mi estilo, mi idea de lector nuevo, mi idea de una literatura distinta, mi idea de poner algo patas arriba, mi idea de quitarme los guantes, doblar la bufanda, mencionar la nieve, nombrar la guerra, frotarme las manos, mover el cuello, colgar el abrigo, ir más allá y atreverme a todo.

No lo dijo Bolaño, pero imagino que una noche habría podido decirlo: Si vas a intentarlo, que sea a fondo. Si no, mejor que ni empieces. Puede que lo pierdas todo, hasta la cabeza. Puede que sea todo una prueba de resistencia para saber que puedes hacerlo. Y lo harás. A pesar de los momentos horribles, será mejor que cualquier otra cosa que hayas imaginado. Te sentirás a solas con los dioses, y cabalgarás la vida hasta la risa perfecta. Es la única batalla que cuenta.

Como en cada texto empecé a jugármela, no paré de recibir palos considerables. Palos en las ruedas, palos en las manos que escribían. Palos españoles. “¿Así que no os gusta? Pues ahora vais a tener que leer más cosas por el estilo, pero subiendo más el tono, atreviéndome a más, voy a imponer mi oportunidad”, me decía yo. No puedo ocultar aquí que el motor de mi obra lo han alimentado esencialmente mis detractores. Aún hoy, cuando me miran o cuando escriben sus limitadas reseñas, veo que no se han acostumbrado.

En los países felices hay menos detractores, comprenden mejor los riesgos y entienden que he ido a la escuela de la vanguardia y que a fin de cuentas la mayoría de los novelistas contemporáneos que me interesan han ido a esa misma escuela y no a la de la sociología de la literatura. ¿O no es significativo que el libro más ambicioso de Gide fuera una novela sobre la escritura de una novela, y que *Ulises* y *Finnegans Wake* parezcan por encima de todo —como ha dicho Clement Greenberg— la reducción de la ex-

periencia a la expresión por la expresión, una expresión que importa mucho más que lo expresado? ¿Acaso cometimos delito al inyectar a la narrativa una superior conciencia de la historia?

Quien mejor ha definido la relación del arte con el poder en España es Adolpho Arrietta, el siempre joven amigo de mis años de París. En el espléndido retrato que le hace Antonio Lucas en *Vidas de santos*, se citan unas palabras suyas a Filippo Lubrano:

Para mí, España es una ilusión, una ilusión embustera. Una invención de los medios. No ha habido ninguna superación, ningún milagro. Es una mierda invivible para cualquiera que quiera hacer arte.

Ni qué decir tiene que para mí en Cataluña sucede otro tanto. Con el agravante de que con el tiempo los riesgos que uno toma por su cuenta parecen haberse vuelto más peligrosos todavía. De joven, el fracaso, que va proporcionalmente unido al riesgo que hayas tomado, es soportable. Pero más adelante, el panorama que te ofrece el país de la mierda invivible se ensombrece cuando uno observa que los cuervos aún confían en presionarte lo suficiente para que no te atrevas en tu próximo libro a arriesgarte; es decir, para que cada vez tengas más terror a probar algo diferente. ¡Es tan raro todo! Los cuervos te reiteran a cada instante que no te atrevas a dar el triple salto mortal y te recuerdan que aún estás en el país en el que más se castiga a los que tratan de hacer una obra fuera de ellos. Si caes en la trampa de estos paisanos estarás perdido para siempre, porque lo que ellos buscan precisamente es que, al frenar tu pasión por el riesgo, demuestres que no eras nada sin ese riesgo. **U**

Barcelona, 25 de enero de 2016

Siete minutos

Andrea Bajani

Traducción de Carlos Gumpert

Una breve caminata separa dos mundos: la casa y el estudio del escritor. Dos vidas: la paz doméstica y el diálogo cotidiano —no menos real— con seres hechos de alfabeto que habitan en el barrio contiguo. Una muestra de la elegante prosa del italiano Andrea Bajani, sin duda una de las voces más potentes de la generación de autores nacidos en los años setenta.

1

Desde hace muchos años, y aún hoy, salgo temprano por la mañana. Recorro a pie la calle que desde mi casa lleva a la estación de tren, la cruzo, salgo al otro lado del edificio, continúo un poco más por un par de manzanas y luego me encierro en una habitación a escribir durante todo el día. Siete minutos de camino. Por la noche, cada noche, hago el recorrido contrario. Cierro con llave la puerta del estudio, vuelvo a cruzar la estación, llego a casa, dejo en el vestíbulo la mochila con el ordenador, saludo a mi mujer y a mi hija y después cenamos, y cada uno pasa revista al día. Yo siempre he hablado mucho sin decir nada de lo que ocurre en el estudio.

Después de cenar, algunas noches vemos una película juntos, charlamos sentados en el sofá, invitamos a alguien a tomar una copa o una infusión con nosotros, leemos cada uno su propio libro en la misma habitación o en diferentes lugares de la casa. Luego nos vamos a la cama, y allí nos decimos las cosas más importantes y las más nimias, recapitulando juntos el día transcurrido. A veces hacemos el amor, otras veces

no, algunas noches con pasión, otras sin ella, y nos quedamos dormidos, abrazados o cada uno en su lado.

Por la mañana siempre me despierto temprano, desayuno y salgo de casa antes de que mi mujer se despierte. A veces oigo sonar el despertador de mi hija, ella aparece en pijama y nos damos los buenos días. Mas a menudo salgo cuando ambas siguen dormidas. Bajo por las escaleras y, como todos los días, me encamino hacia Porta Nuova. Cruzo la estación, me encierro en el estudio. Todos los días, durante todo el día, vivo —y sigo viviendo— encerrado en un mundo del que no cuento nada a la persona con la que me he casado. Todos los días, detrás de esa puerta, río y lloro, amo, odio, me exalto, me desespero, triunfo, fracaso, lucho, sucumbo. Cuando apago la luz, recorro siete minutos de camino, y me siento en la mesa como si nada hubiera ocurrido.

2

La estación de Porta Nuova, en consecuencia, separa topográficamente mi vida en dos partes especulares.



Calle de Turín

A la izquierda está el barrio en el que vivimos. Es un barrio burgués: pequeño comercio, tiendas de delicatessen, de pasta fresca, carnicerías de pocos metros cuadrados y piezas seleccionadas de animales bien alimentados, fruterías con manzanas, peras, tomates de aspecto excelente, floristerías. Hay unos cuantos restaurantes, algunas pastelerías, una pizzería que amasa harinas especiales, suelos de parquet y gente bien vestida. El sábado por la tarde los cierres metálicos están echados, son pocos los coches aparcados, y los que faltan están de viaje hacia Bardonecchia o Liguria, según la época del año. Los edificios son de estilo modernista. Por lo general, son propiedad de un par de familias emparentadas, sea por haberse unido en matrimonio o por pertenecer a ejes hereditarios que incluyen los propios inmuebles. En los telefonillos hay más iniciales que apellidos, y con frecuencia disponen de un servicio de conserjería, con una familia asignada a esta tarea que vive en la planta baja y que habla de usted incluso a los adolescentes que ve pasar y desaparecer luego en el ascensor.

Durante más de un siglo no se vieron inquilinos, por obvias razones de contagio. Más tarde, las casas empezaron a vaciarse, los propietarios a morir y los herederos a preferir lugares más dinámicos o más alejados de los bloques familiares. Así que durante dé-

cadass las viviendas se quedaron vacías. Vender hubiera significado ceder porciones, debilitar el bloque familiar de arranque, exponerse a infiltraciones. Por ello prefirieron, durante mucho tiempo, mantener esos sacos vacíos dentro de los edificios, metros cúbicos de aire, persianas echadas, bombillas colgadas de cables, polvo acumulado en el parquet, y el potente eco de los truenos durante las tormentas. Durante décadas no se abordó la cuestión. Probablemente, por lo demás, no sería siquiera la única propiedad dada como carnaza a los ácaros. En definitiva, no era cuestión que corriera prisa resolver: se repartieron los gastos comunes, que eran, en todo caso, insignificantes en comparación con el peligro de tener otros propietarios con los que deber enfrentarse.

Pero los ácaros son seres obstinados, y día tras día fueron llevando a cabo su obra de lenta destrucción. Milímetro a milímetro fueron royendo el vacío en el que se les había dejado vivaquear, provocando daños considerables. Los costes de mantenimiento empezaron a crecer y los propietarios pensaron por primera vez que era necesario tomar medidas. No valía la pena pagar tan alto precio por la nada de la que eran señores. De manera que optaron por el alquiler, con el fin de conservar el control sobre todo el edificio y disponer de alguien que, en la práctica, se ocu-

para de hacer la guerra a los ácaros manteniendo el orden en las viviendas. La vida cotidiana de una familia de inquilinos era un eficaz antídoto que emplear contra un ejército de arácnidos. Era suficiente con armarlos los unos contra los otros para evitarse ulteriores molestias. Las persianas podían volver a abrirse a la calle, y la fachada recuperaría su compostura ante los ojos de los vecinos de enfrente y de quienes pasaban por la acera, eliminando el efecto moratón de una casa parcialmente sellada.

Por esta razón se optó por arrendamientos de precios contenidos. No eran desde luego las ganancias lo que se iba buscando. No era de eso de lo que podrían obtenerse cambios dignos de relieve. Un alquiler bajo, por el contrario, haría más evidente la desproporción de poderes entre las partes, funcionando en consecuencia como inhibidor. Los inquilinos eran una suerte de desinfectadores, o personal de mantenimiento, a quienes se les daría en usufructo, de hecho, un alojamiento de 150 metros cuadrados, que nunca podrían permitirse en otras circunstancias. Sólo se les exigiría la regularidad en el pago, el cumplimiento de las normas de la comunidad, así como la prohibición absoluta de aparcar coches y bicicletas en el patio, destinado únicamente a los propietarios.

La selección de los inquilinos sería la parte más importante, y eso era evidente para todos. Así como las fachadas de los edificios deben adecuarse a la estética generalizada, las personas que viven en ellos se tienen que casar, por decirlo así, con el color dominante. Antes que gente que desentonara, sería preferible dejar las persianas echadas unos meses más y hacer frente todos juntos a los gastos consiguientes. Es indudable que la cuenta bancaria y la entidad del sueldo cobrado tendrían su importancia, pero aún más decisiva sería la tónica general. El inquilino tendría que parecer uno de ellos, a ojos de los extraños, es decir, adecuarse a la estética general, no echar a perder las vistas. El deseo del inquilino de parecerse a ellos resultaría, en este sentido, muy valioso. Deberían demostrar gusto en la decoración, modales correctos en las escaleras y aportar también un soplo de aire fresco en un ambiente familiar a veces sofocante. Y el día que se cansaran de ellos, podrían deshacerse tranquilamente de su presencia.

En la práctica, lo que necesitaban eran familias de mantenimiento pequeñoburguesas con ambiciones de ascenso social. De este modo, en el barrio donde vivimos, en el lado derecho de la estación de tren, es posible hallar elegantes viviendas de alquiler a precios bastante asequibles. Y fue así como también nosotros llegamos allí un día. Presentamos nuestras credenciales y firmamos el contrato. Mi mujer es arquitecto y tiene buen gusto, y yo soy un escritor me-

dianamente conocido. Dos requisitos que encajan para el personal de mantenimiento de una vivienda. Y cuando invitamos a gente a cenar recibimos elogios por la casa, y es evidente que lo hemos conseguido.

3

En el lado derecho de la estación de tren se halla el sitio en el que paso la mayor parte de mi tiempo. Entro allí hacia las siete de la mañana y salgo antes de cenar. A veces hago una pausa para ir a comer con alguien, lo más frecuente es que coma solo en un café a pocas manzanas del estudio. A diferencia del barrio donde paso mi vida oficial, aquel en el que transcurre mi vida llamémosla oculta es una zona donde hasta hace pocos años había disparos en las calles. Ajustes de cuentas entre bandas, sobre todo, en sus disputas por el mercado de la droga.

La primera vez que entré en él tenía veinte años y lo crucé conteniendo la respiración; a los veinticinco años, me fui a vivir allí. Alquilé una habitación, y durante los tres años sucesivos me pasaba las noches encerrado en casa con miedo. Disparos llegué a oír un par de veces y ni siquiera estoy seguro de que lo fueran de verdad. Pero bajo mi ventana casi todas las noches se rompían botellas porque con los puñetazos no era suficiente. Escribía hasta tarde con un ordenador antiguo del que un amigo había querido deshacerse. Me parecía la única forma de aplacar el miedo, llenarme los ojos con otros mundos, pedir a las palabras que me contaran historias, consolarme, trasladarme a otro lugar. Después me iba a dormir. A veces me despertaba de repente: gritos bajo la ventana y alguien lanzado contra la cortina metálica de una tienda. Una vez, dos veces. A la tercera normalmente lo dejaban en el suelo. Por la mañana asomaba la cabeza por el portal, pero ya no había cristales, y en lugar de la cortina metálica estaba la panadería.

Ahora el barrio está lleno de restaurantes y de clubes. Hay un montón, y cada día abren otros nuevos. El trapicheo, en manos de los africanos, no ha desaparecido del todo, pero está circunscrito a una zona más próxima a la estación. Les han dejado un par de esquinas, vigiladas además por la policía. El resto del barrio está en manos de los gestores de los locales, y por la noche hay una invasión de gente que bebe cerveza hasta altas horas de la noche bajo ventanas ajenas.

Los disparos no fueron capaces de conseguir la mitad de lo que está consiguiendo la hora feliz: los habitantes del barrio están furiosos, llaman constantemente a la policía y a los agentes municipales para que disuelvan las aglomeraciones de gente que no les dejan pegar ojo. Es raro que acudan. De manera que

se asoman a los balcones para vociferar todo su resentimiento, y en vez de dormir piensan obsesivamente en la quimera de cambiar de casa, algo que no harán nunca. Si han sobrevivido a los disparos, no entienden por qué deben rendirse ante la hora feliz. Lo cierto es que detestan a los bebedores más de lo que odiaban a camellos y a drogadictos. Que la infelicidad pueda provocar ciertas formas de violencia se da por descontado; que la felicidad pueda causar tal devastación es una suerte de sentencia de muerte para cualquier esperanza sobre nuestra especie.

Cuando llego al estudio, por la mañana temprano, todo eso ya ha terminado. Por el suelo quedan botellas y vasos de plástico que alguien acabará retirando. Yo subo las persianas, enciendo el ordenador y empiezo a trabajar. A veces, durante días enteros, no ocurre nada. Me quedo mirando el monitor como si fuera una plaza desolada por la que nunca pasa nadie. El cursor parpadeante me recuerda que todo esto consume poco a poco el tiempo. De prolongarse mucho, la exposición a un cursor parpadeante es a todos los efectos un sistema de tortura. Y el blanco en el que repiquetea es la evidencia del vacío que habita dentro de nosotros. Me paso muchas horas al día pescando, sentado a orillas del vacío, mirándolo fijamente, esperando a que se encrespe, aguardando el momento en el que se tense la cuerda y acaso haya picado una palabra; si es una oración, mejor aún; si es toda una historia, entonces tendremos algo que llevarnos a la boca. A veces, cuando el sedal se tensa, espero un poco antes de tirar hacia mí, antes de extraer la posible presa de la nada en la que nadaba. Espero a que el gancho se le hunda mejor en la carne, y luego por fin tiro, de golpe y con los dientes apretados. Puede ocurrir, sin embargo, que lo que se agita ante mí, después del tirón, sea sólo el anzuelo. Lo miro, me arqueo, lo lanzo otra vez todo al vacío y sigo allí hasta que cae la tarde.

Luego apago el ordenador, sin haber añadido una palabra, y vuelvo a casa. Cuando salgo, el tiovivo de los aperitivos acaba de empezar, aunque todavía sea poca cosa en comparación con lo que acabará desencadenándose. Me encamino hacia la estación y sé que dentro de poco —aunque a menudo es cuestión de instantes— el mundo explotará a mis espaldas. Cuando salgo al otro lado, siete minutos más tarde, ya ha oscurecido, las tiendas están casi todas cerradas, las luces de las casas van encendiéndose y las farolas muestran a todos que no hay nadie por las calles.

4

Siete minutos para separar dos mundos son pocos. Es menos de un kilómetro, según dicen los mapas, y

en el medio está la estación. Cuando la cruzo, cada mañana, miro los paneles con los horarios y los destinos; sé que el mío está demasiado lejos para ir en tren, pero andando son unos cuantos pasos y no hay otra forma de llegar hasta allí. En el panel de llegadas aparece escrito qué pedazo de Italia está a punto de ser trasvasado aquí a Turín, cuánto aumentará —y quién sabe por cuánto tiempo— el flujo diario de su población. Todos los días vadeo este espacio en dirección opuesta a todos los demás. Las corrientes son sólo de entrada y de salida mientras que yo estoy en el medio, cruzo entre riadas de personas, arriesgándome, dependiendo de la hora, a ser arrollado. Algunos días tengo que abrirme paso entre batallones de *boy scouts* decididos a todo. Pero es cuestión de doscientos o trescientos metros, y al final me introduzco por la salida lateral y estoy a salvo. Afuera es de nuevo todo posible y sin alternativas.

A menudo me preguntan cómo es que no escribo en casa. En el fondo, tenemos una vivienda que lo consentiría. Hay un cuarto a ese propósito con vistas a la colina, un escritorio y todos los libros que he escogido como guardianes de la habitación. Pero no hay manera, y nunca he tomado realmente en consideración la idea de sentarme a escribir en esa mesa. De modo que contesto que necesito una soledad absoluta. Pero no es cierto, dado que puedo escribir en los trenes, en los bares de todo el mundo, en cualquier banco, en las salas de espera. Puedo escribir con personas que hablan a pocos centímetros de mí. Pero no puedo hacerlo ante la mirada de mi mujer. Me resulta intolerable, me vuelve furioso: es demasiado manifiesta la mentira, o mi doble verdad. Y por puro instinto también ella es plenamente consciente de todo. Por eso nunca me llama durante el día; las pocas veces que eso ocurre los intercambios de palabras son muy rápidos. No sabe exactamente con quién está hablando, dice, pero sabe que debe marcar mi número si quiere obtener la información que le hace falta. Pero si se puede, lo evita, me escribe correos o mensajes a los que contesto de inmediato.

Mi mujer sabe únicamente que me levanto cada día y voy al otro lado, y sabe que, al igual que me he ido, vuelvo cada noche. Sabe que paso al otro lado de la estación, y sabe que al otro lado por lo general estoy mejor. Lo sabe porque ve mi cara cuando me siento en la mesa a cenar. Evita preguntarse si algún día dejaré de recorrer esos siete minutos para volver a casa, es decir, si preferiré mudarme al otro lado de la estación, a este lado, donde las palabras corren por las hojas de papel. Yo también evito preguntarme si algún día lo haré, y sé que todo sería más fácil y al mismo tiempo mucho más difícil. Mi mujer evita preguntarme qué ocurre cuando ella no me ve. Evito

decirle que me paso meses o años enamorado de manera visceral de mujeres hechas de alfabeto que peso sentado a orillas del vacío, y que a pesar de esto, acabo abrazándola todas las noches en la cama. Que durante meses, o años, esas mujeres ocupan mis días, con ellas hago el amor, me peleo, intento por todos los medios reconciliarme. Evito contarle todo el dolor que siento si una mujer de alfabeto me abandona, si he matado a alguien a un kilómetro de casa, si vivo un idilio que durante el día hace que me olvide de todo lo demás. Evito contárselo, aunque ocurre; y vemos juntos la televisión, ayudamos a nuestra hija con los deberes, nos reunimos con amigos a cenar, nos prometemos el futuro todos los días.

Por las noches siempre duermo mal, ella nota que me muevo, coloca su mano sobre la mía, me pregunta si me apetece hablar, pero sabe que en realidad me resulta imposible. Sabe que entre nosotros hay una estación, trenes que pasan en medio del colchón, que estoy sentado en una silla a orillas del vacío. Y que tendrá que esperar antes de saber lo que he sacado con el anzuelo, qué cara se me habrá puesto entre tanto. Cerraré el estudio, volveré a casa y le daré también estas páginas. Como siempre, le pediré que las lea en mi ausencia. Y eso hará, sin decirme nada hasta que haya terminado. Una vez más, cada página le contará todo lo que yo no le he dicho en estos años. Es la única manera que conozco para pedirle perdón. **u**



Estación ferroviaria italiana

Doble nacionalidad

Nina Yargekov

Traducción de Lucrecia Orensanz

La narradora de Doble nacionalidad, la última novela de Nina Yargekov —inédita aún en español—, despierta en un baño del aeropuerto de París con amnesia total, dos pasaportes y dos idiomas. Descubre que es intérprete y desempeña su papel con soltura mientras determina de dónde viene y quién es en realidad.

Son las 5 de la mañana. Silenciosa como una culebra con tus zapatillas sin tacón y suela de goma antideslizante bajas las escaleras de tu edificio, bajas dando vueltas hasta el último piso, pero manteniéndote siempre por encima del nivel del mar, y luego abres la portezuela del copiloto de un vehículo sin distintivos, al volante del cual está sentado el agente judicial que te llamó ayer por teléfono o al menos eso esperas, porque es cierto que no te cercioraste de su identidad. Hacen una breve parada en la estación de policía para tomarse un café quizás importado de Costa de Marfil, pero eso no te provoca ningún problema de congruencia argumentativa porque no abogas por la expulsión de los marfileños, mientras él te agradece la disponibilidad porque la intérprete que debía intervenir enfermó de último minuto y entraron en pánico tratando de encontrar a alguien más. Sí, te ofende una pizca enterarte de que fuiste la segunda opción, además de que creías ser la única intérprete yazigia de todo París y su área conurbada, pero obviamente no dejas que se note nada porque eres una profesional que sabe controlar sus gestos faciales. Te resume al caso, se trata de unas chicas que se prostituyen en un de-

partamento de los suburbios ricachones, llegan de a dos o tres y se quedan unas semanas antes de ser reemplazadas por otras. Llevan tiempo observándolas y los datos recabados señalan que la proxeneta, porque se trata de una mujer, se encarga de organizar las estancias de las chicas y viene a Francia más o menos una vez al mes para recoger su parte y precisamente se encuentra ahí en ese momento, así que si estás lista les va a avisar a sus compañeros y hay que arrancar ya porque es lejos.

Son las 6 de la mañana. Estás en un cubo de escaleras con paredes café oscuro acompañada por seis policías. Eres la única que no lleva chaleco antibalas. O chaleco táctico. O sea: eres la única que no tiene ese artilugio que podría protegerte el pecho. Las chicas no estarán armadas, pero de todas maneras nosotros vamos a establecer un perímetro de seguridad antes de que entres dijeron los policías con la mano sobre su arma reglamentaria, bueno está bien, pero ¿y si alguien dispara a través de la puerta? La cuestión, verán, es que te encantaría conservar tu pecho en su estado actual de no perforación, el cual te resulta muy conveniente, y cuando las cosas funcionan bien, ¿para qué arries-

garse a perturbar el orden establecido? No hay ningún balazo. Un agente toca la puerta y dices abran es la policía. Sólo que no eres la policía, eres la voz yazi-gia de la policía, no se confundan. Distinción esencial y sin embargo precaria: no está escrito que, en caso de una revolución seguida del enardecimiento popular en contra de las fuerzas policiacas, tú te salvarías de la guillotina.

Entran en un departamento coqueto donde hay dos chicas y una tercera que es la proxeneta. Si bien su estatus de superior jerárquico no es flagrante, es apenas mayor y al igual que las otras es alta y hermosa y tiene uñas postizas amarillas con diamantina y un semblante muy cansado. Durante el cateo no tienes mucho que hacer, los agentes registran el lugar y las chicas esperan sentadas sobre una cama: los intercambios son escasos. Las observas de reojo, está claro que no entienden lo que les está pasando. Cruzas las manos por la espalda y juegas discretamente con una liga para el pelo.

Son las 11 de la mañana. El cateo ya acabó, las dos chicas quedaron bajo custodia de otros agentes que llegaron entretanto, ellas son víctimas, no es lo mismo, la tercera está esposada. La hacen subir a la parte de atrás de un auto para conducirla a la estación de policía donde será interrogada, precisamente la misma donde te tomaste tu café quizá marfileño. Te instalas en el asiento de adelante junto al oficial que dirige la investigación y que en tu cabeza decides llamar Robert. No, Émile. O Max. Sí, Max queda mejor, tiene unos cuarenta, barba de tres días, pantalones de mezclilla y chamarra de cuero: el estereotipo de un agente de civil. Como juraste secreto profesional, lo más seguro es asignarles seudónimos mentales a las personas para prevenirte contra cualquier desliz si un día caes en confidencias, lo cual está formalmente prohibido, pero el alcohol a veces hace bajar la guardia y así al menos no revelarás la verdadera identidad de los interesados.

Max mira de un lado a otro, se esculca todos los bolsillos, busca algo a tus pies, en el asiento de atrás, en la guantera, por fin encuentra, coloca, deja de moverse y arranca. Aguantas la respiración, ¿y ahora qué va a ocurrir? Lo que ocurre es que arrancan con las sirenas encendidas y resulta que te encanta, es una sensación fabulosa, no lo hubieras pensado, más bien te daba miedo, pero no, no puede pasarte nada en una patrulla con sirenas, todo lo contrario, estás en el mejor lugar del mundo, van a toda velocidad y los autos se apartan adelante de ustedes, se orillan, se inclinan, es como una guardia de honor, tienes la sensación de que les hacen reverencia, les muestran respeto, pases por favor honorables agentes del Estado que obran por nuestro bienestar, cederles el paso es lo mínimo que podemos hacer. Respiras profundamente, quisieras que esto durara para siempre, nunca has co-



Maya Goded, serie *Plaza de la soledad*, Ciudad de México

nocido nada igual ni hubieras podido imaginarlo, concebirlo siquiera, si te lo hubieran contado no lo hubieras comprendido, es un placer pueril y embriagador, no es sólo la velocidad aunque a la vez sí es la velocidad, es también esta impresión de libertad absoluta, estás en un juego mecánico que se escapó de un parque de diversiones, el auto hace lo que se le da la gana, no tiene nada prohibido, nadie podrá reprocharles nada, son los reyes del mundo. Naturalmente, ocultas tu entusiasmo, te abstienes de gritar a todo pulmón síiiii yuuuuuu así más rápido más rápido, y tu rostro conserva una neutralidad ejemplar.

Es la una de la tarde. Estás sentada en una silla de plástico en una salita que huele fuertemente a orines en compañía de la abogada de oficio y de la chica detenida por proxenetismo, tienen treinta minutos para decirse todo en el marco de este gran momento de intimidad gentilmente concedido por el Código de Procedimientos Penales que es el “encuentro con el defensor de oficio”. Las tres tienen más o menos la misma edad, si se intercambiaran la ropa cualquiera resultaría creíble en el papel de la otra y sin embargo las separa un abismo vertiginoso, por un lado está el mundo libre de las mujeres que regresarán a su casa después del trabajo, besarán a su marido y jugarán al salto exponencial con su topo de peluche; por el otro está el universo vacilante de la que comerá lo que tengan a bien darle, que se podrá dar un baño cuando quieran autorizarlo, que dormirá sobre un colchón cualquiera, no quieres generalizar, pero te vienen a la mente algunas imágenes muy poco agradables.



La chica del mundo carcelario mira fijamente a la abogada, te volte a ver a ti, mira otra vez a la abogada. Ahora tiene las uñas cortas y el pelo suelto, le confiscaron sus pequeños accesorios femeninos: no logras imaginar cómo podría ahorcarse con su liga para el pelo o desgarrarse las venas con sus uñas postizas amarillas con diamantina pero el reglamento es el reglamento, ¿o no? Es castaña clara con cabello largo y ondulado, en sus ojos hay una loba acorralada, ¿acabará en la cárcel?, ¿acabará en cárcel?, y si sí, ¿cuánto podrían echarle? La abogada se hace guaje, en este punto no tiene acceso al expediente, así que imposible predecir el futuro; sin embargo, la detención preventiva es una hipótesis que conviene no descartar; en efecto, carecer de domicilio en el territorio francés no inspira mucha confianza a los jueces, temen que uno se evapore en la naturaleza, por lo demás el proxenetismo simple se castiga con siete años, ¿sabe su cliente qué significa el término proxenetismo? No, no lo sabe. La abogada le imparte un curso exprés de derecho penal especial, en esencia corresponde al hecho de ayudar a un tercero a prostituirse, de ganar dinero con la prostitución de un tercero o incluso de incitar a un tercero a prostituirse. La loba en los ojos de la chica levanta las orejas, inclina el cuerpo hacia adelante, agita ligeramente la cola, la definición coincide muy bien con su actividad profesional, sólo que ella no incita a nadie, más bien a ella la incitaron, pero ¿no es un poco excesivo siete años considerando el hecho de que no es del todo una delincuente? Ahora cuenta, no espon-

táneamente, sino porque la abogada la incita, la empuja a explicar la situación, y claro en realidad eres tú quien la cuenta por encima de la voz de ella, cómo hace algunos años comenzó a prostituirse en Francia gracias a una amiga que hablaba francés y que había logrado rentar un departamento para las citas, cómo luego su amiga se había ido de prostituta a Alemania, pero había aceptado dejarle el departamento, cómo poco después una amiga le pidió si podía ir también ella porque necesitaba dinero, cómo le venía bien poder compartir los gastos, cómo vinieron después otras amigas, cómo entre una cosa y otra acabó montando una especie de agencia, cómo eso le permitió despegar, así que era una evolución positiva para su vida, cómo sus ingresos actuales le permiten llevar una vida correcta, pero no más, pues tiene muchas deudas por cubrir y muchos gastos de gestión.

La abogada inclina la cabeza a un lado, anota algo en su cuadernito, luego le pregunta si no hay alguien más que le ayude, que le dé indicaciones, que incluso ejerza cierta presión sobre ella porque sin ánimo de ofender, pero las mujeres proxenetas totalmente independientes son bastante escasas, sobre todo tan jóvenes, claro que quizá sea el modo yazigio, no lo sabe. La chica reconoce que tiene un novio, pero este hombre no tiene nada que ver con sus asuntos, ni siquiera está al tanto de sus actividades. La abogada pone cara de esfinge, está bien está bien sólo preguntaba por si acaso, porque efectivamente hubiera ayudado al expediente saber que su cliente no había sido más que una simple ejecutante.

Son las 2 de la tarde, son las 5 de la tarde, son las 10 de la noche, los interrogatorios son largos e intensos. Sentado detrás de su escritorio, Max dirige la indagatoria, mostrando sus cartas con deleite, machacando que le sabe mucho pero que sería más juicioso que madame la proxeneta le dijera de entrada la verdad, se ahorrarían mucho tiempo. Es evidente que se siente a gusto en su ejercicio, se nota que está a punto de jubilarse, para él es un momento cúspide, la culminación de varios meses de pesquisa. Las frases en francés de Max las susurras en yazigio al oído de Tklinaa, es el nombre que decidiste ponerle a la chica que está junto a ti, y cuando le toca hablar a ella aumentas el volumen y traduces por encima de su voz, no hay otra opción, no puedes estar todo el tiempo levantándote y sentándote para susurrar por turnos en el oído francés y en el oído yazigio, aunque eso hubiera sido más equitativo, más simétrico.

Existen en ti como dos canales, dos estaciones, escuchas y hablas al mismo tiempo, con apenas un ligero desfase entre los dos, entra sale entra sale en un doble flujo, las lenguas te atraviesan y surfeas sobre las lenguas, tu cerebro se vuelve una materia fluida

que acoge y transmite, que recibe y emite, eres una onda, es el deslizamiento puro, la felicidad pura del deslizamiento, momentos de calma entrecortados por olas, hablas hablas hablas y luego en el horizonte aparece un pasaje difícil, un giro poco común, un término ambiguo o que remite a una realidad inexistente en el otro país, gracias al desfase entre los dos canales tienes algunos segundos para ingeniártelas, la ola se acerca, qué vas a hacer, tienes que decidirte y pum, una solución de último minuto, y otra vez el deslizamiento tranquilo hasta la próxima ola. Todo esto ocurre muy naturalmente, estás concentrada pero no tensa, tienes la sensación de haber nacido para esto, para este deslizamiento discursivo, para este encabalgamiento de las lenguas, te encanta, quieres cada vez más, más y más cortar el aire, más y más la velocidad y los obstáculos, más y más la carrera desbocada sobre el camino liso e inestable, tanto que lamentas las pausas y los tiempos muertos, mueres de impaciencia y aburrimiento, tienes prisa por zambullirte de nuevo en el torbellino. Ellos te necesitan, te necesitan enormemente, claro que hay otras intérpretes, pero les resulta indispensable la intérprete, porque el francés y el yazigio son dos lenguas a tal punto distintas que dependen totalmente de ti, son bebés, hasta para explicar cómo jalarle al escusado en los baños frente a la sala de averiguaciones, hasta para eso te necesitan.

Tú eres la que más habla en esta obra policiaca que son los interrogatorios, porque doblas las intervenciones de los dos personajes, eres la voz de uno y la voz del otro, eres la policía y eres la delincuencia, eres las blancas y las negras en un tablero de ajedrez, sirves a ambos bandos con el mismo compromiso. Al grado que cuando Max le pregunta a Tklinaa si tiene novio y ella responde negativamente, traduces como si no supieras que le dijo lo contrario a su abogada. Vibras con su discurso, te conviertes en su discurso, cuando ella niega tú le crees completamente, no tienes ninguna duda, es evidente que no tiene novio, qué pesado este tipo que pregunta una y otra vez lo mismo, ¿que no entiende? Para traducir bien tienes que ser adherente de su declaración. En el instante en que te conviertes en su voz francesa, no puedes concebir que tus palabras sean otra cosa que la verdad.

Tklinaa se desmorona al paso de las horas, sus pupilas se dilatan, se encoge sobre la silla, va entendiendo poco a poco que el expediente de la indagatoria es muy grueso y está bien documentado, se va dando cuenta de hasta qué punto saben todo sobre ella, desde los montos que le entregaban las prostitutas hasta el color de su bicicleta, pasando por el nombre de su perro. Porque fue vigilada y fotografiada, su teléfono fue intervenido, sus cuentas bancarias examinadas, su patrimonio escrutado, lo único que no podrían de-

terminar con precisión es la fecha de sus reglas, aunque quién sabe. No obstante, ella repite siempre la misma historia, sí, reconoce los hechos pero no entiende por qué, en verdad no entiende por qué la acusan de haber explotado a las chicas, que por lo demás son casi todas sus amigas, en este sentido ella es completamente inocente, ellas quisieron, ellas insistieron, a veces incluso suplicaron para venir a trabajar a Francia, no niega que les pedía una comisión, pero no hay nada escandaloso en ello, era para cubrir los gastos del departamento y el tiempo que pasaba organizando la agenda, reservando boletos de avión, administrando el sitio de internet con los anuncios clasificados, nunca abusó de su condición de, de ¿cuál era la palabra? Ah, proxeneta. Max le responde con una sonrisa burlona: o sea que es una buena samaritana, qué conmovedor ayudar de esta manera a las amigas que sueñan con prostituirse, pero a los veinte años, a los veinticinco, una joven yazigia tendrá otras aspiraciones aparte de venir a prostituirse a Francia, ¿o no?

Tú sí sabes que lo que ella cuenta puede ser verdad, que en ciertos países prostituirse en Francia puede considerarse como una oportunidad, una *buen salida*, del mismo modo en que una estudiante parisina con un trabajo de mesera bien pagado se lo platicaría a una buena amiga que está corta de dinero, de lo más natural, así también, vista desde Yazigia, la posibilidad de venir a trabajar a Francia por tarifas fabulosamente elevadas sería una solución que comentaríamos con las amigas necesitadas. Y es que ganar en unas semanas lo suficiente para sanear la situación financiera y poder volver a empezar, para chicas que no tienen otras perspectivas, sí, claro que puede ser un buen proyecto, no el proyecto ideal, por ejemplo, ellas seguramente preferirían ganarse la lotería, pero de cualquier modo es un proyecto, y no te cuesta ningún trabajo creer que ellas hayan aceptado, incluso que lo hayan pedido. ¿Qué más pueden hacer las jóvenes que no encuentran trabajo, tienen padres enfermos, un hijo que alimentar o simplemente quieren darse gustos? Para las chicas yazigias, que tienen aspiraciones comparables a las de las occidentales, pero ingresos diez, veinte veces inferiores, ¿queda entonces prohibido fantasear viendo productos de belleza, ropa de moda o el último modelo de celular? Unas semanas de prostitución francesa les permiten todo eso. La vida en Yazigia, salvo algunas excepciones, no lo permite. Y eso que a tu reflexión le hiciste un descuento admirable, no te entregaste al inventario de las miserias, no pensaste en la situación de las comunidades de la periferia yazigia, que es todavía otro mundo, un país dentro del país, con caminos maltruchos donde se circula en carreta, con pueblos tomados por usureros que duplican cada mes los mon-

tos por reembolsar, con chicas que aceptan una cita por un sándwich, una cajetilla de cigarros o una lata de leche de fórmula, para las cuales, sí, conseguir un sitio en una calle occidental representa algo así como un privilegio.

Tklinea no tiene fuerzas para explicar todo esto. Tú sí la tendrías, pero no es tu papel. Eres intérprete, no mediadora cultural, estás aquí para levantar la barrera de la lengua, para que los malentendidos no se deban a la lengua: también entre dos franceses o entre dos yazigios puede haber problemas de comprensión, pero éstos no son de tu incumbencia. Por lo demás, lo mismo ocurre en sentido contrario, pues para Tklinea traduces términos de la jerga jurídica que bien sabes que no va a entender en yazigio, pero no simplificas, nunca vulgarizas, y “exhorto” no se convierte en “carta con las instrucciones de la juez” ni “comparecencia” se convierte en “si te encuentras ante un tribunal”, o sea que no cambias de registro, ¿con qué derecho lo harías? Sería inequitativo respecto de una detenida francesa, que no contaría con una intérprete de francés jurídico a francés común, el objetivo no es dar ventajas a los no francófonos, sino de colocarlos en el mismo nivel que los francófonos. Te felicitas, eres definitivamente muy madura en el plano deontológico.

Al día siguiente, es decir, en el segundo día de la detención, ya no sabes en qué va tu vida psíquica, tu misión es una burbuja fuera del tiempo, ya luego harás las cuentas, Tklinea sigue negando ferozmente ser pareja de nadie. Lo clama, lo reivindica, nadie le ha dado instrucciones, nadie fija las reglas de su actividad, ella es una proxeneta independiente, ahora ya se aprendió la palabra, proxeneta es lo que ella sabe que es, casi se divierte, ahí al menos hay algo positivo, enriquece su vocabulario. Sabes que pronto va a aprender francés porque en prisión, a donde irá seguramente, será cuestión de supervivencia.

Durante la pausa del almuerzo, Max te explica que si insiste tanto en esta historia del novio, no es para torturar a la pobre Tklinea, sino porque sabe, gracias a las investigaciones que realizó la policía yazigia por solicitud de la juez de instrucción francesa, que es la pareja de un cabecilla de Iassag. Hasta ahora, nada prueba que esté implicado en el asunto, no viene nunca a París, no hay ningún indicio de transferencias de dinero, pero las cuentas no cuadran, Tklinea se embolsa entre 8,000 y 10,000 euros al mes y aun descontando la renta, los distintos gastos, falta mucho dinero, ella vive modestamente y gasta poco, mientras que él anda en un auto de lujo y tiene una colección impresionante de relojes de oro, así que sumando dos más dos, no es difícil

adivinar en manos de quién acaba el dinero de las chicas que se prostituyen en Francia. Ni confirmas ni invalidas la hipótesis del novio, astutamente desvías la atención comentando con entusiasmo la composición del aderezo de tu ensalada.

Hacia el final de la tarde, cuando la indagatoria parece que derrapa y Tklinea se cierra cada vez más, da respuestas cada vez más incoherentes, Max apila sobre su escritorio decenas de folios con membretes de hospitales, son certificados médicos entregados por las autoridades yazigias. ¿Cómo explica Tklinea que varias veces al año se fracture algo? Y por piedad, si es para contar historias de caídas por las escaleras, no vale la pena que responda, en ese caso que más bien guarde silencio. La abogada abre los ojos con sorpresa, también tú, pero de manera estrictamente cerebral, en la fachada exterior ni siquiera parpadeas, permaneces impassible. Tklinea está a tu derecha, no ha abierto la boca, pero sientes la onda, la emoción brutal que no requiere de palabras, como reacción bajas rápido rápido tus cortinas afectivas, interrumpes toda conexión sensible con el mundo exterior y te refugias en lo más alto de la torre de tu mente, no vaya a ser que te dejes contaminar. Ella sigue muda, no responde nada, pero algo en ella se quebró, por primera vez la loba en sus ojos está tirada boca arriba en una postura de completa sumisión. La abogada le sugiere, y tú sugieres en nombre de la abogada, que si acaso intenta proteger a alguien, se pregunte por un instante si en una situación equivalente ese alguien la protegería del mismo modo. Desde tu torre, donde estás bien a resguardo de la carga emocional que electriza la habitación, observas con interés que es un caso clásico del dilema del prisionero. Por lo demás, el golpe de la abogada dio en el blanco, Tklinea acaba de derrumbarse, ahora de seguro se van a abrir las compuertas, lo va a revelar todo. Te frotas las manos, al fin vas a saber qué ocurre realmente, pensándolo bien esta historia de la antigua prostituta convertida en proxeneta independiente no era demasiado creíble.

Tardas dos o tres segundos en darte cuenta de que Tklinea se derrumbó sobre tus rodillas, tiene la nariz sobre tus muslos y sus lágrimas escurren sobre tu pantalón. Esta repentina situación de intimidad física te toma desprevenida, ¿por qué de pronto te consideró su amiga? Es cierto que es tu aliento el que ha sentido en la oreja durante casi dos días y que han pasado largas horas sentadas una al lado de la otra. Pero tú, tú no eres nadie, eres la intérprete, eres la voz de los otros. Debe cesar inmediatamente este contacto físico entre ustedes, ella se equivoca, te está confundiendo, no eres más que la intermediaria, que lllore sobre las rodillas de la abogada o en brazos del policía si se le da la gana, pero que deje en paz tus piernas, no son

piernas públicas de autoservicio sobre las que cualquiera tenga derecho a derrumbarse sin avisar.

Estás petrificada. Ella sigue llorando sobre tus rodillas, se abraza a tus piernas mientras tú te aferras a la silla. La abogada no se mueve. Max no se mueve. Recitas a toda velocidad el Código de Ética de los intérpretes de conferencias, pero no encuentras nada, absolutamente nada sobre qué hacer en caso de colapso inopinado de uno de los ponentes sobre las piernas de la intérprete, eventualidad que de todas maneras tiene pocas probabilidades de ocurrir cuando se trabaja en cabina. ¿Dónde está entonces la frontera, dónde está la reserva, hasta qué punto debes conservar la máscara de la neutralidad? Trazas una tabla de decisión en tu pantalla mental, no, no hay tiempo, es una urgencia, rápido rápido una reacción, ¿serás un monstruo de frialdad o vas a cruzar la línea roja? No lo hubieras creído de ti misma, pero la cruzas. Apoyas suavemente la mano sobre la espalda sacudida por los sollozos. Es tu mínimo. Y tu máximo.

Cuando Tklinaa vuelve a estar en condiciones de hablar, comienza o más bien vuelve a comenzar el relato de su periplo. Sigue llorando, pero son lágrimas tranquilas que le escurren suavemente por la cara. Tiembla como una hoja, se ha convertido en una pequeña musaraña aterrorizada. Entiendes su emoción, entiendes que le resulte difícil contar, pero no puedes ponerte a llorar tú también, ¿de qué sirve una intérprete que llora? Así que vuelves a bajar las cortinas, vuelves a subirte a tu torre, si bien ahora las paredes están perforadas, y contener tus propias lágrimas se vuelve una lucha de cada instante. Quisieras decirle que no eres insensible, pero que tu deber es mostrarte razonable, que la empatía, demasiada empatía, no es buena idea, eres su voz, claro que la entiendes, no hay duda de eso, no podrías traducirla si no la entendieras hasta lo más hondo de las entrañas, pero no eres una amiga, no eres una persona, eres su intérprete. Y así es como dices por ella todo lo que le ha pasado, dices por ella él me golpeó la cara, dices por ella él me forzó en la cama, dices por ella él amenazó a mi familia y quería cada vez más dinero, lo dices fielmente, eliges las palabras con cuidado, eres su más perfecta versión francesa. Pero no la tomas de la mano, no la abrazas. Si tu voz vacila, si empiezas a llorar también, ya no podrás hablar por ella.

Tu misión ha concluido. A Tklinaa la llevan con la juez de instrucción, donde será asistida por la otra intérprete, que ya se recuperó. A todas luces, quiso evitarse precisamente la indagatoria, le dieron miedo los balazos. Qué gallina. Max te agradece afectuosamente, te colma de halagos, qué fluidez, qué dominio, fue increíble, se ve que tienes una formación sólida,



© Maya Gadea

que tienes la técnica y todo eso, y luego tu francés, deslumbrante, diría uno casi de hablante nativa, apenas se nota el acento. Te sonrojas de gusto mientras sonríes para tus adentros, el comentario sobre el acento te parece tan tierno, típico de los franceses: eres alta, tienes un apellido raro y hablas una lengua extranjera, así que la gente escucha un acento donde no hay ninguno. No lo desengañas, es natural, él tiene un acento de escucha, un acento en el oído, está bien, que se quede con su idea de que eres un genio lingüístico, que los cursos de francés como lengua extranjera en tu liceo de Yazigia te bastaron para alcanzar un nivel de lengua materna.

Ya de regreso en tu departamento lloras mucho, no es sólo la emoción contenida sino también un pequeño duelo, sabes que probablemente nunca vuelvas a ver a Tklinaa, que no sabrás si la encarcelan, si presentará una demanda en contra de su novio, si sostendrá sus declaraciones. Requerirán a la otra intérprete en primer lugar, no eras más que un reemplazo. Te tomas varios tragos, escuchas cantos klezmer, abrazas con fuerza a tu pequeña topo de peluche. Ella echa pestes de tu aliento alcoholizado, tú le haces cosquillas en el cuello, juntas imaginan un guion para Hollywood que cuente las aventuras de una familia de protones. Y ya con eso estás mucho mejor, ya con eso le diste vuelta a la página. Eres una profesional, por todos los santos. **U**

Llamado nocturno

Aslı Erdoğan

Una mujer escribe a lo largo de la noche, rodeada por los ecos de una ciudad sombría en la que adivinamos el rostro de Estambul. La célebre autora de la novela de la que procede el siguiente pasaje está en arresto domiciliario desde el año pasado y este mes de junio irá a juicio en su natal Turquía: uno de los países que más escritores encarcelan en el mundo. Vaya con estas líneas nuestra solidaridad hacia ella y hacia todas las voces que los regímenes totalitarios tratan de silenciar.

Estoy aquí, dentro de la noche, mi propia noche donde entré como se entra en una tienda de campaña... Aquí, es una habitación color ámbar alumbrada por la luz cruda de una bombilla, totalmente recubierta con papeles. El papel, la palabra, la letra, el signo, el icono, el símbolo... Sin recuerdos, sin seres humanos. Más que alumbrar, la luz, color oro, parece enmarcar la oscuridad, llamar a las sombras para amontonarlas en las esquinas vacías. Siete tazas frías acorralan mi silencio y los ceniceros desbordados. Me siento como los vestigios de una época pasada desde hace mucho, rodeada de papeles que se yerguen por todas las orillas. Esto es un sentimiento amargo, tan denso como el poso de café y cuando lo alumbro con la luz de las palabras, invoca una sombra aún mayor: mi soledad...

La noche enrarece las calles a gran velocidad, enfría el ambiente y alarga las sombras. La oscuridad invade colinas gigantes, se extiende sobre las plazas, las avenidas, se engancha en torno a la ciudad como una yedra, no deja de crecer. Las palabras, exhaustas de tanto servir durante el día, se arrastran suavemente hacia el mar. Con un silbido trepado al viento de la noche, el barco abandona el puerto. Una paloma despierta brutalmente y llama, asustada, a su macho. Contemplo la noche tras la ventana. De esta ciudad,

cuya historia se remonta a la noche de los tiempos, no quedan sino unas luces temblorosas que titilan a lo lejos, parpadean con suavidad... ¡Mi ciudad! Ahora ofrece una imagen tan engañosa, casi tan trémula como su reflejo en el agua. El sueño se desploma sobre la vida, cierra uno a uno los ojos curiosos que observan la noche. De la realidad inundada por el agua no queda sino eso, esta sola imagen, enmarcada por la oscuridad, que brilla sobre el suelo rudo y se mezcla con el reflejo de mi rostro. Sin embargo, mis ojos no quieren esta luz, quieren la verdad, la vida real con toda su hipocresía, su miseria, su tumulto y su esplendor... Pero aquí estoy, entre ayer y mañana, entre lo que se acabó y lo que aún no ha empezado, en medio de todo lo que quizá no empezará jamás...

Entre mi rostro verdadero y su reflejo en el vidrio, entre el tiempo y la nada, rodeada de todo lo que no puede decirse con palabras... estoy aquí en esta hora oscura en la que habría deseado estar en otra parte, en otro tiempo. Estoy en la noche, siempre la misma, la noche ambarina...

La torre de la iglesia, con trescientos años, se yergue como una predicción, cierra por adelantado los caminos del mañana con la sombra gigante del árbol de haya que se cierne sobre ella. Una gaviota bate sus

alas plateadas bajo el pálido claro de luna, los gatos se pasean discretamente sobre los tejados, las palomas y los ladrones se reparten los rincones del mundo esférico de los hombres. Mis ojos que rastrillan la oscuridad como un par de proyectores débiles —¡mi oscuridad!— chocan con los ojos sellados de la ciudad. Las piedras no reflejan nada, ni siquiera el silencio... Las horas de la noche se precipitan como aves de rapiña sobre mi corazón desgastado para arrancarle unas palabras. Mis manos, clavadas en el papel, están buscando palabras que los labios no consiguen pronunciar. Las manos están mucho más lejos del alma que los labios, por eso les cuesta más trabajo mentir. Mis manos son talentosas como un ladrón que cambia el claro de luna, más cortantes que las navajas que laceran mi corazón. Nubes de otoño, curvadas por su peso, invaden el cielo como un soplo nocturno, sólo dejan una estrella que brilla, ni siquiera su soledad me consuela. Un gatito enfermo tose con dolor, hasta vomitar, vomita muerte pura sobre la tierra, desesperado, hurga en el corazón frío de la ciudad.

Una voz, una voz que sigue los caminos de la noche, me llama... Pero no tengo suficientes fuerzas. Ni suficiente tiempo. Haría falta una mirada infinita para ver en esta oscuridad... Mientras que yo no puedo sino detenerme aquí, no puedo sino darle un nombre a este lugar. “La felicidad”, por ejemplo, o lo contrario. Puedo decir “La vida”. O lo contrario... Mi mano, cuya sombra cubre toda la hoja, reparte palabras que considera suyas, mientras que un gato que aúlla de dolor hurga en la tierra de los hombres.

Lejos, muy lejos, hay una luz púrpura en el horizonte. Quizás el primer grito del día que espera nacer, o el grito victorioso del gato que, una vez más, escapará a la muerte, esta noche...

La luna, lejos de mí, desaparece súbitamente en silencio. La última gota amarga, densa y fría de la noche. Saboreo esa última hora, vacía. El tiempo innombrable. Las voces humanas callaron, todo lo que tranquilizaba un poco, apaciguaba, recordaba el mundo perturbado, vivaz del día, los pasos, las risas, los frenazos y los bocinazos, las llaves girando en las cerraduras, los gritos falsos y los verdaderos, todo lo que yo escuchaba, esperando una identificación, una solidaridad... Cada uno está ahora en la carpa de su propio sueño, incluso los cuerpos enlazados como hiedra bajo la capa de la pasión... Todos los que recorrían los abismos de la noche, los ladrones, los borrachos, los indigentes, uno por uno, llegaron al corazón del laberinto y se quedaron ahí, congelados. Las mujeres se



limpian el maquillaje frente al espejo y se desean “buenas noches”... pisan los últimos cigarros mucho antes del final, en medio de la noche que termina sin haber cumplido sus promesas. Una cabeza atormetada por tanto buscar la última frase cae sobre la carta que nunca será enviada. El sueño, con las manos hundidas en guantes blancos, consoló a los enfermos incurables antes de apropiárselos para siempre; sueños sobre la vida perfuman como un viento fresco los dormitorios impregnados de un pesado olor humano... Los vasos están lavados, los ceniceros y platos limpios, lo no dicho se mezcla con las últimas gotas vacías. Las pestañas, embebidas de rímel desde la raíz, se cierran; una cortina de terciopelo negro se extiende entre la oscuridad del mundo y los ojos incapaces de mirarlo; un pájaro nocturno canturrea al volver de una cacería, en su sueño apartado, la víctima y el verdugo son esclavos de la misma sangre. La noche juega su última carta, vuelve a llamar a la luna y deja una estrella tras de sí, única y vacía, parecida a un muerto, que conduce a los otros muertos; llama a los hombres hacia sus sueños más verdaderos, los que no se olvidan, los que marcarán el nuevo día. Como la estela de las olas después de la tormenta. Las palabras despliegan sus alas plateadas hacia la estrella única y lejana, y todos cuentan la misma historia, la de la derrota humana. **U**

Este fragmento procede de *Gecede sana sesleni yorum / Je t'interpelle dans la nuit*. Traducción del francés de Aída Alcaraz. Nouvelles traduites du turc par Esin Soysal-Dauvergne. Édition bilingüe.

© meet, 2009.

De la literatura considerada como una tauromaquia

Michel Leiris

Al término de la Segunda Guerra Mundial, el polígrafo Michel Leiris visita la devastada ciudad de Le Havre y reflexiona sobre ella en el prólogo de La edad de hombre, su precoz e inclemente autobiografía; mediante una fecunda analogía taurina se pregunta si el autor se pone en verdadero peligro al confesar quién es.

“Si nos atenemos a la frontera que la legalidad francesa traza en el tiempo de cada uno de los ciudadanos —regla a la que su nacimiento lo obligó a someterse—, el autor de *La edad de hombre* llegó, en 1922, a ese momento crucial en la vida que le inspiró el título de su libro. 1922: cuatro años después de la guerra que, como otros muchos jóvenes de su generación, atravesó sin ver apenas en ella más que unas largas vacaciones, según la expresión de uno de ellos.

Ya en 1922, se hacía pocas ilusiones respecto a la realidad del vínculo que, en teoría, debía unir una madurez efectiva a la mayoría de edad legal. En 1935, al poner punto final a su libro, se imaginó, sin duda, que su existencia había dado los rodeos suficientes como para jactarse, al fin, de entrar en la edad viril. Este año de 39, en que los jóvenes de la posguerra ven con toda claridad tambalearse el edificio de holgura en el que se desesperaban y luchaban por introducir, al mismo tiempo, un auténtico fervor y un terrible orgullo, el autor confiesa, sin disimulo, que aún está por escribir su verdadera ‘edad de hombre’, una vez que haya sufrido, de una manera u otra, la amarga prueba que enfrentaron sus mayores.

Por ligeramente fundado que le parezca hoy el título de su libro, el autor juzgó válido mantenerlo,

considerando que, a fin de cuentas, no desmiente el propósito final: la búsqueda de una plenitud vital que no es posible obtener sin una *catarsis*; una liquidación, de la cual la actividad literaria —y en particular la literatura llamada ‘de confesión’— parece uno de sus más cómodos instrumentos.

En medio del montón de novelas autobiográficas, diarios íntimos, memorias, confesiones, que desde hace algunos años experimentan una boga tan extraordinaria (como si se olvidara lo que hay de *creación* en la obra literaria para pensar sólo desde el ángulo de la *expresión*, y mirar, más que el objeto fabricado al hombre que se oculta —o se muestra— detrás), el autor ofrece *La edad de hombre* sin que pretenda vanagloriarse de otra cosa más que de haber intentando hablar de sí mismo con un máximo posible de lucidez y de sinceridad.

Lo atormentaba un problema que ponía un peso en su conciencia y le impedía escribir: lo que ocurre en el terreno de la escritura, ¿no está acaso desprovisto de valor si sólo es ‘estético’, anodino, sin aval; si no existe nada en el hecho de escribir una obra que sea equivalente (y aquí interviene una de las imágenes más caras al autor) de lo que para el *torero* es el afilado cuerno del toro: lo único —en razón de la ame-

naza material que encubre— que confiere una realidad a su arte y le impide ser otra cosa más que fútiles encantos de bailarina?

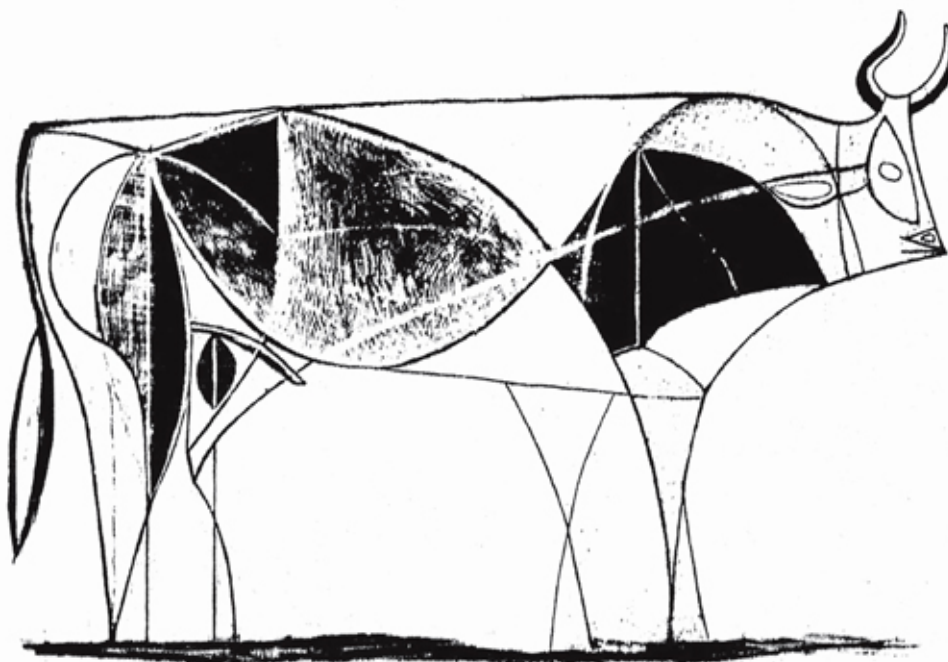
Poner al desnudo ciertas obsesiones de orden sentimental o sexual, confesar públicamente algunas de las deficiencias o de las cobardías que más le avergüenzan, fueron para el autor el recurso —grosero sin duda, pero que entrega a otros en espera de verse perdonado— de introducir así el atisbo de un cuerno de toro en una obra literaria”.

Tal fue la introducción que escribí para *La edad de hombre* la víspera de la “guerra boba”. La vuelvo a leer ahora, en El Havre, ciudad a la que por enésima vez vine a pasar unas vacaciones de algunos días y a la que, desde hace tiempo, me unen diversos lazos (mis amigos Limbour, Queneau, Salacrou, que nacieron aquí; Sartre, que fue profesor en este lugar y de quien me hice amigo en 1941, cuando la mayoría de los escritores que permanecieron en la Francia ocupada se encontraban unidos contra la opresión nazi). En la actualidad, El Havre está destruido en buena parte, cosa que noto desde mi balcón, donde se domina el puerto, lo suficientemente lejos y lo suficientemente alto como para estimar en su justo valor la espantosa tabla rasa que las bombas hicieron en el centro de la ciudad, como si hubieran intentado repetir, en el más real de los mundos, en terreno poblado de seres vivos, la famosa operación cartesiana. A esta escala, los tormentos personales de los que se trata *La edad de hombre* son obviamente insignificantes: cualesquiera que hayan podido ser, en el mejor de los casos, su fuerza y su sinceridad, el dolor íntimo del poeta no pesa nada frente a los horrores de la guerra

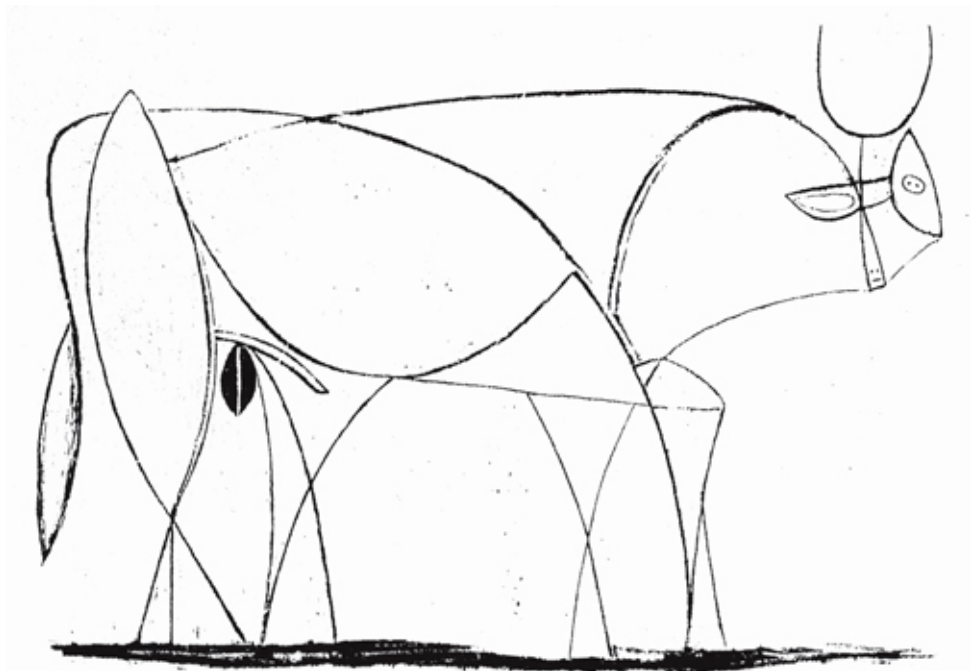
y hace el papel de un dolor de muelas por el que resulta excesivo gemir; ¿qué tiene que hacer, en medio del enorme estrépito torturado del mundo, esta pobre queja a propósito de dificultades estrechamente limitadas e individuales?

Sin embargo, en el mismo El Havre las cosas siguen su marcha y la vida urbana persevera. Sobre las casas intactas y sobre las ruinas, a pesar del tiempo lluvioso, hay por intermitencias un claro y bello sol. Las dársenas y los tejados reverberantes, el mar espumoso, a lo lejos y el gigantesco terreno baldío en los barrios arrasados (abandonados durante mucho tiempo, con miras a quién sabe qué sorprendente lotificación), experimentan —cuando la meteorología lo permite— la influencia de la humedad aérea perforada por los rayos del sol. Los motores ronan; pasan tranvías y ciclistas; la gente pasea o se agita y el humo asciende en gran cantidad. Yo miro todo esto, como un espectador que no ha estado implicado (o que apenas ha introducido la punta de la nariz) y que se arroga sin vergüenza alguna el derecho de admirar ese paisaje medio devastado como si fuera un bello cuadro, midiendo en unidades la sombra y la luz, la desnudez patética y la pintoresca efervescencia del lugar, todavía habitado y en el cual, apenas hace más de un año, se representó una tragedia.

Así pues, soñaba con un cuerno de toro. No me resignaba a ser sólo un literato. El matador que extrae del peligro una oportunidad para ser más brillante que nunca y muestra toda la calidad de su estilo en el momento en que está más amenazado, era eso lo que me maravillaba, lo que yo quería ser. Por medio de una autobiografía asentada en un terreno a propósito del cual, comúnmente, la reserva es obli-



Pablo Picasso, *Toro*, plato 8, 1946



Pablo Picasso, *Toro*, plato 9, 1946

gatoria —confesión cuya publicación me sería riesgosa en la medida en que me comprometiera y fuera capaz de volver mi vida privada más difícil, al hacerla más clara— pretendía deshacerme decididamente de ciertas representaciones molestas al mismo tiempo que realizaba mis rasgos con un máximo de pureza, tanto para mi uso propio como para disipar cualquier óptica errónea que de mí pudieran hacerse mis semejantes. Para que hubiera *catarsis* y se operara mi liberación definitiva, fue necesario que esta autobiografía adoptara cierta forma, capaz de exaltarme a mí mismo y de ser entendida por los demás tanto como fuera posible. Para ello, contaba con un riguroso cuidado en la escritura, así como con cierto matiz trágico, gracias a mi relato se iluminaría por completo, a través de los símbolos que empleaba: figuras bíblicas y de la antigüedad clásica, héroes de teatro o bien, el Torero —mitos psicológicos que se me imponían en razón de la virtud reveladora que habían tenido para mí y que constituían, en cuanto al aspecto literario de la operación, temas directores y a la vez, intérpretes por medio de los cuales se inmiscuiría cierta grandeza, aparente, ahí donde yo sabía de sobra que no había ninguna—.

Hacer el retrato mejor ejecutado y más apegado al personaje que yo era (al igual que algunos pintan brillantemente paisajes ingratos o utensilios cotidianos), no dejar que ninguna preocupación artística interviniera a no ser que se tratara del estilo y de la composición: tales eran mis propósitos, como si diera por descontado que mi talento de pintor y la lucidez ejemplar de la que sabría dar pruebas compensarían mi mediocridad en tanto que modelo, y como si, sobre todo, debiera resultar para mí un engrandecimiento de orden moral, dado lo arduo de semejante empre-

sa, pues —en la imposibilidad misma de eliminar algunas de mis debilidades— al menos me habría mostrado capaz de una mirada sin complacencias sobre mí mismo.

Lo que yo ignoraba era que, en la base de toda introspección, existe la satisfacción de contemplarse, y que en el fondo de toda confesión existe el deseo de ser absuelto. Mirarme sin complacencias era no dejar de mirarme, mantener mis ojos fijos en mí en lugar de apuntarlos más allá para elevarme hacia algo más ampliamente humano. Descubrirme ante los otros pero hacerlo en un texto que deseaba bien redactado y estructurado, rico en ideas y emotivo, era intentar seducir para que fueran indulgentes conmigo, limitar —de todos modos— el escándalo, dándole una forma estética. Por lo tanto, creo que si hubo una apuesta y un cuerno de toro, no fue sin un poco de duplicidad que me arriesgué: cediendo una vez más, por una parte, a mi tendencia narcisista; por la otra, intentando encontrar en mi semejante menos a un juez que a un cómplice. De la misma manera, el matador que parece arriesgar el todo por el todo cuida su estilo y confía, para triunfar sobre el peligro, en su sagacidad técnica.

Sin embargo, existe para el torero una amenaza real de muerte, lo que nunca ocurriría en el caso del artista, si no es de una manera exterior a su arte (como literatura clandestina, durante la ocupación alemana, la que desde luego implicaba un peligro pero en la medida en que estaba integrada a una lucha mucho más general y, en resumidas cuentas, independiente de la escritura misma). ¿Tengo entonces algún fundamento al sostener la comparación y considerar válido mi intento de introducir “así sea el atisbo de un cuerno de toro en una obra literaria”? ¿El hecho

de escribir puede implicar, para quien hace de ello su profesión, un peligro que, por no ser mortal, es al menos evidente?

Hacer un libro que fuera a la vez una acción fue, en términos generales, el objetivo que se me presentó como aquel que debía perseguir en la escritura de *La edad de hombre*. Una acción respecto a mí mismo, puesto que al redactarlo pretendía, en efecto, dilucidar, gracias a esa misma formulación, ciertas cosas todavía oscuras acerca de las cuales el psicoanálisis despertó mi atención, sin volverlas completamente claras, cuando las experimenté como paciente. Una acción respecto a mis semejantes, pues era claro que, a pesar de mis precauciones oratorias, la manera en que sería mirado por los demás no sería ya la misma que había sido antes de la publicación de la confesión. Una acción, por último, en el plano literario, consistente en mostrar el reverso de las cartas, en hacer ver con toda su poco excitante desnudez las realidades que formaban la trama, más o menos disimuladas bajo un aspecto intencionalmente brillante, de mis otros escritos. Se trataba menos, en este caso, de aquello que se ha dado en llamar “literatura comprometida”, que de una literatura con la que intentaba comprometerme por entero. En lo interior como en lo exterior: esperando que ella me modificara, ayudándome a adquirir conciencia y que introdujera, igualmente, un elemento nuevo en mis relaciones con mis semejantes, empezando por mis relaciones con mis seres cercanos, quienes no podrían ser del todo los mismos cuando hubiera sacado a la luz aquello que tal vez ya sospechaban, aunque sin duda confusamente. No había en ello el deseo de una brutalidad cínica. Sino el deseo, más bien, de confesar todo para comenzar sobre una nueva base, manteniendo en lo sucesivo relaciones sin engaños con aquellos cuyo afecto o estima tenían para mí un valor.

Desde un punto de vista estrictamente estético, se trataba de condensar, a un estado casi bruto, un conjunto de hechos y de imágenes que me negaba a explotar dejando que sobre ellos actuara mi imaginación; en síntesis: la negación de una novela. Rechazar cualquier fabulación y no admitir como material sino hechos verídicos (y no sólo verosímiles, como en la novela clásica), nada más esos hechos y no otros, fue la regla que elegí. *Nadja*, de André Breton, ya había abierto una vía en ese sentido, pero yo soñaba sobre todo con recuperar por mi cuenta —hasta donde fuera posible— ese proyecto que *Marginalia* de Edgar Poe inspirara a Baudelaire: poner el corazón al desnudo, escribir ese libro sobre uno mismo en el que el afán de sinceridad fuera llevado a tal punto que, bajo las frases del autor, “el papel se arrugaría y flamearía con cada toque de la pluma de fuego”.

Por diversas razones —divergencias de ideas, mezcladas con asuntos relativos a personas que sería demasiado largo exponer aquí— había roto con el surrealismo. Sin embargo, estaba de hecho impregnado de él. La receptividad frente a las apariencias, como si nos fueran dadas sin haberlas buscado (bajo la forma de un dictado interior o de encuentro aleatorio), el valor poético conferido a los sueños (considerados al mismo tiempo ricos en revelaciones), el amplio crédito concedido a la psicología freudiana (que pone en juego un atractivo material de imágenes y, por otro lado, ofrece a cada cual un cómodo medio para elevarse hasta el plano trágico tomándose por un nuevo Edipo), repugnancia a propósito de todo lo que es transposición o componenda, es decir, transacción engañosa entre los hechos reales y los productos puros de la imaginación, necesidad de meter la pata (particularmente en cuanto al amor, que la hipocresía burguesa trata con demasiada facilidad como materia de vaudeville, cuando no lo relega a un sector maldito): tales eran algunos de los principales lineamientos que continuaban atravesándome, cargados de múltiples eskorias y no sin algunas contradicciones, cuando tuve la idea de este libro en el que se encuentran confrontados recuerdos de infancia, relatos de acontecimientos reales, sueños e impresiones efectivamente experimentadas, en una especie de *collage* surrealista o más bien de fotomontaje, puesto que no hay un solo elemento utilizado que no sea de una veracidad rigurosa o que no posea valor de documento. Este prejuicio de realismo no fingido como en el común de las novelas, sino positivo (puesto que se trataba exclusivamente de cosas vividas y presentadas sin la menor alteración) me era impuesto no sólo por la naturaleza de aquello que me proponía (recapitular en relación conmigo mismo y descubrirme públicamente) sino que también respondía a una exigencia estética: no hablar sino de lo que conocía por experiencia y que me concernía lo más cerca posible, para garantizar una densidad particular a cada una de mis frases, una plenitud conmovedora; en otros términos: la calidad propia de lo que se denomina “auténtico”. Ser verdadero para tener la posibilidad de alcanzar esa resonancia tan difícil de definir y que la palabra “auténtico” (aplicable a cosas tan diversas y, en particular, a creaciones puramente poéticas) está muy lejos de explicar: eso es a lo que tendía, pues mi concepción relativa al arte de escribir convergía, en este caso, con la idea moral que yo tenía respecto de mi compromiso con la escritura.

Regresando al torero, observo que para él también existe una regla que no puede transgredir y una autenticidad, puesto que la tragedia que él representa es una tragedia real, en la que derrama sangre y arries-

ga su propia vida. El problema es saber si, en tales condiciones, la relación que yo establezco entre su autenticidad y la mía no se apoya en un simple juego de palabras.

Que quede claro de una buena vez que escribir y publicar una autobiografía no implica, para aquel que asume esta responsabilidad (a menos que haya cometido un delito cuya declaración lo exponga a la pena capital), ningún peligro de muerte, salvo circunstancias excepcionales. Sin duda, se arriesga a sufrir las consecuencias en sus relaciones con sus allegados, y a verse desacreditado socialmente si sus declaraciones van demasiado en contra de las ideas heredadas; pero es posible, incluso si no es un cínico declarado, que tales sanciones tengan para él poco peso (y que hasta le satisfagan, si siente salubre la atmósfera que se crea de esa manera alrededor suyo) y que, en consecuencia, conduzca su parte con una implicación totalmente ficticia. Como quiera que sea, un riesgo moral de esa índole no se puede comparar con el riesgo material que enfrenta el torero; admitiendo incluso que haya una común medida entre ellos respecto al plano de la *cantidad* (si el afecto de algunos y la opinión de mis semejantes cuentan para mí tanto o más que mi propia vida, aun cuando en un terreno semejante resulte fácil ilusionarse), el peligro al que yo me expongo al publicar mi confesión difiere radicalmente, al plano de la *calidad*, del riesgo que asume el matador en el constante ejercicio de su profesión. De igual modo, lo que puede haber de agresivo en el propósito de reconocer la propia verdad (aun cuando sufran aquellos a quienes uno ama) sigue siendo algo muy diferente de una matanza, sean cual fueren los perjuicios que pudiera uno provocar de esa manera. ¿Debo entonces considerar definitivamente abusiva la analogía que me había parecido ver esbozada entre dos maneras espectaculares de actuar y arriesgarse?

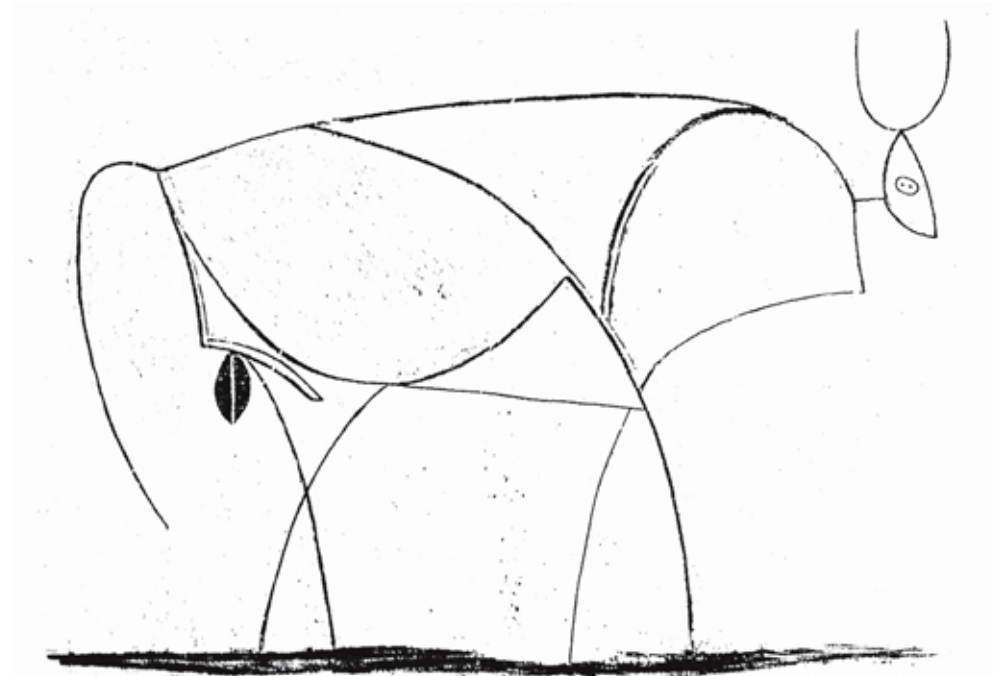
Más arriba hablé de la regla fundamental (decir toda la verdad y nada más que la verdad) a la que se ve obligado el autor de confesión, e igualmente hice alusión a la etiqueta precisa a la que debe, en su combate, conformarse el torero. Para este último es evidente que la regla, lejos de ser una protección, contribuye a ponerlo en peligro: dar la estocada en las condiciones exigidas implica, por ejemplo, que él ponga su cuerpo, durante un tiempo considerable, al alcance de los cuernos; existe pues, en este caso, una relación inmediata entre la obediencia a la regla y el peligro manifiesto. Ahora bien, guardando las proporciones, el escritor que hace su confesión, ¿no se encuentra acaso expuesto a un peligro directamente proporcional al rigor de la regla que ha elegido? Pues decir la verdad y nada más que la verdad no es todo: es necesario, además, abordarla francamente y decir la sin

artificios como los aspavientos que pretenden infundir respeto, los trémolos o sollozos de la voz, así como las florituras y los adornos, que no tendrían otro resultado que el de disfrazarla más o menos, aun cuando fuera para atenuar su crudeza, volviendo menos perceptible, lo que puede haber en ella de molesto. El hecho de que el peligro arrostrado dependa de un acatamiento más o menos estrecho de la regla, representa entonces aquello que puedo retener, sin demasiada presunción, de la comparación que me he complacido en establecer entre mi actividad como autor de confesión y la de torero.

Si pensaba escribir una relación de mi vida desde el punto de vista del erotismo (punto de vista privilegiado, puesto que la sexualidad me parecía entonces la piedra de toque del edificio de la personalidad), si pensaba que semejante confesión a propósito de lo que el cristianismo llama las obras “de la carne” bastaba para convertirme, mediante el acto que eso representa, en una especie de torero, al menos es justo que examine si la regla que entonces me había impuesto —de la que me limité en afirmar que su rigor me ponía en peligro— es efectivamente comparable, independientemente de su relación con el peligro, con la que rige los movimientos del torero.

En forma general, se puede decir que la regla tauromáquica persigue un objetivo esencial: además de que obliga al hombre a ponerse seriamente en peligro (al armarlo al mismo tiempo con una indispensable técnica) y a no deshacerse de cualquier manera de su adversario, impide también que el combate sea una simple carnicería; esta regla, puntillosa como un ritual, ofrece un aspecto táctico (poner al animal en situación de recibir el puyazo, sin haberlo fatigado no obstante más de lo necesario) pero también ofrece un aspecto estético: en la medida en que el hombre “se perfile” como es debido cuando hunda su espada se reconocerá esa misma arrogancia en su actitud; en la medida, igualmente, en que sus pies permanezcan inmóviles durante una serie de pases bien apretados y seguidos, mientras la capa se mueve con lentitud, formará con el animal ese conjunto prestigioso en el que hombre, tela y pesada mole bien encornada parecen unidos unos a otros por medio de un juego de influencias recíprocas; todo contribuye, en una palabra, a estampar el enfrentamiento del toro y del torero con un carácter escultural.

Al proyectar mi empresa a la manera de un fotomontaje y al escoger un tono lo más objetivo posible para expresarme; al intentar reunir mi vida en un único bloque sólido (objeto al que podría tocar como si con ello me protegiera de la muerte, siendo que, paradójicamente, buscaba arriesgarlo todo) y al abrir ampliamente mi puerta a los sueños (elemento psicológi-



Pablo Picasso, *Toro*, plato 10, 1946

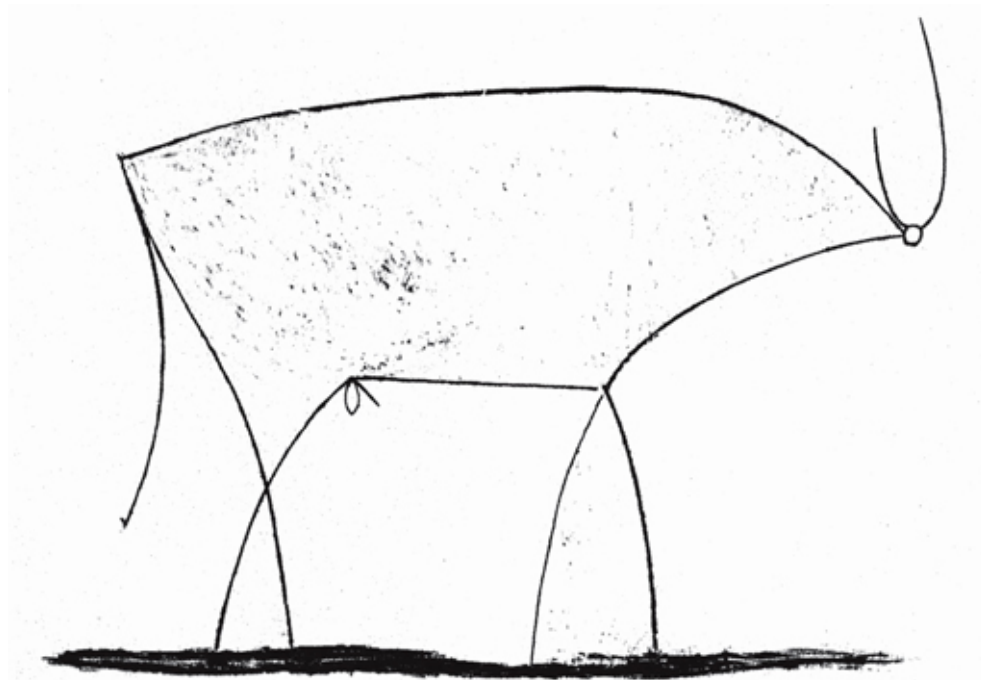
camente justificado aunque teñido de romanticismo, como también los juegos de capa del torero, útiles técnicamente, son exaltaciones líricas) me imponía, en síntesis, una regla tan severa como si hubiera querido hacer una obra clásica. Y es, a fin de cuentas, esa misma severidad, ese “clasicismo” —sin excluir la desmesura tal y como existe hasta en las más codificadas de nuestras tragedias y sin apoyarme únicamente en consideraciones relativas a la forma, pero con la idea de conseguir de ese modo un máximo de veracidad—, lo que parece haber conferido a mi empresa (en el supuesto caso de haber triunfado) algo análogo a lo que para mí representa el valor ejemplar de la corrida y que el imaginario cuerno del toro no le habría podido ofrecer por sí solo.

Servirme de materiales de los que no era dueño y que debía tomar tal y como los encontraba (puesto que mi vida era lo que era y que no me era posible cambiar ni una sola coma de mi pasado, primera circunstancia que representaba para mí un destino tan innegable como lo es para el torero el animal que surge del toril), decir todo y decirlo desdeñando cualquier énfasis, sin ceder nada al capricho y como obedeciendo a una necesidad, tales eran el azar que aceptaba y la ley que me había impuesto, el protocolo con el que no podía transigir si bien es cierto que el deseo de exponerme (en todos los sentidos del término) constituyó la primera instancia, también lo es que esa condición necesaria no era una condición suficiente y que además era necesario que se dedujera que ese objetivo original, con la fuerza casi automática de una obligación, la forma por adoptar. Las imágenes que reunía y el tono que empleaba, al mismo tiempo que profundizaban y avivaban el conocimiento que tenía de

mí mismo, debían ser, a menos que fracasara, lo que otorgara a mi emoción una mayor capacidad para ser compartida. Igualmente, el orden de la corrida (marco rígido impuesto a una acción en la cual el azar debe parecer teatralmente dominado) es técnica de combate y al mismo tiempo, ceremonial. Era, pues, necesario que esta regla de método que me había impuesto —dictada por el deseo de ver en mí con la mayor agudeza posible— actuara simultáneamente, de manera eficaz, como canon de composición. Identidad, si se quiere, de la forma y del fondo pero, más exactamente, camino único que me revelaba el fondo conforme le daba forma, una forma capaz de ser fascinante para los demás y (llevando las cosas al extremo) de hacerles descubrir en sí mismos algo homófono con ese fondo que se me descubría.

Obviamente, esto lo formulé muy *a posteriori*, para tratar de definir lo mejor posible el juego que llevé a cabo y sin que, como es natural, me correspondiera decidir si esta regla “taurómica” —al mismo tiempo guía para la acción y garantía contra las posibles facilidades— se reveló capaz de semejante eficacia como recurso de estilo, e incluso (en cuanto a ciertos detalles) si aquello en lo que pretendía ver una necesidad de método no respondía más bien a una segunda intención referente a la composición.

Estando sin embargo claro de que, en materia literaria, distingo una especie de género para mí mayor (que incluiría las obras en las que el cuerno está presente, bajo una u otra forma: un riesgo directo asumido por el autor a propósito, ya sea por una confesión o por un contenido subversivo; por la forma en que se mira de frente o “agarrando por los cuernos” a la condición humana; por cierta concepción de la



Pablo Picasso, *Toro*, plato 11, 1946

vida que compromete la propia opinión frente a los demás hombres; por la actitud ante cosas como el humor o la locura; por la decisión de hacerse eco de los grandes temas de lo trágico humano), puedo indicar en todo caso —aunque es sin duda como derribar una puerta abierta—, que, en la justa medida en que no se puede descubrir en ella otra regla de composición fuera de la que ha servido a su autor como hilo de Ariadna durante la abrupta explicación que éste efectuaba —mediante enfoques sucesivos o a quemarropa— consigo mismo, es que una obra de esta índole puede ser considerada literariamente “auténtica”. Y esto por definición, desde el momento en que se admite que la actividad literaria, en lo que tiene de específico en tanto que disciplina del espíritu, no puede tener otra justificación más que la de sacar a la luz algunas cosas para uno mismo mientras se hacen comunicables para los otros y que uno de los más altos objetivos que pueden asignarse a su forma pura —quiero decir: la poesía— es el de restituir por medio de las palabras ciertos estados intensos, concretamente experimentados y vueltos significantes, por haber sido puestos en palabras.

Me encuentro aquí muy lejos de acontecimientos absolutamente actuales y consternantes, como la destrucción de una buena parte de El Havre, tan diferente hoy del que conocí, y amputado de lugares a los que, subjetivamente, me ligaban recuerdos: el *Hotel de l'Amirauté*, por ejemplo, y las calles de construcciones cálidas hoy día desaparecidas o reventadas, como aquella en cuyo costado se puede todavía leer la inscripción “*LA LUNE. The Moon*” acompañada por una imagen que representa una cara risueña en forma de disco lunar. Tam-

bién está la playa, tapizada por una extraña floración de chatarra y cubierta con montones de piedras laboriosamente reunidas, frente al mar en el que un barco carguero, el otro día, estalló sobre una mina, añadiendo sus restos a muchos otros restos. Me encuentro muy lejos, desde luego, de este cuerno auténtico de la guerra de la que no veo otra cosa, en las casas derribadas, sino los efectos menos siniestros. Más comprometido materialmente, más actuante y, por lo mismo, más amenazado, ¿habré de considerar la cuestión literaria con mayor ligereza? Se puede conjeturar que yo estaría atormentado en forma menos maniática por el afán de hacer de ella un acto, un drama en el que aspiro a asumir, positivamente, un riesgo, como si ese riesgo fuera una condición necesaria para que yo me realizara en ella por completo. No obstante, subsistiría este compromiso esencial que con todo derecho se exige al escritor, aquél que se desprende de la naturaleza misma de su arte: no hacer mal uso del lenguaje y hacer por consiguiente lo necesario para que la propia palabra, cualquiera que sea la forma que se adopte para transcribirla sobre el papel, sea siempre verídica. Subsistiría que le es forzoso, situándose en el plano intelectual o pasional, proporcionar pruebas para el juicio de nuestro actual sistema de valores, e influir, con todo el peso que por lo general lo oprime, en el propósito de liberar a todos los hombres, sin lo cual nadie podrá alcanzar su particular liberación. **U**

El Havre, diciembre de 1945
París, enero de 1946

Tomado de Michel Leiris, *La edad de hombre*, Editorial Aldus, México, 1996; traducción de Glenn Gallardo y revisión de Conrado Tostado.

Mi diablo

Leila Guerriero

“Entre la espada y la pared —le dijo un extraño mentor a Leila Guerriero— siempre se puede elegir la espada”. He aquí un tributo a los libros, autores, maestros, que han alimentado el fuego de una escritura igualmente arriesgada en sus dos vertientes: el periodismo, al que ha conducido a la autora su hambre de realidad, y la literatura, con la que busca llenarse “no de euforia sino de venerable pánico, de completo pavor”.

Escribo como si boxeara. Hay una rabia infinita dentro de mí, una violencia infinita dentro de mí, una nostalgia infinita dentro de mí, una furia infinita dentro de mí, un arrebató ciego dentro de mí. Porque siempre, siempre, siempre, escribo como si boxeara. O mejor: ¿por qué, siempre, siempre, siempre, escribo como si boxeara?

Hace días que intento encontrar una escena, la escena primigenia, el momento en que todo comenzó. Y no la encuentro. Seguramente porque esa escena no existe. Recuerdo, apenas, una calcomanía a medias rota, pegada en los azulejos de la cocina del pequeño departamento alquilado de la calle Narbonde de la ciudad de Junín en el que vivía con mis padres. Yo no debía tener más de cuatro años, pero recuerdo esa calcomanía —una casita de tejados rojos que habría pegado allí algún inquilino anterior—, y recuerdo que, mirándola, encontraba cierto solaz, cierto refugio, como si el mundo pudiera condensarse y desaparecer dentro de las infinitas posibilidades de vida que yo imaginaba en esa casa —y que he olvidado por completo, aunque no olvidé la sensación de haber imaginado cosas—, y recuerdo también a mi padre sentado a mi lado en la cama, antes de dormir, leyéndome en voz alta las historietas de Larguirucho,

del Pato Donald, de la Pequeña Lulú, y que fue así como descubrió que me había quedado sorda, porque me hacía preguntas sobre lo que acababa de leerme y yo seguía con la vista fija en las tiras, sin responder. La sordera no duró mucho, pero me pregunto ahora si era sordera o si ya era todo lo que fue después: abstracción, abducción, inmersión en esos mundos a los que yo agregaba fantasía y que, ingenuamente, creí construir cuando en verdad era víctima de ellos: cuando esos mundos me construían a mí.

Pero todo eso no importa. Es un comienzo falso, innecesario. Algo que escribí sólo porque no quería ir directo al tema. Porque el tema implica revolver armarios viejos, hundir los dedos en el polvo de fantasmas pasados, revisar tiempos remotos para entender algo imposible: qué cosas hubo que leer y escuchar y ver —y pasar— para que esto —este oficio de escribir— resultara en algo con voz y mirada propias. De modo que no vengo a preguntarme cómo fue que empezaron las cosas, sino quiénes fueron mis maestros y mis héroes: aquellos que, con su forma de ver el mundo, construyeron —y construyen— mi forma de verlo y de contar. Vengo a preguntarme qué materiales hay en lo que escribo, y por qué son esos y no otros, y de dónde provienen. Qué hay en ese tejido en el que se mezclan una infancia de apache en un pueblo de provincias, la melancolía de todos los domingos de la Tierra, la esquizofrénica biblioteca de la casa de mis padres, el combinado de mi abuela en el que



Autor anónimo, serie de demonios bailando

escuchaba tanto a Beethoven como a las estrellas del Festival de San Remo, las revistas como *El Tony* y *D'artagnan* que consumía cual drogadicta, las noches de invierno cazando liebres en el campo con escopeta de dos caños a bordo de un Rastrojero azul y las tardes de verano amarillas y celestes en la pileta del Golf, haciendo la plancha boca arriba, encandilada por el sol, sintiéndome tan feliz que, en el fondo, era como estar triste.

Por entonces tenía algunos héroes. Jackaroe, por ejemplo, un personaje de historieta guionado por Robin Wood, cuyo nombre se traducía como Viento de la Noche, un hombre hermoso y rubio, de patillas largas, criado por los indios de América del Norte, que tenía una puntería escalofriante, era parco y nómada y vagabundeaba por el oeste americano, primero buscando revancha de quienes habían aniquilado a su familia y después, supongo, sólo por vagabundear. Ni indio ni blanco, ni de aquí ni de allá, yo soñaba con ser como él, vivir de lo que llevara en mis alforjas y vagar sin rumbo. Otro de mis héroes de historieta era Nippur, un guerrero sumerio que había abandonado Lagash, la ciudad de las Blancas Murallas, luego de que fuera invadida por el pavoroso rey Luggal-Zaggizi. Exiliado eterno de un sitio que añoraría siempre, Nippur sólo tenía una espada, sed de venganza y errancia impenitente. A ellos se sumó, poco después, el héroe magno: el Corto Maltés. Iba a escribir “el personaje” de Hugo Pratt, pero me cuesta decirle personaje porque, como a otros —Madame Bovary, Frank Bascombe—, lo conozco más que a mi vecino del segundo piso. De todas las cosas que me gustaban del Corto (que anduviera ligero de equipaje, que fuera tan parco y tan valiente, que no tuviera casa ni ataduras, que se sacudiera la adversidad de los hombros como si la adversidad

fuera un pequeño inconveniente), la que más me gustaba era que, como había nacido sin línea de la fortuna, se la había hecho él mismo con una navaja, cortándose la palma de la mano, como quien dice: “El destino soy yo: yo me lo hago”. Ahora, con el correr de los años, me pregunto si no he terminado siendo una mezcla de todas esas cosas: un *cowboy* que necesita poco, un errante con hogar establecido, alguien que anda con la navaja en el bolsillo dispuesto a hacer destino por mano propia.

Ésa era yo, con ocho, con nueve, con diez años: una chica que leía historietas y libros que me daba mi padre: Horacio Quiroga, Ray Bradbury, la colección amarilla de Robin Hood, Juan José Manauta, pero también Ian Fleming, Arthur Hailey, Wilbur Smith o René Barjavel, un escritor francés que se había hecho famoso con una novela llamada *Los caminos a Katmandú* y que me permitieron leer porque juré que pasaría por alto las páginas marcadas como prohibidas en las que había escenas de sexo; páginas que leí con dedicación. Mis primeros años como sujeto consumidor de artefactos culturales muestran esa mezcla a la que hay que sumarle el cine seis veces por semana para ver películas de la Hammer, *westerns* de toda laya o filmes de Leonardo Favio; una abuela alemana como un sol nervioso que me enseñó a ser tozuda y libertaria, siendo, ella misma, tozuda y libertaria; y dos padres muy distintos entre sí: un ingeniero químico lector, aventurero contrariado que había partido a buscar oro a Brasil a los 17 años, escapando de su casa de niño rico, que ponía *Cavalleria rusticana* a todo dar en el Winco de casa y era muy dado a la melancolía; y una madre hija de almaceneros sirios con vocación de ama de casa que adoraba a Joan Manuel Serrat, María Elena Walsh, Julia Elena Dávalos, los Chalchaleros, Julio Sosa, Cafrune, Pat Boone y Joan

Báez, que detestaba a Marilyn Monroe porque la encontraba vulgar, y que decía que una señorita siempre tenía que tener tiempo para hacer sus cosas, donde “sus cosas” eran arreglarse las cutículas, ir a la depiladora y coser el ruedo de una falda.

No sé exactamente cuándo empecé a escribir. Supongo que cuando fui capaz de hacerlo de corrido. Eran poemas de amor y cuentos de ciencia ficción que trataban de imitar el estilo y las tramas de Ray Bradbury. Escribía en un cuaderno marca Gloria, en mi cuarto, en un escritorio rebatible que salía del placard, alumbrada por una lámpara de tulipa redonda que tenía dibujada la cara de un gato. Ese espacio y ese momento eran respetados por mis padres como si yo estuviera en misa. Imaginen el cuadro. Una nena que, después de jugar todo el día —porque jugaba todo el día—, se encierra en su cuarto y empieza a escribir; una nena a la que, cada tanto, se le pregunta: “¿qué estás escribiendo ahora?”, como si la nena fuera un escritor de fuste. Si escribir es una pelea continua contra tantas cosas —contra la procrastinación, contra el pánico a que se agote la fuente de donde todo viene, contra el temor a ya no ser nunca mejor de lo que uno ha sido—, esos padres fueron, sin saberlo, maestros, alentando la idea de que la escritura era mi mundo privado, lo más íntimo de mí: algo que había que respetar.

Sin embargo, quizá con idéntica inconsciencia, y siendo yo aún muy chica, mi padre hizo cosas raras. Me leyó, con aire apesadumbrado, aquel poema de Gustavo Adolfo Bécquer que es cualquier cosa menos un poema de amor:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!

Y, con la misma voz pesarosa, me expuso reiteradas veces a otro poema, “El cuervo”, de Edgar Allan Poe:

Deja mi soledad intacta
[...]
Aparta tu pico de mi corazón
y tu figura del dintel de mi puerta.
Y el cuervo dijo: “Nunca más.”

Rastrear qué marcas dejaron en lo que escribo esas dos lecturas tempranas sería inútil, pero sé que me

inyectaron la lucidez atroz del paso del tiempo y de las oportunidades perdidas, que me inocularon con la pérdida total de la esperanza y la evidencia de que la voluntad no sirve para casi nada cuando hay que avanzar por el desfiladero del destino, y que construyeron una forma de ver el mundo en la que cosas como la candidez o la inocencia ya no serían posibles.

Más fácil es rastrear las marcas de otra lectura fundamental de aquellos años. Un día, en la mesa, después del almuerzo, mi madre recitó un poema.

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis.
[...]
Opinión ninguna gana,
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata,
y si os admite, es liviana.

Yo pregunté qué era eso, me dijeron: sor Juana Inés de la Cruz, y me fui directo a buscar entre los libros del colegio secundario de mi madre, que guardábamos en la biblioteca y de donde yo leía, como una posea, a Góngora, a Quevedo, a Lope de Vega, a Lorca, a Miguel Hernández y a Machado. El poema parecía escrito para mí, alguien que empezaba a crecer en un pueblo en el que el combustible que hacía avanzar la relación entre ambos sexos era la hipocresía. En Junín, el prestigio de una chica podía aumentar o irse al cuerno exactamente con el mismo acto: permitir que un varón te diera un beso de lengua. Las cocardas o deméritos del prestigio femenino fluctuaban dependiendo de la situación o del chico, de la cantidad de tiempo que hubieras pasado con él, de dónde te hubiera dado el beso: si en tu casa, si en un auto, si en el cine. A veces la misma cosa estaba bien o asquerosamente mal. Hace un tiempo escribí, en el diario *El País*, una columna llamada “Siete menos”, que decía: “En Colombia nos arrojan ácido, en Chile nos arrancan los ojos, en mi país nos prenden fuego. Cada quien cultiva sus bestias. Los hombres nos matan. Nos matan, también, otras cosas. Nos mata la leche infectada que tragamos a diario y que hace que (a todos) nos parezca normal que en las publicidades las mujeres laven ropa y los hombres salgan a conocer el mundo. Que hace que nadie encuentre rastros de sumisión jurásica en la frase (repetida por hombres y mujeres) ‘tener un hijo es lo más maravilloso que puede pasarle a una mujer’. Que hace que los periodistas sigamos prohibiendo artículos sobre ‘la primera mujer conductora de Metro’ como quien dice: ‘¡Miren: no son idiotas, pueden accionar palancas!’.”

Que hace que el cuerpo de una hembra joven parezca más vulnerable que el de un macho joven. Que hace que si dos mujeres viajan juntas se diga que viajan 'solas'. Nos mata esa leche infecta que, más que leche de cuna, parece una profecía sin escapatoria". Cuando leo esas cosas, reconozco la sublevación satánica que sentí al leer los versos de sor Juana, y sé que encendieron —y aún alimentan— esa furia sagrada dentro de mí.

¿Pero de dónde viene, por ejemplo, mi voluntad casi maníaca de ir contra el prejuicio y el lugar común; de dónde sale el aparato de demolición de mis propios preconceptos que hace que, si tuviera que entrevistar a Karina Jelinek, no daría por sentado que fuera tonta, así como no di por sentado, cuando fui a entrevistar a Nicanor Parra, que fuera un genio? ¿Tiene eso que ver con haberme criado en un pueblo donde el pasado condenaba a todo el mundo, donde la gente que a mí me parecía interesante era, para los demás, reproducible o peligrosa? A veces los maestros no son un hombre ni una mujer sino una circunstancia: un espejo deforme al que no queremos parecernos y al que, en cierto modo, buscamos destruir.

Poco después leí a Rimbaud. Me enamoré de él con un amor físico y duro. Iba con mi ejemplar de *Una temporada en el infierno* a todas partes, y repetía aquello de "Toda luna es terrible, y todo sol amargo", como si a los trece alguien pudiera entender el significado de esos versos. Vivía, como los locos, en dos mundos. En uno era buena alumna, tenía amigos, salía a bailar, me enamoraba. En el otro, leía al Arcipreste de Hita en español antiguo y a T. S. Eliot sin saber inglés, y aquello de "A Cartago llegué entonces. Ardiendo, ardiendo, ardiendo, ardiendo. Oh, Señor, tú que me arrancas. Oh, Señor, tú que arrancas ardiendo", me elevaba en una inspiración golosa, voraz, masturbatoria. Leía por encima de mis posibilidades con una emoción retráctil, intentando llevar esa épica, ese dolor y esa oscuridad a lo que yo misma escribía. No sé cómo pasé de aquellos primeros poemas y cuentos a vivir en estado de escritura, pero de pronto todo —todo: las películas que veía con mi padre y el ruido blanco de las chicharras en el campo y mi madre regresando del fondo de la casa con los brazos repletos de jazmines y los poemas de Lorca y las sábanas que lavaba mi abuela en la terraza y que chorreaban agua como si perdieran sangre— empezó a producirme unas ganas casi sexuales de escribir. A mis trece, a mis catorce años, la escritura caminaba dentro de mí como un fuego violento, y eso era bueno pero a veces también era triste y sórdido y solitario. Ninguno de mis amigos volvía de bailar en la madrugada y se ponía a escribir. Ninguno de mis compañeros iba al colegio con un libro de Conrad bajo el

brazo. Nadie prefería leer a Góngora que ver la telenovela de las cinco.

Y entonces conocí al hombre en su cueva.

¿Un maestro es, inevitablemente, un héroe? El señor Equis fue un maestro que no quise, y no es, ni fue, mi héroe. Pero es un maestro al que no renunciaría. Llegué a él por un curso de fotos que dictaba su mujer. Ella me pidió que le mostrara algo de lo que escribía y le leí de mi cuaderno Gloria, que siempre cargaba conmigo, un texto de no ficción, quizás el primero que escribí: era el registro implacable de una tarde de verano en la que un chico guapo, al que había conocido en una discoteca la noche anterior, me había dejado plantada en una plaza de Junín. Después de escucharlo, me dijo: "Mi marido da talleres literarios. ¿Me dejás el cuaderno para que lo vea?". Le dije que sí. Al final de la siguiente clase apareció él: el señor Equis. Tendría unos 55 años. Quizá 60. Quizá 45. En todo caso, yo tenía 15 y él era una belleza malévola. Me dijo que le había gustado mi texto y me ofreció asistir a su taller. Imaginé un grupo de gente en torno a una mesa con facturas y café, pero pronto descubrí que sólo consistía en que él y yo nos encontráramos a última hora de la tarde en el comedor de su casa, repleta de muebles y libros, hasta que algo —usualmente un llamado exasperado de mis padres exigiendo que regresara— nos interrumpía. Nunca salíamos a la calle, nunca íbamos a un café y, si tocaban el timbre o sonaba el teléfono mientras estábamos juntos, él no atendía. En cada encuentro, yo leía lo que había escrito y él me daba su opinión que, al principio, siempre era buena. Un día me recibió con diez hojas escritas a máquina tituladas: "Para una leve cultura general". Era un listado de libros. Me lo extendió y me dijo: "Fijate y decime qué leíste". Figuraban el *Cándido*, de Voltaire; el *Adolfo*, de Benjamin Constant; *La cortesana de Alejandría* y *La isla de los pingüinos*, de Anatole France; *Lo rojo y lo negro* y *La cartuja de Parma*, de Stendhal; la *Antología de la literatura fantástica*, de Bioy, Borges y Silvina Ocampo; Nabokov, Dostoyevski, Faulkner, Flaubert, Mauriac, Bioy Casares, Kant, Melville, Joyce, Heidegger, Freud, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, Cortázar, Antonio di Benedetto, Truman Capote, Kafka, Chéjov, Rulfo, Rodolfo Walsh, Guy de Maupassant, Pär Lagerkvist, Alejandro Dumas, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Manuel Puig, Balzac, cien más. Recorrí las páginas y dije en un par de ocasiones: "Éste lo leí". Al terminar me dijo, burlón: "¿Viste? No leíste nada". Y entonces empezó la tarea: un trabajo de demoli-

ción. El señor Equis pudo haber sido la espada de mi muerte, pero fue, en cambio, la piedra de mi templanza. Yo llegaba cada lunes en mi enorme bicicleta color mostaza, las botas de gamuza por fuera del jean, el suéter amplio, y él me decía que, así vestida, parecía “una chiruza”. Yo no le hacía caso. Después, comentábamos el libro que tocaba leer esa semana. Él me hacía preguntas que yo siempre respondía mal. Me preguntaba, por ejemplo: “¿Qué es Tazio en *Muerte en Venecia*?”, y yo respondía “Un chico”, y él me decía: “No entendés nada”. Un día le comenté que Mersault, el protagonista de *El extranjero*, me había parecido un pavote que se había metido en problemas por un golpe de calor, y me dijo: “Ése es un comentario de ignorante”. Yo me enfurecía, pero sobre el terreno de mi enervamiento él esparcía sus esporas y me hablaba de Camus y del existencialismo y de la moral y de la culpa durante un buen rato. Un día me dijo: “Vos sos un diamante”, y me puse contenta. Enseguida agregó: “Como el diamante, estás en bruto”.

Nada de todo eso me daba vergüenza: más bien, alimentaba un odio hermoso, refulgente. Cuando yo creía que había aprendido algo, él saltaba enfebrecido sobre mi yugular y abría otro canal por el que sangraba una hemorragia de ignorancia plena.

El señor Equis me hizo leer los clásicos a una edad en la que uno sólo debería leer a los clásicos; me enseñó el respeto por la disciplina y por la tradición, diciéndome que no podía leer a Cortázar sin saber quién era Chéjov, y que aunque lo que Cortázar escribía me pareciera fácil, era producto de horas de tecleo sobre la máquina. Hablaba de los autores como si hubieran sido sus amigos: “Había un fulano que se llamaba Kant”, decía, o “¿Sabías lo que hizo Joyce el día que la Gisèle Freund se le presentó en la casa para sacarle fotos?”. Y yo, que a duras penas sabía quién era Joyce y que no tenía la menor idea de quién era Gisèle Freund, decía: “No”, y él respondía: “¿Ves que no sabés nada?”, pero a continuación me contaba la historia. Para el señor Equis no había nuevos sin viejos, vanguardistas sin perimidos. Así, me hizo leer enterito a don Miguel de Unamuno, a Ortega y Gasset, a Lenormand, a Jean Cocteau y a Jardiel Ponce-la. Me recitó en latín y en griego, idiomas que yo no entendía, sólo para que conociera la música de esas lenguas; y me enseñó la historia de la fotografía y del cine: de él escuché, por primera vez, el nombre de Diane Arbus, y si mis padres repetían que Bergman era “un sueco aburrido”, el señor Equis me hizo leer los guiones de sus películas en una edición de *Sur*, que me regaló y que conservo y dentro de la cual hay una antigua hoja de nogal reseca, y después me preguntó si *Cuando huye el día* me parecía el producto de un “sueco aburrido”. Tenía dos lemas. Uno, que



había tomado de Descartes: “Bien vivió quien vivió oculto”. El otro, supongo que inventado por él, era: “Entre la espada y la pared siempre se puede elegir la espada”. Esas dos frases me recuerdan hasta hoy que mi labor no es brincar de fiesta en fiesta sino permanecer oculta y escribiendo, y que hay que responder con el cuerpo, el alma y la cabeza a las consecuencias de todo lo que hacemos —a las consecuencias de todo lo que escribimos— porque la vida es en picado y sin excusas. Pero lo más importante que hizo por mí el señor Equis fue decirme un día: “Yo sé lo que te va a pasar a vos: si no lográs vivir de la escritura, vas a ser una infeliz”. No dijo: “una persona infeliz”. Dijo: “una infeliz”. Y yo tomé nota y entendí la diferencia.

Para entonces, hacía rato que ninguno de mis textos le gustaba tanto como le había gustado aquel del principio, el del plantón en la plaza. Pero si mi escritura no era lo que él esperaba de mí, sí era lo que yo esperaba de mí. Con enorme soberbia juvenil, con una seguridad que salía de las profundidades de una tozudez de abismo, yo no dudaba. Y me había transformado en alguien peligroso: estaba empeñada en deslumbrarlo.

Un día escribí un cuento. Un cuento imposible para una chica de mi edad: una voz masculina hablaba de una mujer, y decía cosas sobre esa mujer y sobre su relación con ella que eran las que podría haber escrito un hombre de cuarenta años con dos o tres matrimonios encima; no alguien de 15 con unos novios mansos en su haber. Llegué a su casa, se lo leí y se quedó mudo. Me dijo: “Es perfecto”. Y yo sentí que ése era el final de la batalla.

Un par de meses después llegué hasta su casa en bicicleta, toqué el timbre. Él salió, sorprendido. Yo nunca llegaba sin avisar; no se podía. Le dije que me iba de vacaciones con mis padres, que estaría ausente por dos semanas. Me miró con sus ojos azules de lobo del Ártico y me dijo, rabioso: “Vos no vas a volver”. Le dije: “¿Qué decís?”. Y él me dijo: “No se dice ‘qué decís’. Así hablan las chiruzas”. Le dije: “Me gusta viajar”. Y él, con un rencor que sólo el paso de los años me permitió entender, me hizo una pregunta que todavía me persigue: “¿Para qué viajás; para mirar paisajes?”. Después cerró la puerta y yo me fui. Pasé dos semanas en Uruguay, leyendo a García Márquez como si quisiera borrar las huellas de un crimen, y no volví a verlo nunca más.

Hasta que en los primeros años de este siglo, durante la presentación de un libro que acababa de publicar, lo vi entre el público. Esperó a que todo terminara y, cuando no quedaban más de dos o tres personas, se acercó. Me saludó, me felicitó y me dijo tres palabras en latín: las tres primeras palabras de los versos que solía recitarme décadas atrás, y que son el comienzo del poema fúnebre del emperador Adriano: “Anímula vágula blándula”: “Pequeña alma, cambiante y vagabunda, huésped y compañera de mi cuerpo, / descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, / donde habrás de renunciar a los juegos de antaño.” Yo le firmé el libro, le dije “Gracias”, y me fui.

Todavía me pregunto si en aquellos años, cuando yo tenía 15, él se hubiera detenido. Si, en caso de haber notado en mí debilidad, daño o destrozo, se hubiera detenido. Y creo que no. El señor Equis no hizo nada bien, pero hizo todo bien: aprendí de él la retorcida naturaleza humana, capaz de ansiar la destrucción de lo mismo que anhela, y fue el primero de todos los hombres a los que conocí que me dijo, de infinitas formas: “hay más cosas entre el cielo y la tierra de las que tu filosofía puede imaginar”. Me llevó hasta el borde y, sin medir ninguna consecuencia, me empujó. Sólo que yo no caí al abismo: pasé al otro lado del espejo. Él no quería mi bien —quería vencerme—, pero, aunque no estaba en sus planes, fue él quien me descubrió que esto que hago —la escritura— es más fuerte que yo misma. Mi jaula y, también, mi fortaleza.

¿Qué esperan que haga a partir de ahora? ¿Una lista de escritores favoritos, de pintores favoritos, de cantantes favoritos, de editores favoritos? ¿Que les cuente qué hay en el sitio del que todo proviene? El problema es que yo no sé qué hay. Y que no quiero saberlo.

Sé que una tarde cualquiera, andando en auto por la ruta, puede que un vibrión débil y movedizo de dos

o tres palabras brote dentro de mí, y que yo lo haga rodar como una piedra pequeña hasta transformarlo en algo sólido, y que lo apriete entre los dientes y, como quien lleva a su presa al río, lo ahogue en un nido de palabras y frases, y que de ese pequeño cogollo de emoción salga, chorreante, algo: el comienzo de un texto, una columna.

Sé que una tarde cualquiera, después de ver una película, puede que regrese a mi casa caminando y en trance, suspendida en la euforia de los mesiánicos, enajenada y en ebullición, y que al llegar a mi departamento me quede mirando por la ventana, porque escribir no es sólo escribir, sino también temblar y rogar y decir qué hago con esto tan grande, con esto tan duro, con esto tan ciego, con esto que me va a matar.

Yo no sé qué hay en ese sitio del que todo proviene, pero puedo hacerme preguntas. Preguntarme, por ejemplo, de qué manera misteriosa las fotos de la serie llamada “Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños”, de Alessandra Sanguinetti, se transformaron en escritura. ¿Dónde dejó eso su rastro: dónde están, en lo que escribo, las huellas de esas dos nenas de campo jugando a protagonizar sus propios sueños: en qué parte de cuál de todos los textos que escribí están las esquirlas de esa inocencia fértil, de la brutalidad fecunda que encontré en aquellas fotos? ¿Y dónde las huellas de un hombre llamado Alejandro Urdapilleta, a quien vi en todas las salas del *under* y del teatro convencional haciendo de Isadora Huevo I e Isadora Huevo II, interpretando a la boliviana Zulema Ríos de Mamani, testiga de la luz carismática del pájaro chohuís y profesora de danzas regionales, haciendo de Hitler en *Mein Kampf* y de Lear en el *Rey Lear*? Su sonrisa de bestia apenas domesticada me daba un miedo que yo absorbía como un plasma. Era un ángel inverso, un mamut: un ser extinto cuya contemplación producía alegría y desdicha. Su talento era la fosa de las Marianas: un sitio insondable del que podían salir formas de vida únicas. Su furia hizo que yo sobreviviera a mi propia furia, y es en la evocación de su rabia luminosa y bajo el recuerdo de su rostro sacro que escribo esto, ahora, como si cantara un lamento, una canción de tumba, un amor que nunca le dije y que además no hubiera servido para nada.

En 1986 yo tenía 19 años, me había mudado a Buenos Aires, aún no era periodista y vivía en el infierno: tenía una vocación ardiente —escribir— y no sabía cómo canalizarla. Entonces mi padre fue a la feria de libros de la plaza Almagro y me regaló el libro de un

suicida: *El oficio de vivir/El oficio de poeta*, de Cesare Pavese. El libro, de segunda mano, estaba subrayado por el propietario anterior con una lapicera temblorosa, siempre en las partes más crueles. En la página 99 de la edición que tengo dice esto: “Nunca más deberás tomar en serio las cosas que no dependen sólo de ti. Como el amor, la amistad y la gloria”. ¿No es eso, también, un héroe: una frase que vive dentro de uno, que viaja dentro de uno a través de los años, como un mantra y un dogma que enseña y repite: “Nena: así es como se aguantan”?

Después, de pronto, a principios de los noventa, me hice periodista. Mi primer trabajo fue en la revista *Página/30*. Yo no era periodista ni sabía cómo serlo, pero había leído las “Crónicas de fin de siglo” de Martín Caparrós, una serie de artículos sobre sitios como Berlín, Hong Kong, Bolivia o el Matto Grosso. Caparrós ha dicho muchas veces que un buen periodista es aquel que ve, allí donde todos miran, algo que no todos ven. Las “Crónicas de fin de siglo”, que se habían publicado en *Página/30* y que luego se reunieron en un libro llamado *Larga distancia*, eran eso: un punto altísimo de una manera de mirar excelsa. Recuerdo, por ejemplo, que en la crónica llamada “El espíritu del capital”, Caparrós escribía esto: “En el bar del aeropuerto de Hong Kong, a la entrada, a mano derecha según se llega a la revisión, hay un menú de bronce: allí, los precios de las cocacolas y sándwiches del bar grabados en el bronce, inscriptos en el bronce por desafiar al tiempo, son un monumento discreto y orgulloso al triunfo del capitalismo más salvaje”. ¿Cómo se hacía para mirar así? Escritas con un oído de afinador de pianos, un desdén elegante y una mirada al sesgo que echaba, sobre todas las cosas, una luz distinta, en esas crónicas ni los buenos eran buenísimos, ni los malos eran malísimos, ni la historia con mayúscula era tan historia ni tan mayúscula. Por aquellos días en los que el periodismo empezó a ser la excusa perfecta para meterme en la vida de las monjas y de las mucamas, de los actores y de los presos, y en los que la escritura de ficción empezó a quedar atrás, porque el periodismo sació un hambre de realidad que yo no sospechaba que tenía, estudiaba los textos de Caparrós con la minucia de un arqueólogo y la impunidad de un alumno predador, poniendo atención a la manera en la que él presentaba o describía a tal personaje, a la forma en la que resolvía un cambio de tiempo o de escenario. Leyéndolo no sólo me educaba sino que conseguía altas dosis de algo que, sin pudor ni vergüenza, puedo llamar inspiración.

Pero la memoria es una máquina de repartir injusticia. A un periodista siempre le preguntan cómo se le ocurren las ideas, de dónde saca los temas. Uno responde cosas que se parecen a la verdad pero que no son la verdad, porque esa pregunta no puede responderse. Sin embargo, por estos días recordé algo que había olvidado y que tuvo una importancia tan radical que marcó todo lo que vino después. En los años noventa, un periodista llamado Fabián Polosecki hizo dos programas de televisión: *El otro lado* y *El visitante*. Me gustaba la forma en que hablaba con la gente, con una empatía discreta y distante. Era parco, fino y parecía repleto de una desazón y una fatiga que dejaban siempre flotando la idea de que nada tenía mucho sentido, pero que, a pesar de todo, había que seguir. Un día, en uno de esos programas, Polosecki bajó al sistema de desagües de la ciudad de Buenos Aires y habló, allí, con personas que vivían de recoger lo que a los ciudadanos de la superficie se les resbalaba por las cañerías: cadenas, alianzas, aros. En las tripas de la ciudad había gente que vivía de recoger oro. Y ahí estaba ese tipo, guapo como Rimbaud, herido como Pavese, único como Urdapilleta, con su camperita de cuero y sus zapatillas de lona que, dos metros por debajo del nivel del piso, había dado con un mundo tan extraordinario como Papúa Nueva Guinea. Ese programa fue, para mí, una epifanía. La idea de que la historia puede estar justo debajo de mis pies entró en mi ecosistema con la fuerza de un meteorito y orbita allí, todavía, como un satélite pesado. Si lo pienso rápido, no fue sino esa voluntad de buscar lo excepcional a la vuelta de la esquina lo que me llevó, entre otras múltiples cosas, a ir hace unos años a un pueblo del sur de Córdoba llamado Laborde, a 500 kilómetros de Buenos Aires, cuando supe, leyendo el diario, que allí se hacía el festival de malambo más prestigioso y desconocido de nuestro país, que exigía a sus participantes un entrenamiento olímpico y que establecía un acuerdo tácito: el ganador no podía competir nunca más —nunca más, dijo el cuervo— en otro festival de la Argentina o del mundo, de modo que llegar a la cima implicaba, al mismo tiempo, el fin. Esa historia se transformó en una obsesión que duró tres años y terminó siendo libro en 2013, casi dos décadas después de aquellas piedras que Fabián Polosecki arrojó a los profundos lagos en los que se mueve la escritura y que producen, hasta hoy, infatigables ondas concéntricas.

A veces miro mi biblioteca y siento vértigo. Porque si uno es producto de lo que lee, supongo que yo no

escribiría igual —no digo bien: digo igual— si no hubiera conocido, en *Página/30*, a Rodrigo Fresán, que era, junto a Eduardo Blaustein, mi editor y, además, el autor de un libro llamado *Historia argentina*, que había venido a traerme la buena nueva de que se podía escribir de una manera fresca y desenfadada y pop y al mismo tiempo conmovedora: una manera en la que yo no sabía que se podía escribir o, digamos mejor, una manera en la que yo no sabía que se podía escribir para publicar. Un día, en la redacción de *Página/30*, Fresán hizo un larguísimo y fundamentado elogio del cantante español Raphael, que para mí era poco menos que un payaso, y así entendí dos cosas: que la ausencia de prejuicios es un arte para el que hay que tener coraje, y que el bien máspreciado de un periodista es la construcción de un criterio propio. Pero Fresán, sobre todo, decía cosas. Decía John Cheever, decía Richard Ford, decía Tobias Wolff, decía Paul Auster. Yo podía recitar el arranque de *Lolita*, hablar sobre los personajes de *Palmeras salvajes*, y tenía opinión formada sobre Pepe Bianco. Pero nunca había escuchado los nombres de esos tipos. La educación del señor Equis se había detenido en los

años setenta del siglo pasado, y los autores más modernos a los que yo había leído eran Scott Fitzgerald y Capote. Un día me atreví a preguntarle a Fresán si podía recomendarme un libro. Me hizo dos o tres preguntas, para conocer mis gustos, y la cuarta fue: “¿Leíste a John Irving?” Le dije que no y me prestó un ejemplar de *Oración por Owen*. Y así fue como me convirtió a una de las grandes religiones de mi vida, que es la religión John Irving, primera piedra sobre la que edificué una iglesia, estallido primigenio de un universo que sigue en expansión. Por Fresán llegué a autores como Anne Tyler, Jeffrey Eugenides, A. M. Homes, Patrick McGrath, Michael Cunningham, Nick Hornby, David Gates, Michael Chabon, Ann Beattie, Richard Ford, que me llevaron a otros como Charles Baxter o Lydia Davis o Lionel Shriver, y de los que aprendí recursos, estructuras, formas de llevar adelante un relato. Pero fue por mi culpa, por mi grandísima culpa, que en 1999 sufrí un choque de frente contra un artefacto narrativo que me destruyó.

Hacía rato que me habían echado de *Página/30* y trabajaba en la revista del domingo del diario *La Nación*. Como hacía una página de libros, Emecé me había enviado un ejemplar de *Es más de lo que puedo decir de cierta gente*, de una autora norteamericana llamada Lorrie Moore. Yo no sabía quién era Lorrie Moore, pero me gustó el título. Empecé a leerlo incautamente, por un cuento llamado “Ésta es la única clase de gente que hay aquí (balbuceo canónico)”. El cuento empieza así: “Comienzo: la madre encuentra un coágulo de sangre en el pañal del Bebé. ¿Qué es esta historia? ¿Quién lo puso aquí? Es grande y brillante, con una estría rota de color caqui. Durante el fin de semana el bebé estuvo como ausente, como flotando en el espacio, pálido y de mal humor. Pero hoy parece estar bien. Entonces, ¿qué es esto que resalta en el pañal blanco, como el corazón de un ratoncito en medio de la nieve?”.

¿Qué clase de persona escribía de ese modo? ¿Cómo se podía hacer tanto con tan poco? ¿Qué era esa cosa hecha con hielo y con piedra y con martillo? Mi escritura, comparada con eso, era el equivalente a una torta de cumpleaños de cinco pisos, decorada con *fondant* rosa, cintas de raso, tules inmundos, asquerosos muñequitos de mazapán y humillantes guirnaldas de flores. Conseguí y leí todos los libros de Lorrie Moore, y esa prosa parca y brutal entró en mí como una motosierra, y mutiló, cortó, podó y arrancó de mi ecosistema narrativo, por entonces barroco y frondoso, todo lo que era barroco y frondoso. Los dedos se me retraían sobre el teclado antes de poner un adjetivo, empecé a cortar las frases con bisturí y a moverme por la página con una voz recogida, casi impávi-



da, ausente, procurando contaminar ciertos sectores del texto con una emoción sin exaltaciones, de impacto seco. Pero fue recién en 2005, al escribir un libro que se llama *Los suicidas del fin del mundo* y que cuenta la historia de doce personas jóvenes que se suicidaron a lo largo de un año y medio en un pueblo de la Patagonia, cuando esa nube de sequedad que me sobrevolaba cayó sobre mí como una lluvia de clavos y, desde entonces, nada fue igual: el lenguaje se hizo más y más y más prescindente. El último de los libros que escribí, *Una historia sencilla*, empieza con una sola frase, separada del resto como un insecto angosto. Dice: “Ésta es la historia de un hombre que participó en una competencia de baile”. No creí que fuera necesario agregar más.

Ahora, a veces, me pregunto qué habrá más allá del despojo absoluto. Me lo pregunto con curiosidad, pero también con pánico. Porque ¿qué puede haber más allá del lenguaje en los huesos; qué queda cuando ya no queda nada por quitar?

Curioso, pienso. Porque también soy hija de la emoción exaltada. Entonces, Lorrie Moore sí, y Lydia Davis sí, y Amy Hempel sí, y Louise Glück sí, pero dónde pongo todo lo demás, que es tanto, y tan distinto. Por ejemplo, la escena del Juan Moreira de Leonardo Favio, cuando Moreira grita: “¡Acá está Juan Moreira!” y arremete contra la milicada que lo hace pedazos, que lo corta en tiras, y sale a la intemperie chorreando sangre, sonriendo como un loco, y camina bajo el sol hacia una tapia que nunca trepará porque van a chuzarlo por la espalda mientras suena, épica, excesiva, una banda de sonido inolvidable. Curioso, pienso. Porque, ¿dónde pongo todo lo demás? Que es tanto.

¿Escribiría igual si no hubiera visto *Dogville*, de Lars von Trier? ¿Si no hubiera visto *Mala sangre*, de Léos Carax, y *El hombre herido*, de Patrice Chéreau, y *La decadencia del imperio americano* y *Las invasiones bárbaras*, de Denys Arcand, y *Fanny y Alexander*, de Bergman, y *Saló*, de Pasolini, y *Betty Blue*, 37.2° por la mañana, y *Un ángel sobre mi mesa* y *La lección de piano*, de Jane Campion, y *Terciopelo azul* y *Carretera perdida*, de David Lynch, y esa locura incendiaria que fue *Twin Peaks*, la nave madre de todas las series de televisión? ¿Y si no hubiera leído a Clarice, a la loca de Clarice, a la exaltada de Clarice Lispector que le dejaba al linotipista, que le cambiaba las comas de lugar, mensajes como éste: “Y si a usted le parezco rara, respéteme. Incluso yo me vi obligada a respetarme”. ¿Y si no hubiera leído a Idea Vilariño que escribió ese poema como una zarza ardiente: “Si

te murieras tú / y se murieran ellos / y me muriera yo / y el perro / qué limpieza”? ¿Y si no conociera el verso de Héctor Viel Temperley: “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis, aunque comulgué como un ahogado”? ¿Escribiría igual si no hubiera visto la escena de la muerte de Molière, la sangre en arcadas mudas sobre la camisa blanca mientras los actores de su compañía lo arrastran por una escalera interminable en ese film de Ariane Mnouchkine, que dura cuatro horas y que vi en el cine Libertador de la calle Corrientes, clavada en la butaca como si me hubieran hecho una maldad o un hechizo? ¿Escribiría igual sin esa escena que me hizo pensar: “Quiero hacer alguna vez con alguien esto que está haciendo ella conmigo. Es decir, matándome”.

Curioso, pienso, vuelvo a pensar. Porque Lorrie Moore sí, y Coetzee sí, pero con los años aprendí que la escritura es un animal sinuoso, sibilino, y cuando sus pérfidas células permanecen esquivas o son piedras difíciles de mover necesito desentumecerlas con droga dura: con altos picos de alta emoción. Como el video de Nicanor Parra en el que se lo ve salir al balcón de la casa de la Moneda, en Santiago, y declamar ante la multitud, como un santo lunático:

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario

De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios

O como el comienzo del libro *La conquista de lo inútil*, de Werner Herzog, un canto de horror a la naturaleza amazónica, que dice: “en este paisaje inacabado y abandonado por Dios en un arrebatado de ira, los pájaros no cantan, sino que gritan de dolor, y árboles enmarañados se pelean entre sí con sus garras de gigantes, de horizonte a horizonte, entre las brumas de una creación que no llegó a completarse. Jadeantes de niebla y agotados, los árboles se yerguen en este mundo irreal, en una miseria irreal; y yo, como en la *stanza* de un poema en una lengua extranjera que no entiendo, estoy allí, profundamente asustado”. O como la nota autobiográfica del libro de

Fogwill, *Cantos de marineros en la pampa*, que, marcial, exhibicionista, solfeada, dice: “Pasé mis primeros veinte años nadando, remando y navegando bajo el sol del Río de la Plata: eso arruinó mi piel cuyo envejecimiento prematuro, que fue instrumento de seducción hace veinte años, es ahora un testimonio del estado del alma que me ronda. Durante diecisiete años fui objeto del psicoanálisis y eso me acostumbró a ser mal entendido. Durante más de quince años fui fumador de pipa y eso fue deformando mis maxilares hasta arrasar mi dentadura. Por más de diecisiete años fui cocainómano y eso alteró mis relaciones sociales y me robó un tiempo precioso, que nunca compensará el pequeño consuelo de saber que el tiempo se habría perdido igual sin el regodeo con recuerdos de grandes horas de omnipotencia y heroísmo gratuitos, que evoco como muestra de lo que quise y quizá supe, pero que seguramente no he podido ser”.

Cuando las células de la escritura permanecen esquivas leo una o algunas o todas esas cosas, y mi valentía se alza desde el fondo de mí, como una cobra, y escribo.

También puedo ponerme delirante. Podría decir, por ejemplo, que mi manera de escribir tuvo un periodo Cortázar, un periodo Bradbury, un periodo Bioy Casares, un periodo Bryce Echenique, un periodo Caparrós, un megaperiodo Lorrie Moore. Todos esos periodos han tenido, a su vez, subperiodos y combinaciones: el periodo Lorrie Moore con subperiodo Caparrós combinado con subsubperiodo Richard Ford; el periodo Cortázar con subperiodo Bryce Echenique combinado con subsubperiodo García Márquez. Pero también he tenido el periodo *Rapsodia en Sol menor Opus 25* de Brahms, el periodo *Variaciones Goldberg* de Bach, el periodo David Lynch, el periodo *Drácula*, de Francis Ford Coppola, el periodo Lars Von Trier, el periodo Edward Hooper, el periodo Leonard Cohen, el periodo Tim Burton, el periodo Pearl Jam, y hasta el periodo “me fui de vacaciones a Indonesia, me quiero quedar a vivir ahí y estoy deprimida porque no me atrevo a hacerlo”.

Hay, por supuesto, experimentos que se hacen con deliberación. Sé, por ejemplo, que cuando vi *El cielo sobre Berlín* me gustó tanto la forma en que Wim Wenders hundía la película en una burbuja de silencio usando, para eso, la voz en *off* (con aquel poema

de Peter Handke que recitaba un viejo filósofo y que decía: “Cuando el niño era niño andaba con los brazos colgando, / quería que el arroyo fuera un río, / que el río fuera un torrente y que este charco fuera el mar”), que quise llevar ese efecto —esa melancolía producida por el cambio de registro en el volumen— a la escritura. Creí encontrar el modo, y lo sobreutilicé durante años, fragmentando los textos, transformándolos en esquirlas, intercalando escenas mudas, testimonios, descripciones ascéticas, pero sólo encontré la manera años después de haber visto la película de Wenders y gracias a otra, llamada *El nuevo mundo*, de Terrence Malick, con una voz en *off* bajo cuyo influjo escribí muchos de los artículos de los que hablo, hasta agotar el recurso o hasta que el recurso me agotó o hasta que nos agotamos mutuamente.

No sé cuándo hice mía una frase que alguna vez leí y que se le atribuía a Jack London: ningún hombre sobre mí. Ésa es mi bandera también en este territorio resbaloso de la escritura. Pero me pregunto qué hubiera sido de mí sin, por ejemplo, Homero Alsina Thevenet, editor uruguayo, fundador del suplemento cultural de *El País*, de Montevideo, que podía llamarme por teléfono desde Uruguay para decirme: “Muchacha, tu nota está buenísima, pero se ve que en el final te cansaste. ¿Por qué no buscás otro final que esté a la altura del resto?”. Qué hubiera sido de mí sin Elvio Gandolfo, mi primer editor para un medio extranjero, que me dijo: “Tu nota está fenomenal, ¡pero si te piden 10 mil caracteres no escribas el doble! Cuando cortás a la mitad, la estructura cambia por completo”. Y qué hubiera sido de mí sin Hugo Beccacece, editor del suplemento cultural de *La Nación* que, cuando yo recién empezaba a trabajar en el diario y me vio encandilada con temas de pobreza, villas miserias y muertos, me dijo: “No te olvides que no hay nada más marginal que una recepción de gala en el Ritz”, y me abrió una nueva forma de ver el mundo. Y qué sería de mí sin Maco Somigliana, que forma parte del Equipo Argentino de Antropología Forense, que trabaja identificando restos de los desaparecidos durante la dictadura, y que un día, mientras lo estaba entrevistando, me dijo algo que me hizo pensar desde cero la forma en que contamos a las víctimas y a los victimarios: “Por supuesto que mi trabajo tiene partes malas —me dijo Maco—. Cuando vos sos el familiar de un desaparecido, tuviste que aceptar la desaparición, la aceptaste, estuviste treinta años con eso. Te acostumbaste. De golpe viene alguien y te dice no, mire, eso no fue como usted pensaba, y además encontra-

mos los restos de su hijo, su hija. Es una buena noticia. Pero te hace mierda. Cuando vos te das cuenta que la lastimadura es muy fuerte, hasta qué punto no estás haciendo cagada al remover esas cosas. Pero no hay nada bueno sin malo. Lo cual te lleva a la otra posibilidad mucho más perturbadora: no hay nada malo sin bueno”. Y qué sería de mí sin Roberto Arlt, de quien aprendí la prepotencia del trabajo y la mirada insomne. Y qué sería de mí sin Rodolfo Walsh, y sin Susan Orlean, y sin la delicadeza de lirio de Joan Didion. Y qué sería de mí si jamás me hubiera topado con la serie de cuadros llamada *Nadie olvida nada*, de Guillermo Kuitca, donde, en medio de espacios abrumadores, pequeñas figuras humanas parecen sorprendidas en el minuto exangüe y tenso de una tragedia que acaba de empezar. Y qué sería de mí sin Matías Rivas, poeta chileno, editor (y mi editor), que un día, en Santiago, me dijo: “Un buen editor es un tipo que trabaja con animales salvajes. Que hace que los animales salvajes produzcan y que nunca los domestica”. Qué sería de mí sin su convicción de que puedo hacer hasta lo que no puedo —sobre todo lo que no puedo—, sin su capacidad de envalentonarme, sin su perfidia delicada, sin su elegancia de *punk* llegado de un futuro sin futuro, sin sus mails insomnes que, en la quietud de las horas desesperadas, me han sacado de profundidades donde sólo hay lodo y dolor blando e invisible.

Yo no sé si tuve héroes o maestros. Sé que a veces, cuando algunas preguntas flotan como un humor mal-sano dentro de mi cabeza, además de alegrarme de que nadie pueda verlas, extraño a mis mayores. A Piglia, por ejemplo. Alguien que no daba consejos, pero que podía darse cuenta de todo y entonces decir: “Cuidado”, o “No te preocupes, eso no va a pasar”. Lo entrevisté por primera vez en 2009. Él acababa de sacar *Blanco nocturno*, su primera novela desde *Plata quemada*, que era de 1997. Estábamos hablando desde hacía rato cuando le pregunté: “¿Hubo un momento en el que te sintieras escritor, en el que dijeras ‘ya está?’”. Piglia me cazó al vuelo. Entendió que yo quería preguntarle algo que no se puede preguntar: que yo quería preguntarle cómo se hace para seguir siendo Piglia después de ser Piglia, cómo se sigue escribiendo después de *Respiración artificial*, su novela de los 80. Entendió que quería preguntarle que si con la publicación de *Blanco nocturno* se sentía temeroso, si dudaba, si se preguntaba: “¿Soy ahora mejor de lo que ya fui?”. Y él, que sabía tanto de literatura como de naturaleza humana, me miró con esos ojos llenos

de picardía e inteligencia, atentos, afables y burlones, y, como quien dice: “Piba, a papá mono con bananas verdes”, me dijo: “Cada profesión tiene su enfermedad. La enfermedad del escritor suele ser una mezcla de narcisismo, con arrogancia, con competitividad, que son todos elementos que forman parte del trabajo. No se puede ser un escritor si no hay algo de eso. Pero si tuviera que contestarte...” Hizo una pausa, se rascó el nudillo y me dijo: “Vos lo debés saber. Uno nunca está seguro del todo. Uno siempre tiene que empezar de cero. No porque uno tenga algo ya publicado está más seguro. Pero es importante tener una cierta incertidumbre. La incertidumbre está conectada con lo que la literatura es, con el deseo. Hay como chispazos. Como epifanías. Y de pronto no, todo es una llanura. Y de pronto hay otra vez conexiones maravillosas. Y eso buscamos, creo. Pero nunca podemos estar seguros, ni tener la arrogancia de creer que uno tiene la llave para acceder a esos lugares. Uno avanza relativamente. Con el tiempo, tiene más destreza. Pero no hay que pensar que la obra de uno avanza. Son momentos. Uno puede saber cómo era estar ahí, en esos momentos. Pero sólo los reconocés cuando te vuelve a pasar y decís: Era esto, era esto”. En momentos de duda, en momentos de desastre, me aferro a esa idea de la que hablaba Piglia: uno nunca está seguro del todo, uno siempre tiene que empezar de cero, uno sólo avanza relativamente. Uno siempre es un amateur. Y eso, supongo, es mucho más que un héroe: alguien que cobija y salva aunque ya no esté.

Y también está mi santo patrono. El hombre con un ojo hipersensible capaz de descubrir horror extremo en una feria de langostas o la condensación de la banalidad de la existencia en un crucero de lujo por el Caribe. “No soy codicioso con el dinero: soy codicioso con el respeto”, decía ese hombre, que se llamaba David Foster Wallace. El autor divertido más triste del mundo que, en “Esto es agua”, el discurso que leyó durante la ceremonia de graduación de los alumnos del Kenyon College, les advertía acerca de “la esencial soledad de la vida como adultos” diciendo: “Estoy seguro, chicos, de que ahora ya saben lo extremadamente difícil que es mantenerse alerta y concentrado en lugar de ser hipnotizado por ese monólogo constante dentro de sus cabezas. Lo que todavía no saben es cuántos son los riesgos en esa lucha”. El rey de las frases de brazadas largas, el príncipe de las digresiones, el campeón de las metáforas, fue capaz de hacer algo para lo cual es necesario tener coraje, humildad, erudición y soberbia: considerar varios



puntos de vista a la vez —el suyo, el de otros— para construir párrafos de los que nadie salía indemne, cargados de algo mucho más peligroso que la incorrección política: la ausencia total de hipocresía. Sus artículos eran, a la vez, completamente arbitrarios y profundamente honestos, inquietantemente subjetivos (y hasta prejuiciosos), pero rebosantes de un raro equilibrio —un aire de nobleza, elegancia y equidad— que los alejaba de toda idea de capricho. Su máquina de mirar era el telescopio Hubble: un artefacto de sensibilidad alienígena, capaz de ver lo más distante y remoto, y transmitirlo a la Tierra con niveles de detalle y belleza asombrosos; capaz de combinar chirridos dispersos repletos de estática y hacer, con ellos, una sinfonía prodigiosa. Leer una sola página de algunas de sus crónicas me produce el mismo efecto que me produciría contemplar la erupción de un volcán escuchando el *Réquiem* de Mozart. La frase final de “Esto es agua” —“les deseo mucho más que suerte”— hace que la parte de mí que nunca llora quiera que exista Dios. Foster Wallace, que decía que “la tarea de la buena escritura es la de darles calma a los perturbados y perturbar a los que están calmados”, se ahorcó en 2008, en el garage de su casa, después de haber llevado mucha calma y maravillosa perturbación a varios lectores. Si el encontronazo de 1999 con Lorrie Moore fue una demolición que me autoinfligí, sé que, en los años por venir, el inmenso planeta Foster Wallace estará absorbiéndome y dejando vestigios de muchas y muy diversas formas, y estoy ansiosa y aterrada por saber qué vendrá. Por saber si algo vendrá.

Finalmente, qué sorpresa. Miren lo que había ahí, después de todo: Juan Moreira y Molière, Lorca y Lorrie

Moore, Góngora y Urdapilleta, Piglia y David Lynch, mi abuela y el señor Equis. Suicidas, pintores, Brahms, el festival de San Remo. Sin embargo, nada de eso explica nada. La pregunta sigue en pie: escribo como si boxeara. ¿Por qué, siempre, siempre, siempre, escribo como si boxeara?

Hubo un actor español llamado José María Vilches, que fue mi primer muerto. Murió en un accidente de autos en 1984, mientras yo estaba de viaje de egresados. Lo vi por primera vez, siendo niña, en un unipersonal llamado *El Bululú*, un recorrido por textos clásicos de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo. Tenía una forma de decir espesa y dulce y yo, escuchándolo, entraba en trance. Lo vi cada vez que pude, durante años. Cuando la obra terminaba, corría a escribir, urgida cual ninfómana, tratando de retener ese momento de elevación. Una vez conseguí que alguien me llevara hasta su camarín, en un teatro. Subí unos escalones de cemento y allí, en un espacio estrecho y precario, estaba él. No me escuchó llegar. Vestía de negro y el rostro, maquillado a medias, parecía una máscara de tiza, la cara trágica de un tuberculoso. Le miré los dientes de predator, rodeados de una boca untuosa y pérfida. Dije: “Hola”. Él se dio vuelta y me miró. Era Satanás. Era bellísimo y fuerte, y tenía la pureza del odio y la fragilidad del amor, y unos ojos de maldad exquisita con esquivas de ternura. Me sonrió, me dijo: “Hola, nena”. Yo miraba el sudor que le caía por la frente. Exudaba sordidez y potencia y daba miedo y soledad, y era puro como una llama y sucio como el asfalto. Y de pronto entendí que lo que hacía ese fauno endemoniado desde el escenario no era llenarme el corazón de euforia sino de venerable pánico, de completo pavor. Nunca dejé de buscar —en lo que escribo— algo que se vuelva hacia mí, me mire a los ojos y me diga: “Hola, nena: yo soy tu diablo”. No soy nada sin él. Sin eso. **u**

Los años del riesgo total

Pedro Juan Gutiérrez

En este cuento hay candela. El protagonista, un escritor llamado Pedro Juan, dibuja estampas de su vida cotidiana en La Habana de hoy; al mismo tiempo evoca, con una mezcla de alivio, nostalgia e ironía la Cuba de “Los años del riesgo total”, el periodo que sobrevino al fin de la Unión Soviética.

1

Al mediodía yo estaba tranquilo en casa. Había silencio y me leía *Diario de la CIA*, de Philip Agee. Hace años que intento escribir una novela de espionaje. Lo tengo todo. Personajes, situaciones, argumento. El comienzo, el final. Todo. Sólo necesito... no sé. No sé qué más necesito. Creo que el problema es que en el fondo no me apetece escribir una novela entretenida de espionaje. Me parece inútil. Puede ser divertido o absurdo. En fin. No sé. Le doy largas. Mientras tanto, leo este tipo de libros a ver si entro en situación. En eso me llamó Patxi, un amigo vasco. Viene cada dos o tres años. A buscar sexo barato. En Bilbao la pasa mal con el tema sexo. Es decir, cero sexo. Nada. Aquí siempre consigue jinetas fácilmente y por poco dinero, porque además de gordito y feíto es un poco tacaño. No un poco. Bastante tacaño. Lleva una semana en La Habana y está frustrado:

—Pedro Juan, ¿qué tal?

—¡Ah, Patxi! Yo bien. ¿Y tú? ¿Cómo va el safari?

—Nada, macho, nada. Se acabaron las jinetas en La Habana.

—No jodas, acere.

—Ahora son putas. Se acabó el romanticismo. Andan con un cronómetro. Y cobran carísimo. Ya no tiene gracia. He follao poquísimo.

—Bueno, bastante tiempo estuvieron de pobres. Desde que empezaron en 1990 hasta ahora son... veinte y siete años.

—Sí, pero ya se ve que hay más dinero, las relaciones con Estados Unidos. Todo eso.

—Sí, hay un poco más de dinero en la calle.

—Es que antes estaba muy bien. Yo traía unas braguitas para regalarles. Hablaban con uno. Se pasaban la noche, no escatimaban el tiempo. Al otro día las invitabas a desayunar. Te lo agradecían. Era más romántico. Te llevaban a su casa para que conocieras a los padres. Eso era bonito. Y hasta te enamorabas, te casabas con una y, joder, te la llevabas a Bilbao. Era hermoso, Pedro Juan.

—No sé qué decirte. La cabrona mentalidad colonialista, Patxi. Aprovecharse de una infeliz.

—¡No, no! No seas pesao. De infelices nada. No te pongas dogmático y comunista.

—No me pongo comunista, pero eso de venir con unas braguitas de un euro, compradas en un chino, para engatusar a una mulatica inocente y aprovecharse...

—¡Pero era bonito! Era romántico. Y no son inocentes. De inocentes nada. Ellas también se aprovechaban de mí. Tú no lo entiendes porque vas de sobra por la vida. Las mujeres siempre atrás de ti y tú de chulito. No puedes entender a los que no tenemos



La Habana

tanta suerte, ¿qué hacemos? El dinero siempre está ahí, porque aunque te cases, la mujer necesita dinero, pero no sé, no sé. No me quieres entender.

Somos buenos amigos hace muchos años. Pienso que los seres humanos olvidamos rápido. Hace años se enamoró de una jinetera. Era una negra muy bonita, diez años más joven que él. Fue todo muy complicado porque ella cayó presa por jinetear. Él se enamoró tanto que decidió hacer todo lo posible por sacarla de la cárcel para casarse. Le llevó dos años, pero lo logró. Se casaron. Se la llevó a Bilbao. Tuvieron una hija y comenzó una larga cadena de sufrimientos y desencuentros de todo tipo. Eran muy diferentes. Dos modos muy distintos de ver la vida y de actuar. Finalmente —tras muchos años agónicos en los que yo le servía continua y pacientemente de terapeuta— lograron separarse de un modo definitivo. Ella sigue en Bilbao, con otro hombre. Y Patxi no ha logrado encontrar otra pareja. Todas las mujeres de su ciudad le parecen “muy duras”. Ahora me dice que siente nostalgia. Me insinúa que si se encuentra con una jinetera que le guste volvería a repetir todo. Me echo a reír:

—¡No jodas, Patxi! ¿Te volverías a casar con una jinetera?

—Pues... eh... creo que sí. Son seres humanos, ¿no?

—Está bien, está bien. Yo no digo nada. Sólo que el hombre es el único animal que choca dos veces con la misma piedra.

—Bueno, hay que ser optimista. Hoy estás plomizo. Me vas a deprimir.

Y se echa a reír. Es un tipo divertido después de todo. Al parecer no le hacen mella los largos tiempos de abstinencia que sufre. Le gusta pagar a las muje-

res. Me lo ha dicho unas cuantas veces. Le excita eso de pagar. No creo que encuentre jamás una pareja estable. Hablamos de algún otro tema. Y nos despedimos. Ya regresa mañana a Bilbao.

Sigo leyendo el libro de Philip Agee. Espero a que se produzca el vacío. He leído tanto sobre el tema, llevo al menos diez años leyendo este tipo de cosas. Así no puedo escribir la novela. Hay que olvidar todo. Algún día quizá se cree el vacío y entonces, sin saber cómo, empiezo a escribir y sale el libro de un tirón. Nunca puedo forzar la escritura porque no funciona. Hemingway le llamaba escribir bajo presión. Es decir, hay un flujo de escritura que en algún momento inesperado comienza a salir de adentro de ti. Es incontenible. Y sigue saliendo cada día como surge el petróleo de un pozo. Un flujo incesante, inexplicable. Se aprovecha y se escribe bajo presión. Hasta que un día cesa y el libro ya está terminado. Es así. No funciona de otro modo.

De nuevo suena el timbre del teléfono. Es Hugo:

—Pedro Juan, estoy con la americana y quiere hablar contigo. ¿Podemos ir ahora?

—Sí. Vengan.

La americana era una editora de New York. Preparaba un *coffee table book*. Yo no tenía idea de qué es un *coffee table book*. Me explicaron. Un libro grande con fotos y textos breves sobre un solo tema. Esos libros se colocan supuestamente sobre las mesitas de café, en la sala de la casa, o en la consulta de un médico, o en el despacho de un jefe. Algo así. Bien. Ok. Participaban fotógrafos y escritores cubanos solamente. Era un libro sobre La Habana. Hugo es un cubano que vive desde muy niño en EU. Y se dedica a la producción de proyectos culturales. Lo mismo produce un *coffee table*



La Habana

book, que un espectáculo musical, un documental, o un congreso sobre semiótica, lo que sea. Le mete el diente a lo que venga. Hay que buscarse la vida. La americana, muy atractiva: alta, delgada, tetas grandes, sonriente, rubia, muy ejecutiva. Me propuso una cifra tan baja que le dije, lo más grosero que pude:

—Yo por ese dinerito no escribo ni una palabra. No un párrafo. Ni una palabra.

—¿Cuánto cobras?

—Tanto.

—Sólo te pido una página.

—Sí, una página. Veinte líneas.

—Treinta líneas.

—Veinte.

Por ahí seguimos un poco más y llegamos a un acuerdo. Más o menos satisfactorio. Se generó un poquito de tensión. Hugo era el productor. Una de sus funciones consistía en mantener relajados a todos y muy en alto el *team spirit*.

—Bien, si ya están de acuerdo, podemos bajar y tomamos algo en esa terracita.

En el Malecón, en los bajos de casa, hay varias terracitas. Nos sentamos en una mesa. Botella de ron, hielo y cola. Teníamos sed. A los cinco minutos el alcohol ya hacía efecto. Relax. Sonrisas. La conversación fluyó. La americana olvidó el dinero, los negocios y los gastos de producción. Se relajó totalmente. Bebimos y nos reímos. Me pidieron que los acompañara a un par de visitas más durante la tarde. Nos fuimos. La primera fue al local de ensayo de “NG La Banda”. Hugo quería preparar un documental con El Tosco. Cuando llegamos ya habíamos terminado la primera botella de ron. El Tosco nos dijo:

—Allí hay una caja de Añejo 7 Años. Sírvanse.

Abrimos otra botella y seguimos. La orquesta, dirigida por El Tosco, ensayó una hora más. Nosotros bebíamos y mirábamos. Era un ensayo, pero sonaban con un *swing* increíble. La americana y yo nos fuimos al fondo del local y nos metimos mano. Estaba muy húmeda y con una ansiedad desesperante. Yo también. Nos secreteamos al oído todo tipo de cochinás. Es muy difícil. Si usaba el argot ella no entendía. Pero todo es posible. Se pueden decir cochinás usando sólo el español básico que usa la gente decente. Hugo nos interrumpió, delicadamente, sonriente:

—Hey, aquí no, por favor. Dejen eso para el hotel.

Hugo quería que yo hiciera la entrevista a El Tosco en un documental que él haría dentro de unos meses. Sacó una pequeña cámara de video y montamos como un ensayo espontáneo de lo que podía ser en el futuro la entrevista definitiva. La americana ya no se me despegaba y yo encantado. El alcohol trastorna las neuronas. Lo que iba a ser un ensayo sencillo se transformó en una entrevista muy espontánea, de dos horas. Hablamos de todo. Desde el espíritu de Benny Moré, que al parecer protege a algunos músicos cubanos, hasta las influencias del temperamento caribeño en las letras de las canciones de salsa, y unos veinte temas más. Hugo grabó y guardó aquello. Seguimos bebiendo y hablando con El Tosco, que es un tipo inteligente y agradable, hasta que al atardecer nos fuimos para una fiesta en casa de un fotógrafo. La americana y yo éramos inseparables. Nos besábamos sin parar. Era una casa pequeña y pintada con colores muy alegres. Música estridente y bastante gente atiborrada en poco espacio. El fotógrafo nos enseñó una carpeta con unas fotos hermosas y fuertes de La Habana. Pero la americana ya había perdido el tino



y no podía hablar de negocios. Elogiamos las fotos y todo quedó en el aire. Hacía unas ocho horas que bebíamos sin parar y apenas habíamos comido al mediodía un poquito de arroz frito. Así que ya el mundo me daba vueltas cuando empecé a bailar con la americana. Lo último que recuerdo fue su cara delante de mí y nosotros abrazados y besándonos. Apagón.

Al día siguiente desperté en mi cama. Vestido y con un dolor de cabeza terrible. Pero terrible. En el bolsillo derecho de mi pantalón había una tarjeta electrónica de las que se usan para abrir las puertas de las habitaciones en los hoteles, y una tira de cuatro preservativos. Me levanté como pude. Eran las doce del día. Tomé dos aspirinas y un vaso de agua. El mundo me daba vueltas. Y en eso llaman a la puerta. Era Hugo. Sonriente.

—¿Cómo te sientes?

—Muy mal.

—Bebiste mucho.

—¿Qué pasó?

—¿Cómo?

—No recuerdo nada. ¿Quién me trajo para la casa?

—Yo. ¿No te acuerdas? Estabas de lo más divertido haciendo como un orangután. Dando brincos.

—No me acuerdo.

—Imposible que no te acuerdes, Pedro Juan. Bailaste mucho. Nos divertimos y a las once de la noche te traje en un taxi. Busqué la llave en tu bolsillo, abrí y te acosté en tu cama. ¿No te acuerdas de todo eso?

—No me acuerdo. En absoluto. Tuve un apagón cuando empecé a bailar con la americana, por cierto. Creo que me puso esto en el bolsillo.

Le mostré la tarjeta y los condones.

—Sí. Ella está en el Hotel Nacional. Eh... se quedó con las ganas. Y ya regresamos esta tarde.

Hice café. Hablamos un poco más. Y nos despedimos. Me acosté de nuevo y tuve una pesadilla. Un enorme cocodrilo oscuro abre su boca y se traga a una mujer. Lentamente. Una hermosa mujer desnuda que no grita ni opone resistencia. Se deja tragar por el cocodrilo. Pacíficamente. Ella imperturbable, como si no pasara nada. Yo estoy allí mismo. El cocodrilo termina y se queda con la boca abierta frente a mí. De pronto me está tragando también a mí y siento cómo sus colmillos me aplastan el cráneo. Lo oigo. Escucho cómo mis huesos crujen. Despierto aterrado y gritando. Uf. ¡Por Dios! Estoy sudando y tiemblo de miedo. El dolor de cabeza y la resaca persisten. Tomo agua y un poco más de café. Salgo a la terraza. Sigue el viento incesante de estos días. No tengo nada que hacer. Nada en qué pensar. Abro el *Tao Te King*. Al azar como siempre. A veces me tranquiliza. Leo: “Cuando estén libres de deseos y sosegados el mundo estará en orden”. Uhm. Es imposible. Cierro

los ojos y pienso unos minutos sobre esta frase. No. Es imposible. Estoy sudando. Me doy una ducha. Bajo el chorro de agua fría, pienso en esa frase del *Tao Te King*. Me he acostumbrado a vivir en un riesgo constante; es decir, en una exploración continua de nuevos territorios. Riesgo=Exploración. Riesgo=Búsqueda. Riesgo=Descubrimientos. Riesgo=Novedad. Riesgo=Peligro. Es así. No sé vivir de otro modo. No me interesa vivir de otro modo. No puedo vivir de otro modo. Quiero vivir en esta vorágine diaria de riesgo-peligro-caos-desorden. De ahí surge toda mi poesía. De ahí surge toda mi capacidad de asombro. Juego como un niño. Así vivo. Jugando siempre. Mi vida es un juego eterno.

2

Una semana después me fui para Madrid. Estaría unos cuantos meses en Europa. A los pocos días la americana me llamó. Yo había olvidado completamente todo lo que habíamos hablado sobre el *coffee table book*. En cambio recordaba muy bien que habíamos dejado algo pendiente. Algo muy importante. Y suponía que hablaríamos de cómo vernos. Es decir, tenía la esperanza de concluir lo empezado. La modernidad y el vértigo siempre nos obligan a dejar cabos sueltos y a seguir navegando como sea. Siempre adelante. No me gusta. Intento implantar el *slow life* en mi vida. Quizá se imponía que ella viniera a Madrid. O yo volaría a New York. Pues no. Ella, muy pragmática, sin los rencores propios de los boleros mexicanos y de los tangos. Pero sin el más mínimo anhelo por recuperar lo que habíamos empezado en La Habana. Anglosajona pura y dura. Entró directo a la yugular:

—¿Ya tienes el texto?

—No. Ni me acordaba.

—¿Cómo es posible? Tenemos un acuerdo.

—Un acuerdo verbal.

—Es que necesito el texto ya. En una semana.

—No. Lo siento. Estoy en Madrid y hay mucho frío.

—¿Y eso qué significa?

—Que aquí no puedo escribir sobre La Habana.

—¿Es un chiste?

—No. Es en serio. No puedo.

—¿Por qué no puedes?

—No sé. Porque no me sale.

—Entonces, no eres un profesional.

—Ehhh... bueno... sí... no me gusta eso.

—¿Qué no te gusta? No entiendo.

—No me gusta ser profesional.

—Oh... oh... ohh, no.

Me colgó. Yo me sonreí, aliviado. No he sabido nada más de ella. Ni del *coffee table book*. **U**

Alguien limpia un fusil en su cocina

Diego Enrique Osorno

El periodismo se ha vuelto uno de los oficios más peligrosos de ejercer en nuestro país. En esta toma de postura, Osorno articula una serie de alusiones mordaces, de consignas, de metáforas del absurdo, para ejercer su oficio rebelde —pero con causa—, adverso a las narrativas oficiales.

UN MANIFIESTO DEL PERIODISMO INFRARREALISTA

Un par de periodistas de nota roja de Nuevo Laredo miran a un ejecutado y sienten como si la muerte —el único enemigo ideológico que tienen— estuviera junto a ellos. De repente uno dice: “Esto no es una guerra, es una matazón”.

Cronistas becados por la fundación de Gabriel García Márquez llegan a la fiesta de gala que organizan el capo y el gobernador. Un año después el capo muere a balazos en un restaurante de Guadalajara y el gobernador es nombrado secretario de Economía.

Un presidente sin pueblo le declara la guerra a los tornados.

El día que unos soldados lo matan y ponen un cuerno de chivo a un lado de su cadáver, un estudiante del Tec de Monterrey aprende que el Estado miente por costumbre.

A una poeta de Ciudad Juárez la acaban de golpear en el estómago entre cuatro jóvenes periodistas de iz-

quierda: estaban convenciéndola de comprometerse más con la realidad actual.

Asumamos el compromiso. Demasiados lobos andan sueltos. Pongámonos todos por lo menos una vez al año una gorra y una chamarra color verde olivo —de preferencia de nuestra talla—.

Hagamos un encuentro nacional de jóvenes escritores militarizados o de jóvenes escritores zetas. Si algún imbécil menciona los treinta mil, o cuarenta mil, o cincuenta mil, o sesenta mil, o setenta mil, o noventa mil, o cien mil muertos, entonces hagamos algo extra: escribamos una columna de opinión defendiendo a las instituciones o leamos un haikú de guerra en el Zócalo al final de la marcha; cantemos el himno nacional o un narcocorrido antes de que comience la próxima sesión de nuestro taller literario.

Como dice Carlos Slim Helú, el éxito no es hacer bien o muy bien las cosas y tener el reconocimiento de los demás. No es una opinión exterior: es un estado interior, es la armonía del alma y de sus emociones, que necesita del amor, la familia, la amistad, la autenticidad, la integridad.

El político de moda en la televisión se pone una guayabera color blanco y sonríe para las cámaras.

Los reporteros infrarrealistas le toman la foto.

Pero no ríen.

El periodismo infrarrealista es un juego.

Un juego de vida o muerte.

El periodismo infrarrealista sabe que no es lo mismo la retórica de guerra que la guerra. El periodismo infrarrealista no cuenta muertos: cuenta las historias de los muertos. El periodismo infrarrealista busca la versión de quienes no tienen vocero ni oficina de comunicación social, de quienes nunca han citado a una conferencia de prensa.

El periodismo infrarrealista no es un pinche buitre ni una mosca muerta.

Los reporteros infrarrealistas escriben:

Del olor del gas lacrimógeno.

De los gobiernos débiles que buscan legitimarse mediante la fuerza.

De ciertos periodistas con el ego hipertrofiado.

De campos de golf contruidos por las élites burocráticas encima de reservas naturales o pueblos enteros.

De una señora rica que pasea un perro chihuahueño color marrón de nombre Terminator.

De la chusma en un linchamiento.

De los que tienen una baja calidad humana.

De aguafiestas.

Del Blog del Narco, uno de los sitios de internet más horrendos y exitosos de México.

De los mingitorios y sus mensajes secretos.



Pablo Ortiz Monasterio, *Volando bajo*, Ciudad de México, 1989

De la violencia nazi y la violencia de la lucha libre.

Del nuevo código de honor vigente, donde existe el derecho de violar y matar y tener grandes funerales, el derecho de asesinar, traicionar, exponer, humillar y ser querido y respetado; el derecho de masacrar a cuarenta y nueve niños; el derecho de vida y muerte, el derecho de matar setenta y dos personas que no quieren trabajar para tu empresa, o el derecho de matar a quienes resultan una afrenta a las buenas costumbres, o el derecho a matar, nada más, porque se puede matar.

Hay más violencias. Menos obvias pero omnipresentes.

El periodismo infrarrealista salta dentro del aro de fuego: quiere arrebatarse la narrativa de lo que sucede a los policías y a los narcos. ¿Quién cree que las tristezas diarias son por el enfrentamiento entre un cártel con otro cártel? El periodismo infrarrealista quiere destruir por completo esa narrativa. Esa narrativa oficial tiene sus días contados: ya se chingó. Se hará desde otro lugar, con otra imaginación.

El periodismo infrarrealista dice no.

El periodismo infrarrealista se escribe:

Entre cartuchos percutidos, cuerpos lastimados, piedras lanzadas con la mano, perros muertos, botellas de vidrio volando, sangre y destrucción.

Entre pies descalzos, entre gente inhalando el contenido de una bolsa de polietileno repleta de solventes químicos, entre el falso dramatismo de la política, entre los que no se sientan en la mesa a la hora de la comida, entre los muertos sin nombre apilados en las morgues y cementerios de la frontera sur y la frontera norte, entre los diablitos de luz, entre marranos cruzando a toda velocidad las avenidas de Acapulco y entre las máquinas de videojuegos con las maderas ya roídas.

Entre sombras asesinas.

Entre cantos de cisnes.

El periodismo infrarrealista no rehúye las noches fatídicas, los días fatídicos, las horas fatídicas. No mira desde afuera. Se intoxica de lo que pasa. Recorre un túnel oscuro, siente la marea.

Retoma cosas de Ryszard Kapuściński y Jacobo Zabludovsky, de don José Alvarado y don Luis Villoro, de Mario Santiago Papasquiaro y Beto Quintanilla.

El periodismo infrarrealista no hace publicaciones al gusto ni ameniza fiestas, cocteles o reuniones de gabinete. Los reporteros infrarrealistas no se ponen la corbata de la autoimportancia a la hora de redactar y así formar parte de un enorme aparato propagandístico sin apenas saberlo.

El periodismo infrarrealista no es una máquina, se resiste a serlo.

(Ojo: los reporteros infrarrealistas también pueden escribir de otras cosas como indígenas tojolabales, jabalíes, objetos no identificados, diademas de arcoiris en el pelo de las muchachas yaquis, lechuzas doradas, camas ruidosas a la hora de hacer el amor, carreras de caballos, calzones de manta, cedros, cerdos, caracoles, el violento arrullo de las calles y plazas ruidosas, el cambio climático, atardeceres color malva y teshuino.

De lo que no escribirán es de los perros del Parque México, del realismo de la colonia Condesa).

Sabemos que hace frío.

Las calles llueven.

La noche trae un hacha. (El encanto de la palabra hacha)

De repente las calles no existen.

Los reporteros infrarrealistas no existen.

Pero hay que creerles.

Alguien limpia un fusil en su cocina. **u**

Este artefacto fue hecho en la Biblioteca Municipal de Caborca, Sonora, en 2011.

No les echen tierra

Emiliano Monge

Dos hombres dialogan encerrados en un extraño calabozo. Para entender quiénes son, por qué están ahí, asediados por los insectos, es preciso contemplar, como ellos, a través de un hoyo en la pared, los horrores de un país en guerra contra sí mismo.

I

¿De dónde salen?, pregunta Seistrece observando los insectos que caminan por sus brazos. Son las lluvias, asevera Ochocerocuatro quitándose la gorra y limpiándose la frente: fuiste tú, además, quien me explicaste.

II

¿Pondrán huevos?, inquiere Ochocerocuatro, pasado un largo rato. ¿Cómo van a poner huevos?, responde Seistrece sonriendo: son como el nuevo, muerden porque pueden.

¿Cómo?, cuestiona Ochocerocuatro. Nos encierra porque puede, asevera Seistrece dejando de reírse: pero no pienso rogarle. Yo tampoco, murmura Ochocerocuatro, arrancándose un mayate de la panza: no hemos hecho nada malo.

Exactamente, nada más lo que pedían, cada vez que nos pedían, suelta Seistrece volteando hacia su viejo compañero, que introduce el pequeño escarabajo entre sus labios y asevera: a obedecer nadie nos gana.

III

Ven aquí a ayudarme, ordena Seistrece avanzando hacia el muro al que desea, de repente, encaramarse. Lo único que logra, sin embargo, es que Ochocerocuatro deje de espulgarse y diga: te lo apuesto que me puso aquí sus huevos.

Tú y los huevos, deja ya ese pinche aferre, ordena Seistrece saltando: te lo estoy diciendo en serio: párate que quiero que me ayudes. ¿Para qué chingados vamos a asomarnos? Ya sabemos qué hay afuera, reclama Ochocerocuatro escupiendo al mayate que aún estaba masticando y observando el hoyo que su viejo compañero está anhelando suma: me da miedo que sus huevos hagan larva. Eso está además muy alto.

En ti no crecerían ni los gusanos asevera Seistrece dejando de saltar y limpiándose el sudor de la frente con la espalda de una mano. Luego, dándose la vuelta, avanza un par de pasos, clava su mirada entre los ojos de su viejo compañero y suma: además no lo sabemos, pinche idiota, ¿qué si el nuevo también quiso cambiar todo allá afuera?



IV

No lo creo, indica Ochocerocuatro de repente, fragmentando el silencio en el que estaban y ofreciéndole a Seistrece el escalón que hacen sus manos: *ni que no pueda crecerme a mí un gusano ni tampoco que haya él ordenado cambiar todo*.

No me importa, ni una cosa ni la otra, murmura Seistrece alargando el cuerpo cuanto puede y estirando aún más los dedos lanza: *pero empuja, que para eso estás abajo. ¿O sí lo creo? ¿Crees que estamos tú y yo aquí por eso? ¿Porque él quiere que todo sea otra cosa?*, pregunta Ochocerocuatro, levantando cuanto puede el escalón que son sus manos.

Exactamente, responde Seistrece guardando el equilibrio y preparándose a saltar añade: *quiere enterrar todo lo de antes. Y nos tocó ser sus chivitos. Sus chivitos y una mierda*, asevera Ochocerocuatro, deshaciendo, sin apenas darse cuenta, el escalón que eran sus manos y cayendo luego al suelo, aplastado por su viejo compañero.

V

¿Qué si nos está él nomás probando?, inquiera Ochocerocuatro y acercándose al muro complementa: *ahora me toca a mí intentarlo. Como quieras. Pero eso otro yo ya lo pensé y te lo aseguro que no es cierto*, dice y después también responde Seistrece ofreciendo, al mismo tiempo, sus dos manos al que acaba de cambiar sus dos lugares: *aunque a él seguro le dijeron, me dije, no debió él de creerles*.

Por eso igual pensé después que no tendría que hacer tanto, que bastaba con habernos preguntado, continúa

Seistrece al tiempo que alza cuanto puede a Ochocerocuatro, quien intenta encaramarse a la grieta que termina donde el hoyo y quien murmura, en voz bajita: *otro tantito, nada más otro tantito y vas a ver cómo la alcanzo*.

Justo entonces, sin embargo, una araña amarra su hilo al techo, se deja caer después hacia el vacío y finalmente, tras columpiarse un breve instante, atina a meterse en el oído de Seistrece, que en un segundo grita, se sacude y cae al suelo, también él aplastado por su viejo compañero.

VI

No tienes nada, asevera Ochocerocuatro: *ni una araña ni una mierda. ¿Estás seguro? Tan seguro como estoy de que nomás se te metió la pura envidia, el coraje de que estaba casi a punto, de que iba a alcanzarlo y a asomarme*.

Por eso, otra vez me toca, añade Ochocerocuatro levantándose del suelo y levantando luego a su viejo compañero, quien además de aceptar la imposición que acaban de anunciarle vuelve al tema que dejaron hace apenas un momento: *somos los únicos que saben, nomás tenía que preguntarnos si quería en serio enterarse, si quería en serio saber él de las minas*.

Por eso creo que lo que quiere es no enterarse, por eso digo que no quiere pues probarnos, que lo que quiere más bien es desconocernos, insiste Seistrece alzando nuevamente a Ochocerocuatro, quien ahora brinca, se aferra a la grieta, tira de ésta haciendo un gran esfuerzo, alcanza el hoyo y es así que asoma la mirada: *hijos de puta... ahora resulta*.



VII

¿Qué chingados estás viendo?, pregunta Seistrece a Ochocerocuatro nuevamente y echándose un pasito para atrás agrega, por tercera o cuarta vez: *¿qué es lo que resulta... qué chingados está pasando?*

Es en serio. O me dices qué estás viendo o vas a ver cómo te bajo, amenaza Seistrece a su viejo compañero, que hipnotizado sigue contemplando, a través del hoyo en la pared, lo que sucede afuera de su encierro. Entonces, como no consigue nada más que otro pedazo de silencio, Seistrece avanza hasta Ochocerocuatro y agarrándole las piernas amenaza con tirarlo.

Ya está bueno... ya está bueno, suelta Ochocerocuatro: *deja de jalar y te lo cuento*. Luego, apurando las palabras que emergen de su boca, el que está asomado al hoyo lanza: *ni parece el mismo sitio. Ya movieron casi todo. Y andan todos como locos. Estoy viendo a Docenueve y a Tresdieciocho, les tocó a ellos en la torre*.

Y allá están Unoveintiuno, Quincesiete y Treintatrece. Ellos andan que no paran, continúa Ochocerocuatro: *¿no decías que ellos iban a ayudarnos? Pues te digo que no creo que ni siquiera nos recuerden. ¡Hijos de puta!*, grita Seistrece apretando, además de la quijada, las dos manos. *De sus putas perras madres*, reitera Ochocerocuatro.

VIII

Y los camiones los lavaron todos y cada uno, continúa Ochocerocuatro con el parte de las cosas que empe-

zó de nuevo a hacerle a Seistrece apenas se calmaron: *la pluma del retén parece otra, para mí que la cambiaron, igual que los costales*.

Y las tanquetas, ya no están bajo las ceibas, se explica Ochocerocuatro: *se las llevaron al establo. De donde están ahora sacando a los caballos, los arrean Cincuentacinco y Ochoquince. Además están de nuevo trabajando allí en los hornos*.

¿Cómo que en los hornos?, pregunta Seistrece abrigando un calambre repentino en sus entrañas: es como si hubiera allí alcanzado a meterse algún mayate.

Pues así como me escuchas, responde Ochocerocuatro, abrigando, él también, la punzada de su viejo compañero: *me da a mí... es más... te apuesto a que el cabrón querrá usarlos a huevo*.

Si hace eso... si lo hace... no será esto sólo encierro, advierte Seistrece dejándose caer sobre el cemento: *¿pero por qué?*, insiste luego, incapaz de adivinar si lo que ha dicho ha salido de su boca o se ha quedado en su cabeza.

IX

La respuesta de Ochocerocuatro, que se tarda en llegar varios minutos, sorprende a Seistrece rascándose los brazos. Es así como descubre que había hablado en voz alta: *querrás decir que para qué... que para qué servimos tú y yo y nuestras minas si él decide usar los hornos*.

Si el nuevo jefe elige darles fuego, si no quiere nunca más usar, está añadiendo Ochocerocuatro cuando, de repente, su lengua se detiene, sus pulmones hacen una pausa y sus latidos se aceleran: el calambre que lo

había antes abrigado se convierte en fuerte espasmo cuando observa en la distancia al nuevo jefe.

X

Era él, estoy seguro, insiste Ochocerocuatro: *iba empujando a ese pequeño, que ya es más bien un muchacho. ¿Y cómo sabes que era el mismo?, ¿cómo si lo habías visto de niño?*, inquiere Seistrece nervioso.

No lo sé, no estoy seguro, responde Ochocerocuatro: *pero sé que eran ellos dos los mismos. Igual que sé que traigo aquí un chingo de larvas*, añade rascándose la panza, arrancándose una costra y llevándola después hasta sus labios.

XI

Putá mierda, reclama Seistrece pasados un par de minutos: *puta mierda y qué pinche asco*, añade viendo a Ochocerocuatro, quien sigue todavía llevándose a la boca los pedazos de costra, piel e insecto que cosecha de su panza, de sus piernas, de sus brazos.

Putá mierda y qué pinche asco, repite Seistrece golpeando con la nuca los ladrillos de su encierro, removiendo con las manos los desechos sobre el suelo y permitiendo que su hablar se ramifique: *si el cabrón dio con nosotros no nos queda casi nada, no nos queda más bien más que lo que él quiera que nos quede. ¡Deja de una vez de comerte ya esas madres!*

XII

¿Te acuerdas de ese día?, pregunta Seistrece de pronto, ahuyentando, con la mano, a los mosquitos que hace apenas un instante despertaron y, con el ruido de sus labios, al silencio que otra vez venía reinando.

Por supuesto que me acuerdo, responde Ochocerocuatro, volviendo el rostro hacia su viejo compañero, que al saberse visto fuerza una sonrisa y lanza: *¿quién diría que acabaría así el sorteo? Que se hartaría el chamaco ese de sacar las puras blancas. Y los nombres que nomás iban pasando*, completa Ochocerocuatro, forzando él también una sonrisa.

El auditorio entero odió al niño, asevera Ochocerocuatro, olvidando que había antes forzado la sonrisa y riendo añade: *por lo menos los que ya nomás veíamos que quedaban puras negras. Pero al final, igual que siempre, sólo nosotros fuimos el coraje, sólo nosotros fuimos nuestros odios*, interrumpe Seistrece a su amigo: *sólo nosotros fuimos a esperarlos, a sorprenderlos luego allá en*

la calle, remata al tiempo que los goznes de la puerta crujen y su encierro se vuelve otro.

XIII

Traigan de una vez aquí a mi nieto, ordena Cerodiecinueve entrando al cuarto al mismo tiempo que el calor deja el espacio. Luego, tras un instante que podría haber durado una era entera, Cerodiecinueve empuña los manubrios de la silla de su nieto y les pregunta, a Seistrece y a Ochocerocuatro: *¿lo recuerdan, me recuerdan, nos recuerdan?*

¿Qué no oyeron que les dije si recuerdan? He envejecido pero sigo siendo el mismo. Él era apenas un pequeño. Y es verdad que ha crecido pero no ha cambiado tanto, asevera Cerodiecinueve haciéndole a su nieto una caricia en la cabeza y avanzando luego un par de metros golpea a Ochocerocuatro y a Seistrece con los pies de su muchacho: *tampoco ha vuelto a levantarse, aunque ya ven que patea*.

XIV

Mientras el grupo atraviesa la Escuela General de Operaciones Región Sexta, el sol de la tarde castiga a Ochocerocuatro, a Seistrece, a Oncesiete, a Dosdoce, a Cuatrodieciséis —estos tres últimos soldados no habían sido aquí antes vistos—, a Cerodiecinueve y al muchacho que, desparramado en su silla, intenta en vano comprender al mundo y sus destellos.

Cuando el grupo al fin accede hasta la zona de las minas que otros hombres llaman agujeros y otros más conocen como fosas, Cerodiecinueve encara a Seistrece y a Ochocerocuatro nuevamente: *¿en serio se creyeron que no iba a dedicarme sólo a esto? ¿Que no iba a entregar mi vida entera?*, pregunta colocando su pistola entre las manos de su nieto, estas manos medio muertas que ahora están entre las suyas.

XV

No les echen tierra, ordena el nuevo jefe a Oncesiete, Dosdoce y Cuatrodieciséis, estos tres soldados que ya habían levantado cada uno su pala y que ahora, en silencio, vuelven a dejarlas sobre el suelo.

Que no les eche nadie nada, repite Cerodiecinueve dándose la vuelta y acercándose a su nieto, el nuevo jefe añade, en voz bajita y pegándole sus labios a este oído que no saben si aún funciona: *te lo dije, te prometí esto desde entonces: van a comérselos las larvas.* **U**



Dos novelistas del riesgo

Martín Solares

En un fructífero ejercicio de reseña paralela, Martín Solares aborda los riesgos literarios que Fernanda Melchor y Liliana Blum corrieron al escribir Temporada de huracanes y El monstruo pentápodo, dos novelas mexicanas publicadas hace pocos meses.

Hace 78 años, en el prólogo a *Edad de hombre*¹ Michel Leiris sugirió que para medir el valor de una obra literaria deberían tomarse en cuenta no sólo los logros estéticos sino los riesgos que el autor invocó durante su escritura. Leiris apostaba por aquellos autores que al escribir invocaban retos reales, de modo que sus textos no fuesen gracias dignas de una bailarina, sino desafíos que involucraran al creador por completo. Leiris, que visualizaba al escritor como un matador que arriesga la vida en el momento de crear, insistía en que los escritores tenemos una obligación: citar toros más grandes que uno mismo, y buscar que sea nuestra manera de contar ficciones, nuestra pericia técnica, lo que nos salve la vida.

No es frecuente encontrar autores que, al igual que un torero, invocan el riesgo y lo aprovechan para mostrarse más brillantes que nunca. Quien lea *El monstruo pentápodo* y *Temporada de huracanes* estará de acuerdo conmigo en que estas novelas de Liliana Blum y Fernanda Melchor pertenecen a esta especie. La primera novela adopta como escenario el Durango real; la segunda, una rancharía imaginaria de Veracruz. *El monstruo pentápodo* es un árbol de ramas siniestras; *Temporada de huracanes*, una selva enmarañada en la que acecha el peligro.

¹ Véase en este número “De la literatura considerada como una tauromaquia”, de Michel Leiris, en la p.20.

En el caso de Liliana Blum, el principal desafío fue la adopción del punto de vista y la creación de una estructura capaz de sondear las profundidades. Liliana, que ha explorado sofisticadas formas de la maldad humana en sus novelas anteriores, se propuso contar en sus propias palabras la historia de un pedófilo que no puede cesar de cometer crímenes, y el mundo interior de su cómplice, que se niega a aceptar la verdad. Al narrar la historia desde el presente y el futuro al mismo tiempo, en la línea de Joyce, Carol Oates o Patricia Highsmith, Blum consigue una tensión extrema sin que esto impida desarrollar los detalles más íntimos de ambos protagonistas. En *El monstruo pentápodo* alternan un monólogo interior espeluznante y cartas que van de una celda a otra, cuando ya todo terminó, entre uno que no quiere leerlas y alguien que no puede dejar de escribirlas.

Raymundo, el asesino, tiene una de las personalidades más complejas y verosímiles que pueden encontrarse en la novela mexicana. Su habilidad para mantener la sangre fría y la mente clara mientras comete los crímenes más horrendos hace de él un personaje escalofriante, a la manera de un Hannibal Lecter contado por una discípula de Nabokov. Uno de los momentos más brillantes de la novela es cuando Raymundo decide crear un doble malvado, a fin de mejor amedrentar a su víctima. Si el lector recuerda el famoso primer capítulo de *Lolita*, y la aún más famosa

primera frase, con la cual Nabokov nos sumerge en la mente de un refinado secuestrador de menores, verá que el arranque de *El monstruo pentápodo* afronta un reto similar y lo resuelve con gran elegancia. Al presentarnos con una prosa impecable y perceptiva a un enfermo de esta calaña mientras planea su próximo crimen, Liliana Blum nos obliga a examinar de modo vertiginoso nuestras convicciones sobre la naturaleza de este tipo de personajes, tal como lo hace la pareja sentimental del asesino, una pobre mujer que avanza a tanteos, de sorpresa en sorpresa, como si se hallara encerrada en el vientre de una ballena y tratara de comprender dónde se encuentra y cuál es la verdad. Al mismo tiempo, la novela sigue a esta heroína en el proceso de advertir que el amor es un enorme espejismo que impide comprender quién es en realidad el ser amado. Desnudar los engaños del amor en una trama criminal es sólo uno de los riesgos que encaró y superó Liliana Blum. Al tomar las historias de amor y contarlas desde el lado negro de la trama, tal como hizo en *Pandora*, Liliana Blum funda una nueva tradición en la narrativa mexicana, en la que los riesgos son tan altos como los aciertos. Pero hay una tercera rama en este árbol y son los discretos epígrafes que abren estos capítulos, gracias a los cuales uno advierte que construir este libro tiene bases muy firmes, pues Blum revisó prácticamente toda novela existente sobre el tema. Su conocimiento de las zonas de riesgo que le precedían le permitió escribir una novela que narra “cosas tan espeluznantes que no se pueden comprender en el momento en que suceden”.

A propósito de *Residuos de espanto*, una de sus anteriores novelas, un redactor anónimo decía en las páginas del suplemento “Laberinto” algo que, a pesar de la deficiente redacción, me parece necesario rescatar, y es que los principales aciertos y retos de las novelas de Liliana Blum son de naturaleza literaria: “Blum se pregunta cómo explicar la maldad humana, qué tanto transforma la violencia a sus víctimas, en qué medida hay que conservar la memoria de la injusticia y cómo es la peculiar condición existencial de los sobrevivientes del horror. Otro acierto, que sólo se comprende en el desenlace, es la afortunada forma secreta de sus libros, especie de árbol negro con ramas que se entrecruzan”. Y tiene razón ese anónimo redactor: en las tres novelas recientes de Liliana Blum la historia se ramifica ante nuestros ojos en direcciones que se entrecruzan, compiten, se enredan y desembocan en finales tan novelescos como inteligentes. Porque goza del talento de Blum para el desarrollo de personajes y el diseño de sus estructuras, *El monstruo pentápodo* es una novela excepcional: una que araña literalmente a sus lectores y merece ser leída en muchos idiomas.

Con recursos muy diferentes, también *Temporada de huracanes* dejará boquiabierto y transformado al lector más radical. Fernanda Melchor, una auténtica escritora interesada por la gran literatura, adoptó por un riesgo monumental: se atrevió a retomar recursos que sólo se habían visto en libros tan ambiciosos como *El otoño del patriarca*, como son contar una historia con las voces de más de dos decenas de personajes, sin desdeñar la tercera persona del plural en algunas secciones, y a contar con estos recursos la lucha por sobrevivir en un Veracruz intemporal. El concierto de voces de *Temporada de huracanes* busca acercarse al lector y no dejarlo impasible a medida que lo hace avanzar. Nadie encontrará aquí personajes o historias predecibles, pues Fernanda Melchor no cortó una rebanada de vida en la dirección usual: se atrevió a tasear en diagonal a personajes descabellados y radicales, a amasar sus historias y a esculpir con ellas una novela hecha con las voces más pertinentes, rabiosas, desesperadas y valientes que uno puede encontrar en el Golfo de México: las que tienen algo inaudito que





Técnica de maquillaje sobre rostro de mujer

contar. Con *Temporada de huracanes* Melchor invocó a un grupo de personajes que por haber nacido en las rancherías veracruzanas deben bracear a diario en las circunstancias más atroces, y con ellos creó una narración admirable en muchos sentidos, misma que ya empieza a traducirse a otros idiomas (italiano y francés, en Bompiani y Grasset). El resultado es una narración que no se realizó con el molde tradicional de la novela, en la medida en que está hecha con un material que lastima las manos. Como las más calculadas esculturas de Joseph Beuys, donde la madera se encuentra sin pulir y los personajes se aprecian a lo largo de un escenario dramático, *Temporada de huracanes* fue hecha para rasguñar al lector con poco frecuentes recursos literarios. Si la novela de Liliana Blum es un árbol de ramas siniestras, la de Fernanda es una enmarañada jungla de voces que permite atisbar la situación descarnada en la que viven las mujeres en la costa mexicana.

Decía y con enorme acierto Eusebio Ruvalcaba, a propósito del primer libro de crónicas de Melchor, que en las admirables crónicas de *Aquí no es Miami* —un libro “devastador, luminoso y emotivo”, donde la autora tomó riesgos considerables para hablar de la vida en Veracruz— la tensión es más que un imperativo, “una línea de fuego que viaja de un extremo a otro” de la trama, y llega un momento en que el lector reconoce que está contra las cuerdas, sorprendido por un material que parece escrito “a hachazos”, empujando al lector a descender también a las pruebas más extremas de la supervivencia humana. A través de todos los rumores posibles, y de un puñado de testimonios imaginarios, la novela cuenta la desgarradora vida de un personaje misterioso: la hija de la bruja Conde, que heredó de su madre el oficio y una casa

en el Golfo de México. Aunque el material es tan rudo, el concierto de voces de Melchor nos lleva, con furia y talento, al asombro y a la sorpresa constante.

Contar de un modo lineal esta extraña historia de amor con recursos dignos de la novela sin ficción o del periodismo de investigación habría representado un desafío considerable. Pero Fernanda Melchor, que ya había publicado un estupendo libro de crónicas, no se contentó con ello, sino que se alejó de todo rasgo periodístico y en cambio se propuso escribir un libro plenamente literario. El resultado es una narración que no repite lo que cuentan los periódicos mexicanos todos los días sobre la violencia, sino que explora aquellas profundidades que sólo los recursos de la literatura vuelven accesibles. Mezclando las voces de los testigos, de los policías que investigaron el caso, del periodista de nota roja local —una de las obsesiones de Fernanda, experta en la fotografía de Enrique Metinides—, y de los amores de la víctima, Melchor consigue “una belleza terrible”. Como la novela de Liliana Blum, *Temporada de huracanes* merece provocar un saludable revuelo entre los lectores contemporáneos.

Invocando a toros enormes, estas dos narradoras crearon formas novelescas capaces de apresar a personajes tan monstruosos y humanos como pocas veces se ve en nuestras letras y los retienen con un laberinto plenamente literario. En el proceso, *Temporada de huracanes* y *El monstruo pentápodo* arrastran al lector a las notables regiones del riesgo. Quien acepte visitar la zona de retos novelescos de Fernanda Melchor o Liliana Blum regresará boquiabierto y asombrado, pero no será el mismo jamás. El riesgo está ahí. **U**

Liliana Blum, *El monstruo pentápodo*, Tusquets, México, 2017, y Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*, RHM, México, 2017.

Aventón a donde sea

Entrevista con Etgar Keret

Yael Weiss

Etgar Keret espera solo en las escaleras mientras instalan las cámaras, como un actor que toma aire entre toma y toma. He llegado demasiado temprano. Lo saludo en hebreo y explico que lo entrevistaré después de la televisión. No tengo tiempo de precisar que mi vocabulario en esa lengua es reducido: Keret se lanza en una larga y amable anécdota de la que capto algunas palabras conocidas como “avión”, “Buenos Aires”, “ayer”, “dormir”. Cuando el set está listo, me deja con una sonrisa apenada. Me queda claro que este escritor está aquí para agradar, para ponerse a entera disposición de sus entrevistadores y público lector. El reto será ver qué hay debajo de la máscara de bondad y generosidad de este hombre que ahora responde con gran deferencia ante una cámara. Sé de antemano que es más ducho que yo. Es su entrevista número mil, quizás, y tiene el discurso muy ensayado. Empiezo con las preguntas de rigor ante la inminente publicación de Tuberías por Sexto Piso, e ingreso poco a poco al terreno del riesgo.

¿Cómo te vinculas al hecho de que la colección de historias Tuberías se publique en español ahora, veinticinco años después de su primera aparición en Israel? Es probable que muchos hispanohablantes te lean por primera vez en este libro. ¿Aún te reconoces en él?

Sí me reconozco. Es chistoso revisitar libros que fueron publicados hace mucho tiempo, es como mirar un viejo álbum de fotos y verse de joven. Yo siempre tenía cortes de pelo raros, camisetas sin mangas, de esas que se ven ridículas. O sea: me veo ridículo, pero aunque son cosas que dejé atrás, puedo reconocerme en ellas, están en lo que soy ahora. Cuando releo las historias de ese libro, a veces me sorprendo,

me asombro, o bien me apeno, o me decepciono, pero todo lo que veo ahí soy yo.

Estos cuentos se sienten mucho más comprometidos con la situación de tu país que tu literatura posterior. En todo caso, denuncian más el racismo y la guerra que tus trabajos posteriores, son más directos en sus acusaciones.

Creo que sigo en los mismos temas, pero ahora en un tono menos vehemente. La manera en la que hablo de muchas cosas se ha vuelto más fina. Cuando releo esos cuentos una parte de mí admira la efusividad, pero otra parte de mí está contenta de saber que ahora soy más sutil, que estoy menos en busca de un diálogo de frente con la realidad y menos interesado en romper todo en pedacitos, en soltar puñetazos a la cara.

¿Cómo construyes tus colecciones de historias? Veo que algunos volúmenes publicados en otras lenguas recogen cuentos de diferentes colecciones y que, además, no dudas en publicar ciertas colecciones bajo nuevos títulos.

A veces hay decisiones editoriales como las que mencionas, sobre todo cuando se trata de traducciones. No es mi ideal, pero tampoco quiero tratar mis textos como si fueran las santas escrituras. Si el editor me da un argumento válido para formar un libro diferente al original, lo acepto. No me parece sano que un escritor reclame propiedad sobre los libros y las historias que escribió, no quiero caer en este sentimiento de posesividad donde dices: “Son míos, sólo yo decido”.

Cuando escribo historias, al principio no pienso en una colección. Las escribo por lo general durante

un periodo específico de tiempo, y luego escojo cuáles pueden pertenecer a un libro. Pasa que de pronto escribes una historia y la percibes como clave. Después de eso, sientes que tienes una colección. Y entonces sí, a veces escribo un par de historias más para completar, las que siento que faltan en el conjunto.

¿Conoces el discurso que dio Amos Oz cuando recibió el Premio Príncipe de Asturias, “A woman in the window”?¹
¿Piensas que en efecto la literatura puede colaborar con la paz entre los pueblos?

Como hablaremos de riesgo, quiero decir de una vez que lo que me parece bello en literatura, lo que amo en la literatura, es que nos permite tomar riesgos sin pagar el precio en la vida real. Por ejemplo, si leo *Crimen y castigo*, me encuentro invitado al departamento de Raskólnikov y lo disfruto. En cambio, si conociera a Raskólnikov en la vida real, ese estudiante ruso y colérico con tendencias a asesinar viejitas, y me dijera: “Ven a mi casa”, tendría seguramente algo de curiosidad, pero sabría que puede haber consecuencias funestas, y quizás un alto precio que pagar. No sé si tomaría el riesgo. Entonces, ir a todos esos lugares —sea que se trate de sitios concretos o mentales—, y saber que es ficción, que no nos va a pasar nada físicamente, eso ensancha los bordes de nuestra conciencia. ¿Te puedo contar otra historia? En Israel, durante la semana del libro, el parlamento invita a un escritor y a diferentes miembros del parlamento a escoger una obra literaria y leerla en voz alta. Al final, el escritor sube y da una conclusión. Aquella vez el primero en leer fue un miembro árabe israelí del parlamento. Leyó un poema de Mahmud Darwish. Luego fue el turno de un miembro de un partido judío religioso quien escogió una pieza escrita por su rabino. La exministra de cultura Limor Livnat leyó un capítulo del libro que escribió su padre y otro miembro leyó un poema escrito por él mismo. Cuando di la conclusión dije: “¿Saben? la literatura nos permite ir a lugares donde naturalmente nos daría miedo ir. Sin embargo, el señor que leyó a Mahmud Darwish vive en un pueblo árabe y puede visitar al poeta en Palestina sin correr el riesgo de que le avienten piedras sobre el auto. Es poca la distancia entre el pueblo del árabe israelí y el pueblo del palestino Darwish. El señor que estudia en una yeshivá lo hace cerca del rabino cuyo texto escogió leer, la exministra de cultura habló del mundo de su padre y el último lector de lo que hay en su cabeza, o sea: un poema escrito por él mismo. Me haría feliz, les dije, que no lean libros que refuerzan lo que piensan, sino libros que sean un riesgo para

ustedes. Lean cosas que vengan de lejos, y si sienten que las cosas se salen de control, siempre pueden cerrar el libro a la mitad. No es algo tan peligroso. Al final, el mundo en que vivimos es del tamaño de quienes somos y de lo que leemos.

El riesgo sería entonces el pensar diferente o cambiar de opinión...

Algo así. Recuerdo que una escritora me contó que sus padres no le permitían leer libros cuando era joven. Eran muy conservadores. Su madre decía que los libros son peligrosos porque mientras siempre sabes cómo entras a un libro, nunca sabes cómo sales de él. Para la madre de mi amiga escritora eso era algo amenazante. Pero para nosotros eso hace que los libros sean atractivos. Nos llevan de viaje. En la vida real nunca pediríamos aventón en la calle diciendo: “Llévenme a donde quieran”. Pero cuando leemos un libro, es precisamente lo que hacemos, todo el tiempo.

Hablas del lado del lector. Dices que la belleza de la literatura reside en que no hay riesgo si acompañas a Raskólnikov o pides un aventón adonde sea. Pero del lado de quien escribe, ¿no hay otros riesgos?

Pienso que lo mismo vale para leer o escribir. Tanto cuando lees como cuando escribes puedes explorar muchas cosas sin pagar el precio por ello. Yo puedo, por ejemplo, inventar una historia sobre un escritor que roba a los periodistas que lo entrevistan, y en mi historia nunca me cachan, nunca voy a la cárcel. Cuando publiqué *De repente un toquido en la puerta*, mi mujer me dijo que estaba inquieta por tantas historias donde los maridos le ponen el cuerno a sus esposas. Le pregunté si prefería que escribiera sobre algo diferente, pero que en la realidad la engañara. El deseo siempre existe, pero si lo satisfaces en la vida real, corres el riesgo de lastimar a otros o lastimarte a ti mismo. En cambio, si lo satisfaces en una ficción, tu historia se convierte en un laboratorio emocional.

¿Sería un poco como la teoría griega de la catarsis? Matas a alguien sobre el escenario y en cierto modo también los espectadores participan en este asesinato...

Hablo de una verdadera catarsis. Cuando llegué a mis primeras lecturas públicas, la gente se quedaba de a cuatro. Pensaban que llegaría en una Harley Davidson y que trataría de darle un puñetazo al librero. Les expliqué que mucha de la furia en mis historias viene del hecho de que, en la vida real, jamás daría rienda suelta a mi rabia de esa manera, porque no quisiera lastimar a nadie. Hay una escritora que me encanta, Orly Castel-Blum. Ella escribió “The Woman Who Wanted to Kill Someone”, la historia de una

¹ <http://www.fpa.es/en/princess-of-asturias-awards/laureates/2007-amos-oz.html?texto=discurso>

mujer que quiere matar a alguien pero no quiere que nadie muera. Es un poco eso.

Sigo sin creer que no tomas riesgos al escribir. De seguro que has tomado riesgos como decepcionar a alguien, hacer enojar a alguien, el riesgo de que te griten, el riesgo de no ser suficientemente bueno, algo.

No, no. Hay algo que sucede cuando creas historias o películas. Si la obra es buena, entonces resuena con la vida de la gente; si es mala, simplemente la gente lo olvida. Si el cuento es malo, nadie lo lee hasta el final y ya. Creo que, a menos que escribas sobre algo realmente traumatizante, nunca recordamos las obras de arte malas.

Yo insisto en que el riesgo sería con las obras que dan en el blanco. Las historias que producen efecto y pueden voltearse contra ti o contra el mundo.

Hasta ahora escribir ficción —ojo: no hablo de escritura política— sólo me ha brindado amor y emociones positivas. Me ha pasado que la gente me diga: “¿Sabes qué? Nunca le agarré la onda a tus historias, traté de leer un par y nada”, pero esa gente nunca la tuvo en contra mía. En cambio, tanta gente ha llegado a decirme: “Hay algo en tus historias que movió algo en mí”. Escribir es una mucho mejor experiencia que la vida. Por ejemplo, ahora tiré por accidente mi café sobre la mesa. Llegará el mesero y pensará: “este tipo es sucio, voy a tener que limpiar”. Pero si derramas palabras sobre una hoja y no sale nada bueno de ello, no hay daño para nadie.

Me confunde mucho esto que dices. Vivo con la idea de que la literatura tiene sus riesgos, que puede dañar al escritor y al lector, que conlleva una responsabilidad, ¿sabes? Cuando leo tus historias me recuerda mucho el shtetl, la literatura yiddish. En tus historias aparece Yaari, Aaron, Orly, toda esa gente con nombre de pila que parece conocerse desde siempre y que abordan de manera tan familiar...

Sí, es como un vecindario...

Exacto. Entonces siento que le tiendes un espejo a los israelíes donde se pueden reconocer y reír de sí mismos. Es decir, que tu primer público es israelí. Pero algo cambia en Los siete años de abundancia: decidiste no publicarlo en Israel. Dices que es por tu familia y amigos. ¿Cuál era el riesgo de publicar en Israel?

A esa pregunta hay muchas respuestas. Recuerda que hasta ahora sólo hablé de ficción. En la ficción mueves una emoción fuera de ti y esa emoción se relaciona con la gente, pero está completamente fuera de contexto. Hay una anécdota. El primer relato de *Tuberías* se presenta como una carta de cumpleaños.

En realidad empezó como una verdadera carta de felicitación que escribí para una chica que me gustaba mucho, pero ella no debía saberlo porque llevábamos una relación de amistad. No sabía si publicarla. Tenía miedo de que ella la leyera y se revelara algo. Al final me dije que, aunque muchas veces no me atrevo a tomar riesgos en la vida real, cuando se trata de historias debo de tomar algunos riesgos o no tiene sentido. No puedes colocarte en un dogmatismo *petite bourgeoisie*: si lo escribes y es bueno, tienes que publicarlo, aunque pagues el precio por ello. Lo chistoso es que, después de publicar ese libro, la chica en cuestión me llamó y dijo que había leído la historia sobre ella y que había llorado mucho. Le pedí que por favor no llorara, que no era sobre ella. Cuando me quiso comprobar que la historia sí trataba de ella, me di cuenta de que hablaba de otra historia, no la del cumpleaños sino una que trata de mi hermana. Entonces entendí que en la ficción un escritor no revela secre-



Etgar Keret

© Anna Kaim

tos de la gente, porque la gente se busca dentro del estereotipo que ellos han construido de su lado. Así que si tú tienes emociones inconfesadas y escribes sobre ellas, la gente no las capta.

En no-ficción es diferente. Básicamente te expones, le dices a la gente lo que pensaste en tal momento, o lo que sentiste, o lo que piensas de alguien cercano. Cuando leo ficción confío más en la honestidad de quien escribe. Cuando leo autobiografía tiendo a pensar que el tipo que cuenta su vida quiere, consciente o inconscientemente, salir bien parado, parecer bueno. No importa si es en el momento de la acción o cuando se sienta a escribir, al final todo el mundo quiere escribir una historia donde no queda como el hijo de puta. Entonces distorsiona.

Cuando acabé con *Los siete años de abundancia*, dudaba en publicarlo. Hay un antecedente. Mi esposa es hija de Yehonatan Geffen, el autor de libros infantiles más famoso de Israel, y cuando ella era pequeña se encontraba con gente desconocida que sabía cómo se llamaba su mejor amiga o su osito de peluche, o a qué le tenía miedo por las noches. Cuando mi esposa preguntaba a esta gente cómo lo sabía, se enteraba de que su padre escribió un poema al respecto. Mi esposa se sentía orgullosa de que su padre la considerara para sus historias, pero al mismo tiempo se sentía traicionada en su intimidad. Así que cuando terminé este libro donde hablo tanto de mi hijo, decidí preguntarle a él qué pensaba de su publicación. Me dijo que no quería que se publicara, y me agarró en curva porque soy como la mayoría de los liberales de izquierda: quiero ser muy generoso y abierto con la gente, pero al mismo tiempo quiero que las cosas se hagan como yo quiero. Al final le pregunté si lo podía publicar fuera de Israel. Mi hijo preguntó si me pagarían por ello y cuando dije que sí, me dio permiso, porque él no conocía a nadie fuera de Israel.

En cierto modo sentí alivio en no tener que publicar ese libro en Israel. En estos ensayos abordo cosas que resultan mundanas para la sociedad israelí y las muestro como traumáticas. La gente en Israel no tiene paciencia para eso. Por ejemplo, hablo del nacimiento de mi hijo el día de un ataque suicida y el problema con el servicio de maternidad que se dedicó a atender a los heridos. La gente en Israel me diría: “¿Sabes qué? Mi hijo murió durante el ataque y no escribí ninguna historia al respecto. ¿Qué importa lo que te pasó a ti?”. Creo que Israel es un país en estado de shock, casi todos sus ciudadanos han pasado por un gran trauma y nadie te lo va a decir. No porque la gente piense que es demasiado horrible, sino porque siente que no tiene sentido contar, que para qué, que es estúpido. Es como una justificación general del trauma reprimido. Pienso que hay algo en

el espectro de este libro que sería aceptado por la sociedad israelí.

En este número de la Revista de la Universidad de México acogemos a varios escritores que piensan que escribir es ponerse en riesgo. En parte porque te muestras al desnudo. Michel Leiris, en su prefacio a Edad de hombre, compara la escritura con la tauromaquia, dice que el riesgo, la exposición, añade valor a la acción de escribir (véase la página 20).

Estoy de acuerdo en que la autobiografía es más riesgosa socialmente, pero siento que la ficción es más riesgosa psicológica o emocionalmente, porque descubres lados oscuros de ti mismo que nunca ejerce en la vida real.

¿O sea que el riesgo es descubrir tu lado oscuro?

Sí, ése es el riesgo, pero también es uno de los regalos de la escritura. Las cosas más arriesgadas que hacemos en esta vida son a menudo las que nos hacen ganar más. Sin la recompensa, no tomaríamos el riesgo.

En cuanto a riesgo, pienso mucho en la traducción porque no tienes control sobre la transformación de tu obra en otro idioma. ¿A veces tienes miedo de que la traducción no sea buena o que te traicione? Pienso en particular en las traducciones al árabe o al farsi, ¿sientes que existe algún riesgo en estas traducciones?

Por lo general tienes miedo a lo que te puede afectar. Con las traducciones a las lenguas más remotas no experimento miedo sino más bien un salto de fe. Esto equivale a decir: yo creo. Yo creo que saldrá bien y que la obra conservará el sentido que le di. Un traductor reescribe el texto, se lo representa a sí mismo y luego juega con lenguajes que no forzosamente se correlacionan. Es como si agarras a un tipo y le pides que por favor te lleve a la montaña, pero la verdad es que no sabes si este tipo encontrará el camino. No puedo llegar a un país y tener éxito si la traducción falla. En ese país eres tan inteligente y sensible como lo fue tu traductor, ni más, ni menos. Yo puedo escribir la historia más inteligente del mundo, pero sin el traductor la gente no puede leerla. Él es el intermediario. Cuando tengo éxito concluyo que tuve un buen traductor, cuando mi libro falla, no lo sé. Porque pueden ser cuestiones culturales. Te puedo contar una historia graciosa sobre traducción. Tengo un amigo escritor llamado Nathan Englander, un americano que habla hebreo. Tradujo algunas historias mías y me encantan sus traducciones. Una vez me preguntó: “sabes, ese tipo que le pega a su mujer y habla con el héroe, ¿qué con él?”. Le respondí que ese personaje no existía en la versión original, que había aparecido en la traducción. Sólo me creyó cuando compara-

mos los dos textos. Le pedí que no quitara la oración que metía a ese personaje en la versión inglesa, que me gustaba y hacía sentido en la historia. Para mí fue una suerte de aceptación de que la traducción y la obra original no son lo mismo. Y el hecho de que añadiera algo que iba bien con el espíritu de la historia me recordaba la manera en que a veces cambiamos ciertos detalles en las anécdotas que contamos. En realidad, las cambiamos para acercarnos más a su esencia. Entonces, pienso que la traducción puede ser así y a veces acierta. Ahora, si alguien menos talentoso o menos sensible lo intenta, no sé...

Menos talentoso o menos amigable, ¿no? Pienso sobre todo en la gente poco afín a Israel y sus posiciones en política internacional.

No pienso que sea cuestión de ser amigable o no. En la traducción no trasladamos exactamente las mismas palabras de un idioma a otro, y aun así puedes conservar la esencia. La gente sensible puede captar el sentido de una historia y reproducirlo con sus propias palabras. En cambio, alguien que se empeña en traducir con exactitud cada palabra puede perder el alma del relato.

¿Has hablado con tus lectores árabes y musulmanes?

Sí. Sobre todo con mi traductor al árabe. Él tomó un gran riesgo al traducirme.

¿Tomó más riesgos que tú?

Sí, definitivamente. Por ejemplo, tuvo que cambiar algunas escenas de sexualidad explícita. Me pidió permiso y le respondí que era tan importante para mí establecer un diálogo con su gente, que estaba dispuesto a pagar el precio. Ahí acepté cosas que no aceptaría en ningún otro país.

¿Y cómo funcionó esta traducción? ¿Llegó a sus lectores?

Hablé algunas veces con el editor de la versión en árabe para preguntar cómo iba el libro. Sobre todo porque fue publicado durante la segunda Intifada. El editor me decía que era difícil saber, porque el libro se estaba vendiendo muy bien, pero que no lograba distinguir si era comprado por lectores entusiastas o por miembros del Hamas que iban a quemarlos.

¿Pero hablaste con algunos de tus lectores en árabe?

Sí, con algunos. Los palestinos siempre me dicen que mis libros cambiaron la forma en que ven a los israelíes. Ellos siempre pensaban que los israelíes eran unas máquinas de guerra perfectas, como *Terminator*, que no dudaban durante sus misiones. Leer acerca de mis personajes que a veces están confundidos, que son inseguros o se sienten débiles, les cambió algo. Uno

de ellos dijo: “Después de leer tu libro, sigues siendo mi enemigo, pero por primera vez eres un enemigo humano”.

¿Te puedo contar una historia muy conmovedora? Es imposible prever en qué países mis libros tendrán éxito. Por ejemplo, tengo muchos lectores en Turquía, donde hay una gran mayoría de musulmanes. Resulta que mi libro *Pizzería Kamikaze* presenta una perspectiva del suicidio que se conecta mucho con la visión chiita. Entonces, en mis lecturas en Turquía asisten mujeres con el rostro cubierto, hombres con barbas largas, y hay filas de gente que pide autógrafos. Las filas son largas, así que algunos encargan su lugar mientras se van a fumar un cigarro. Fue así como mi editora se encontró con un lector que le pidió fuego y luego le contó que venía de un pueblo lejano para la lectura. Resultó que su abuelo se había enfermado y él había abandonado Estambul para volver a su lado y cuidarlo. Cuando supo que yo venía a presentar un libro, pidió permiso a su padre de venir. Pero el padre se enojó mucho cuando se enteró de que yo era un escritor judío y le prohibió venir. Sin embargo, cuando este muchacho daba el baño a su abuelo, éste lo vio triste. Cuando se enteró de lo que pasaba, le ordenó ir a Estambul a la lectura. Le dijo: “Yo soy el padre de tu padre y tengo más autoridad. Si alguien llega a tu corazón, no importa si es musulmán, cristiano o judío. Es algo importante”.

Entonces tienes más buenas historias que malas historias en esos lugares...

Bueno, también he tenido malas experiencias...

¿Te han atacado?

Sí.

¿Cómo escritor israelí?

Una vez, en un evento en Italia, un tipo me escuchó, me llamó asesino de bebés y dijo que yo tenía sangre palestina en las manos.

Entonces sí hay un pequeño riesgo en presentarse como escritor israelí en el extranjero...

Sí, un poco. Aunque no me he sentido en verdadero peligro. En otras dos ocasiones hubo amenazas de bomba durante mis lecturas, pero esas amenazas, al contrario de la historia del chico turco, no se quedan contigo. Si alguien te grita que eres un asesino de bebés, es como cuando estás manejando tu coche y alguien se te cierra y te grita: “Pendejo, a ver si aprendes a manejar, pedazo de mierda”. Pues no te lo tomas a pecho porque sabes que esta persona no te está mirando realmente. No es como si llega tu novio y te dice: “¿Sabes qué?, eres un egoísta”. Eso sí te puede afectar. **U**

Riesgo y poesía: un ejemplo de sátira otomana

Óscar Aguirre Mandujano

Conocedor profundo de las lenguas y culturas del Cercano Oriente, Aguirre Mandujano explora los riesgos y posibilidades de la poesía como medio de expresión política; el caso de Molla Lütü, intelectual otomano del siglo xv condenado a muerte por escribir un poema satírico, es un ejemplo aleccionador.

Adrienne Rich, poeta y ensayista americana, feminista y figura intelectual pública, advierte con tono determinado: “Debes leer, y escribir, como si tu vida dependiera de ello”. Leer y escribir no sólo son, sino que deben ser, un riesgo. Sus palabras resuenan en una tradición que imagina el uso de la palabra como un acto de libertad, como un espacio de resistencia donde el individuo se pone al límite, tanto en lo social como en lo personal; donde escribir es un atentando en contra de la normatividad y al mismo tiempo un cuestionamiento propio del ser. Este ruido de libertad y lucha tiene ecos en el proyecto ilustrado, en el romanticismo, en la resistencia poética y política de aquellos que se armaron con la poesía y la ficción para resistir al comunismo, luchar contra el capitalismo y defenderse del autoritarismo; de quienes pusieron su esperanza en la educación del pueblo a través del realismo social, del costumbrismo, y de ese mantra, entre ficción y realidad, de que la palabra escrita, como ejercicio poético e intelectual, es, después de todo, en su dualidad social y personal, el fundamento de la libertad.

La prerrogativa de la poesía como riesgo, y en cuanto riesgo como mérito ético, que no necesariamente moral, parece estar reservada a nuestra historia cercana —a la de las figuras intelectuales del siglo xx, de las revoluciones sociales, o de los pueblos y de las naciones, del ciudadano y la conciencia de clase, de la libertad de género, el feminismo, las minorías raciales y religiosas— que casi como respuesta a la historiografía que los imaginó subalternos, caracterizándolos como las voces perdidas en la historia del mundo moderno, ahora se leen y reconocen como precursores de ese murmullo de emancipación y de justicia que poco a poco vuelve a narrar la historia, ahora como un esfuerzo inclusivo que se distancia del Estado y se opone a la homogenización nacional. El riesgo de la poesía y la ficción es, en cierto modo, sin mayor elaboración, la oportunidad y la responsabilidad individual hacia la libertad, la propia, la del ser y la social, la que irónicamente intenta embellecer los vestigios de un proyecto social fragmentado.

Pero si acaso esa solidaridad con la palabra como acto de subversión política —riesgo entendido sólo en

el contexto de la creación de la esfera pública habermasiana, con esa misma teleología basada en la retrospectiva genealógica de esta democracia post-Guerra Fría— a veces nubla la memoria que va más allá de un siglo en el pasado y sólo reconoce el riesgo en la poesía como ejercicio personal, si acaso social en su intención, pero original en cuanto expresión de la experiencia, en su legitimidad como voz individual, que pone en riesgo al lector y al poeta, por esa intimidad hecha pública. Tal contradicción cimbra en su expresión más honesta las opresoras formas sociales de lo público y lo privado, la injusticia estructural, la homogenización de una diversidad que por ahora se considera la insignia de una sociedad justa.

Y por ello a veces se escucha con sorpresa e interés cuando uno se entera de que uno u otro cortesano, miembro de alguna élite premoderna, fue exiliado o ejecutado por sus versos y poemas, fábula de un tiempo olvidado. Y es que al leer el verso escrito en el medievo —con sus formas fijas, metro, rima y metáforas aprendidas y repetidas, las de una tradición que no condona la licencia poética como diferencia original ni como revolución bien recibida y aplaudida, privilegio de esta economía actual de la subversión como capital artístico— nos parece pintoresco y exótico ver al poeta histórico morir por su escritura, si acaso porque no entendemos las sutiles formas que lo llevaron a tan colorido, por no decir trágico, final. Y es que si pensamos, por ejemplo, en el encargado de la biblioteca imperial otomana de Bayezid II, Molla Lütü, académico y hombre de religión, autor de tratados religiosos en árabe y turco otomano, ejecutado en una plaza pública en 1494 tras escribir un pequeño romance donde compilaba dichos y directes sobre burros, mulas y asnos, nos parece sorprendente pero a lo más anecdótico que el gran *vezir*, ministro más alto del sultán, ofendido e insultado, orquestó con cuidado la caída del bibliotecario imperial.

La ejecución se lee aquí como violencia sin proyecto social, como exótico vestigio de un pasado pre-democrático, como culpa de la falta del Estado impersonal, del capricho del sultán o rey, de la intriga de un ministro; como un asunto entre individuos, pero donde lo individual no tiene la intención social de la lucha por el sujeto de la modernidad y, por tanto, no invoca al riesgo como valor social, como ejercicio de atrevimiento sobre el carisma de la revolución, insignia del justiciero intelectual que se pone al límite a sí mismo en favor del cambio social. Pero el riesgo y la poesía toman aquí otra forma, que no menos legítima, la forma de un comentario político que no se basa en la individualización de la experiencia como acción política y creativa, parte constitutiva de la pluralidad que posibilita la opinión pública. Es, por el contra-



Ahmed Karahisari, *Karalama* (ejercicios de caligrafía), 1556

rio, un ejercicio poético más contenido, restringido al espacio político que se deriva del cuerpo y la majestad imperial; la corte como extensión de la persona real, en este caso del sultán, y de la escritura y la poesía como comunicación regulada, protocolo que en sus limitaciones ofrece al intelectual, hombre educado y miembro de una élite gobernante, la flexibilidad de dialogar con el poder. Y es que hay que enfatizar que las limitaciones de las reglas formales de la poesía antes del verso libre, y en este caso, de la sobrerregulada tradición poética otomana, y en cierto sentido parte de la del mundo persa premoderno; esas limitaciones, pues, son en sí mismas las claves de su flexibilidad, porque ofrecen una mediación del mensaje que permite la comunicación entre gobernante y gobernado, entre el sultán y su élite de hombres bien educados, burócratas esforzados, producto de la meritocracia imperial otomana, sistema administrativo que permitía a un esclavo llegar, si tenía talento, dedicación y suerte, al puesto del gran *vezir*. Justo en esa flexibilidad, en ese diálogo directo, en ese saber que la formas del lenguaje no se rompen ni se reinventan, sino que se usan creativamente, en ese diálogo donde la audiencia se conoce, donde el lector será el sultán, sus ministros, poetas, generales, profesores



Mustafa Râkım, zer-endûd (escrito en oro), siglo XIX

de las escuelas superiores de religión, en ese saber es donde nace el riesgo de componer poesía, no como grito revolucionario, sino como consejo o prescripción informada para el sultán que puede terminar en la ejecución o en el exilio.

El pequeño libro de Molla Lütüf, *El libro de los asnos*, es un ejemplo que por su vistoso desenlace nos recuerda la capacidad política de la poesía, y por tanto el riesgo que representa. Pero justo como en el caso de los espías en el mundo premoderno, cuyas identidades pasan a la historia sólo si sus misiones fallan, que sólo al ser capturados o asesinados sus nombres se registran en documentos y archivos, igualmente la subversión tácita en textos que deben ajustarse a las formas del lenguaje para ser inteligibles sólo pasan a la historia como tal cuando fallaron en método, que no necesariamente en intención, pues su subversión no quedó fuera de sospecha, sino que se evidenció en la plaza pública de la ejecución. Otro poeta, miembro de la corte de Murad II, abuelo de Bayezid II, y reconocido y renombrado en los tiempos de Molla Lütüf, escribió el casi homónimo *Libro del asno* como reflexión satírica, denuncia de la intriga en la corte, y al mismo tiempo comentario moral sobre la vida del mismo

autor. Sinan, Sheykhi por su nombre de pluma, escribió al final de su vida un romance en forma y metro, cuya historia es la vida de un asno, cansado y débil por su trabajo de carga, que un día, consentido por su amo, es liberado temporalmente en el campo y pasta a gusto junto a bueyes y ganado. Impactado por la fuerza de los bovinos, se pregunta el origen de aquella injusticia bajo el techo de su amo, pues esos animales pasan el día retozando en la pradera, comiendo y descansando, gordos y pesados, con orgullosos cuernos en forma de luna o arco, mientras que burros y asnos apenas comen una espiga de vez en cuando, y cargan pesos ingentes sobre el lomo herido, ya sin carne y con la piel hundida en la sangre y las llagas que cuerdas y bultos han dejado atrás. Un viejo asno, sabio y educado, le recuerda que así es el orden de las cosas, que se preocupe por cargar y se olvide de los bueyes, pues su abundancia y riqueza se debe a su naturaleza y a que son la fuente del sustento humano. Pobre asno, ignorante y débil, deseoso del esplendor bovino, se escapa un día a la pradera y se convence de que, si come y actúa como los bueyes, el problema estará resuelto y la injusticia, la diferencia entre uno y otro desaparecerá. Al ver el prado devorado por el asno,

su amo le corta con la navaja rabo y orejas. Confundido, el asno, triste y lastimoso, se arrastra ensangrentado hacia el establo, y al encontrarse al otro asno, al viejo sabio, le dice en el último verso: por querer obtener cuernos, perdí rabo y orejas.

Comentaristas otomanos, poetas y críticos literarios, apenas cincuenta años más tarde, a principios del siglo XVI, cuando diccionarios biográficos de poetas, parecidos aunque con otra y quizá más larga tradición al diccionario de Giorgio Vasari, poco concuerdan en su interpretación del pequeño y satírico romance del asno. De acuerdo con algunos, Sheykhi había sido expulsado de la corte imperial tras presentar una traducción incompleta al sultán del romance persa *Khosrow y Shirin* del poeta Nizami. En sí, durante el siglo XV, pese a que la mayoría de los hombres letrados estaban versados en persa y árabe, la traducción y adaptación de los clásicos persas al otomano era de gran popularidad y valor intelectual. Murad II habría, según esta historia, pedido a Sheykhi que tradujera al aclamado poeta persa. Tras traducir unos versos, el poeta decidió mostrárselos al sultán, quizá confiado en su trabajo. Rivales en la corte lo acusaron de descuido y de ser insultante, por lo que Sheykhi perdió puesto y posición, exiliado a Asia Menor, lejos de la capital, entonces uno de los mayores castigos para la élite cultural y política otomana.

Afectado por el exilio, y pensando en su propia vida, el médico, hecho poeta y cortesano, y eventualmente reducido a exiliado político, escribió el texto como testamento de su propia ambición, pues tras desear más de lo que debería terminó perdiéndolo todo. Esta lección no debe entenderse con base en el conformismo de clase actual, sino que debe leerse como una reflexión que parte de una preocupación espiritual en la cual el mundo material es una expresión de la multiplicidad que distrae de la unidad divina, el conflicto interno de todo creyente, esto último no en el sentido opuesto al del individuo secular, sino como miembro de una sociedad cuyo sentido de justicia y equilibrio se basa en una ética que emana de la experiencia divina. La sátira refleja la falta de entendimiento de un orden que provee riqueza, no por un deseo de acumulación indiscriminada, sino porque esa riqueza articula la función de cada una de las partes del mundo material. Los bueyes son, después de todo, el sustento del hombre por su capacidad para arar y por su carne como fuente de proteína. La aparente abundancia del buey parte no de la injusticia sino de la función que su fuerza y carne tienen dentro del plan divino. De la misma forma que el poema refleja la realidad de la corte, la corte refleja a su vez al mundo y el mundo refleja al mundo espiritual, que no es sino la proximidad a la divinidad, el camino al que todo creyente



Caligrafía otomana firmada por Suleyman Vasfi, 1326

aspira a través de la acción social, del buen actuar como creyente, cuya última expresión es la justicia y el balance político.

En este delicado balance de espejos, donde el ejercicio poético es un reflejo regulado, la poesía es a su vez una acción política y social, en tanto que su construcción es en sí misma un comentario político. Y es justo en ese punto que la poesía que se remonta a un pasado más allá de la poesía como acto personal de libertad puede conectarse con nuestro presente, pues esa poesía histórica tiene la misma capacidad política que el verso contemporáneo, pero su expresión, método y formas de subversión se basan en una economía de la palabra que, aunque nos es ajena al principio, nos es de pronto entendible. En ella el acto poético no es el grito de libertad, ya sea personal, artística o social, que esperamos del poeta contemporáneo, sino que es un juego de espejos. Y si el grito representa un riesgo por su combatividad y su sonoridad, los espejos, cuya efectiva subversión de la realidad está basada en su fragilidad y cuidado, representan a su vez otra forma de riesgo, más sutil, que por desgracia sólo se reconoce cuando se rompe en pedazos, cuando el poema falla y cuando el poeta es ejecutado. **U**

Propuestas y profanaciones en el arte de Jill Magid

Colby Chamberlain

Traducción de Clara Stern Rodríguez

¿Dónde están los límites entre la censura y la libertad de expresión?, ¿dónde la frontera entre lo público y lo privado? ¿En qué medida puede un creador ser castigado por su discurso? La obra de Jill Magid ha planteado estas y otras interrogantes a lo largo de los años. La reflexión de un notable investigador de la Universidad de Columbia —especialista en los cruces entre el arte y la ley— busca explicar, sin concesiones, la trayectoria y la deliberación estética de una artista que, de manera por demás saludable, ha logrado encender este debate en la opinión pública mexicana.

¿Para qué sirve el arte público? En 2004 la Agencia de Servicios Secretos holandesa (AIVD) construía su nueva sede. Por disposición federal, los nuevos edificios de gobierno debían reservar una porción de su presupuesto a comisiones artísticas, y la AIVD no sería la excepción. Fue así como una agencia clandestina se convirtió en patrocinadora de arte público. Tras un largo proceso de selección, la beca fue otorgada a Jill Magid, estadounidense residente en Ámsterdam cuya obra previa había explorado aspectos de la vigilancia de Estado a través de colaboraciones directas con operadores de cámaras de seguridad, artistas forenses y otros oficiales de policía. Magid propuso a la AIVD entrevistar a sus agentes acerca de asuntos personales que la ley holandesa prohíbe a los patrones conocer: raza, religión, salud y vida sexual, entre otros. La agencia

aceptó y en el curso de tres años facilitó que Magid se encontrara con 18 agentes diferentes, en su mayoría en encuentros cara a cara en bares o cafés donde la artista tomaba notas a mano. Ninguno entre quienes estaban a cargo anticipó qué tan persuasiva resultaría Magid como entrevistadora. La mayoría de los agentes se dieron cuenta demasiado tarde de que ella había extraído suficiente información para “quemarlos” —jerga del espionaje para referirse a desenmascarar a alguien—. La frase inspiró una serie de obras tituladas “Puedo quemar tu rostro”¹ (2008), que consisten en letras de neón que deletrean una selección de

¹ Se utilizan las versiones en español de títulos de los que hemos localizado traducciones previas. En otros casos ofrecemos entre corchetes una versión libre de los títulos originales. [N. de la T.]

las libretas de Magid. Ese año los oficiales de la AIVD recibieron cálidamente el debut de la obra de la artista en la Galería Stroom, en La Haya, pero se contrariaron al descubrir que Magid también había hecho una crónica de sus encuentros con agentes en la novela corta *Becoming Tarden* [*Convertirse en Tarden*]. Alarmada por lo que el texto revelaba sobre sus mecanismos internos, la AIVD censuró el manuscrito. La versión que se publicó de esa novela está severamente editada, poblada de espacios en blanco que indican la supresión de pasajes hecha a instancias del Estado.²

Las concesiones a la censura de *Becoming Tarden* problematizan cualquier suposición fácil de que el arte público esté destinado a servir al “público”, es decir, a un pueblo, una población o una audiencia. De hecho plantea la cuestión de cómo debería entenderse el propio término de lo “público”. El historiador de comunicología alemán Bernhard Siegert rastrea el origen del término hasta el *cursus publicus* romano, las rutas de mensajería que empleaban el emperador y sus representantes, y que eran “públicas” solamente en la medida en que excluían a individuos “privados”. Siegert afirma que la extensión de las rutas de correo a la correspondencia personal a principios del siglo XVII no afectó en ningún sentido la definición o el propósito originales del *cursus publicus*. Más bien, el predecesor del servicio de correo moderno fue un nuevo mecanismo regulativo que convirtió a los individuos y sus asuntos en sujetos del Estado.³ Esta genealogía discurre en dirección opuesta a la narrativa construida en *La transformación estructural de la esfera pública*, donde Jürgen Habermas sostiene que la circulación de cartas, folletos y papeles a través del correo sostenía los foros que otorgaban a la burguesía de la era de la Ilustración una voz en su propia gubernamentalidad.⁴ La diferencia entre las visiones de Siegert y de Habermas se concentra en si lo “público” se refiere a instituciones que *atrapan* a los sujetos o que los *empoderan*. La supresión de *Becoming Tarden* emparenta al arte público más con lo primero que con lo segundo. El gobierno holandés apoyó la obra de Magid siempre y cuando ésta ofreciera a su audien-

cia la mera ilusión del acceso a la AIVD. El acceso *real*, sin embargo, provocó la inmediata censura.

Hubo, no obstante, un breve lapso antes de que *Becoming Tarden* desapareciera del panorama. A principios de septiembre de 2009 su única versión no editada conformaba, en una vitrina del Tate Modern, la pieza principal de la exposición de Magid “Autoridad para remover”, cuyo título estaba inspirado en el formato oficial que el gobierno holandés envió al museo cuando dos representantes de la AIVD fueron a confiscar el libro en enero de ese año. Así como el servicio postal, el museo de arte puede ser considerado una institución “pública” cargada de sujetos que el Estado puede atrapar. El estudio de Tony Bennett del “complejo expositivo”, por ejemplo, documenta la forma en que el Museo de South Kensington (hoy el Victoria & Albert) y el Museo Británico abrieron sus puertas a las clases trabajadoras de Londres para regular su comportamiento y producir sujetos disciplinados para la mano de obra en las fábricas.⁵ El Tate continúa esta tradición al atraer y condicionar a los sujetos de una nueva economía basada en la experiencia y que es fundamental al desarrollo postindustrial de la ciudad. Las curiosas circunstancias de la presencia de *Becoming Tarden* en el Tate lo apartan de la típica e impecable integración que el museo hace de la exposición, el consumo, la inmersión y el entretenimiento. A diferencia del resto de las vitrinas del edificio, la función de la vitrina de cristal que contiene el manuscrito de Magid no era exponer sino *evitar* la exposición, asegurarse de que sus contenidos permanecieran ocultos. El propósito de la secrecía que requería la AIVD aquí era opuesta a la lógica de exposición del Tate. *Becoming Tarden* había esposado a la agencia de seguridad holandesa a ese museo británico —una extraña pero excitante coyuntura—. Durante los cuatro meses el libro permaneció en exhibición, pues ninguna de las dos instituciones podía adjudicarse el control total de la situación.

A partir de 2012, Magid se ha relacionado con una gama mucho más compleja de actores e instituciones, todos ellos vinculados al legado del arquitecto mexicano acreedor del Premio Pritzker, Luis Barragán. Tras la muerte de Barragán en 1988, su patrimonio se dividió en dos. Su casa, su biblioteca y su archivo personal se convirtieron en la Casa Luis Barragán, un museo que es copropiedad de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (FATLB) y el gobierno del estado de Jalisco. Su archivo profesional y su obra protegida por derechos de autor pa-

² Jill Magid, *Becoming Tarden*, Print Craft, Minneapolis, Minnesota, 2010.

³ Véase el más sucinto esbozo del argumento de Siegert en Bernhard Siegert, “Switchboards and Sex: The Hut(t) Case” en *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Timothy Lenoir (ed.), Stanford University Press, Stanford, California, 1998, pp. 78-79. Siegert elabora esta genealogía en *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*, Kevin Repp (trad.), Stanford University Press, Stanford, California, 1999.

⁴ Para una discusión más extensa de la crítica de la teoría alemana de la comunicación a Habermas, véase Geoffrey Winthrop-Young, “Going Postal to Deliver Subjects: Remarks on a German Postal a Priori” en *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 7, núm. 3, diciembre de 2002, pp. 143-158.

⁵ Tony Bennett, “El complejo expositivo” en *New Formations*, núm. 4, primavera 1988, pp. 82-87. [Existe una versión disponible al español traducida por María Lightowler: https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_elcomplejo_expositivo]

saron al cuidado de su socio de vida, Raúl Ferrara. Cinco años después, Ferrara se suicidó sin haber gestionado la custodia del archivo a largo plazo. Su viuda buscó un abogado y al fin decidió consignar la obra al galerista neoyorquino Max Protetch, quien logró gestionar la venta a Rolf Fehlbaum, consejero delegado de la compañía suiza de muebles Vitra. Desde 1996, el archivo de Barragán está en la sede de Vitra en la ciudad de Birsfelden, Suiza. La esposa de Fehlbaum, Federica Zanco, cuida de la colección; ha dedicado varios años a preparar un catálogo razonado y antes de terminarlo ha restringido significativamente el acceso de otros estudiosos al archivo. En términos legales, el dueño del archivo y la propiedad intelectual de Barragán no es ni Vitra ni Fehlbaum ni Zanco directamente, sino una asociación suiza sin fines de lucro, la Fundación Barragán. En el nombre de la fundación en inglés —Barragan Foundation— la ausencia del acento agudo sobre el apellido del arquitecto es un silencioso indicador de la considerable distancia, tanto cultural como geográfica, entre la organización y México. La primera vez que Magid escuchó de la función de Vitra en el legado del arquitecto fue tras visitar la Casa Luis Barragán y encontrarse con su directora, Catalina Corcuera. Fascinada en igual medida tanto por la arquitectura de Barragán como por las circunstancias que la envuelven, Magid se embarcó en una misión para reunir materiales de sus archivos personales y profesionales (repitiendo y revirtiendo así su

aproximación a la AIVD, donde había recolectado datos personales ausentes en los perfiles profesionales de los agentes). Al recibir el encargo de la Art Basel Parcour en 2013, Magid solicitó a los productores de la feria que contactaran a la Fundación Barragán de su parte, bajo el razonamiento de que el logotipo de una organización suiza de las artes le ayudaría a tener acceso a sus posesiones. Más tarde en el año, Magid contactó a Zanco directamente a través de una carta donde la invitaba a colaborar en la exposición que estaba preparando para el espacio alternativo Art in General, en Nueva York. Ambas solicitudes fueron rechazadas. Sin embargo, al advertirle que considerara las implicaciones de propiedad intelectual en la reproducción de los diseños de Barragán, la segunda carta de rechazo de Zanco le otorgó a Magid una inadvertida clave de cómo proceder sin el apoyo de la Fundación. Fue así como Magid volvió productiva esta prohibición. En Art in General formuló varias estrategias para presentar la obra de Barragán a la vez que revelaba las restricciones legales de hacerlo: unidas aún a los catálogos publicados en los que habían sido impresas, las fotografías enmarcadas de los edificios de Barragán colgaban de las paredes; una toma de 16 mm filmada en el icónico “El Bebedero” de Barragán mostraba sólo sombras proyectadas por hojas de árboles de eucalipto. Cuando la exposición se exhibió en Francia, donde las leyes de propiedad intelectual son más estrictas, Magid tomó la medida adicional de envolver



varios ejemplares de las piezas de muebles de Barragán en sábanas de mudanza.⁶ De manera muy similar a las medias páginas en blanco de *Becoming Tarden*, las envolturas hacían visible una anulación impuesta por una dinámica de poder.

No debería sorprendernos que las restricciones del derecho de propiedad intelectual pudieran manifestarse de manera tan similar a las de la censura de una agencia de seguridad. La ley de propiedad intelectual es otra institución “pública” bien equipada para atrapar sujetos. En “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault sostiene que “Los textos, los libros, los discursos han empezado realmente a tener autores [...] en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresores”.⁷ Es decir, a los sujetos se les convertía en autores no para remunerarles por sus logros, sino para hacerlos responsables de sus afirmaciones. Martha Buskirk ha señalado que esto puede demostrarse en el caso del derecho inglés de propiedad intelectual (“copyright”): al otorgarle a las editoriales (no a los autores) el derecho exclusivo al ejemplar, la Corona estableció un incentivo comercial para autocensurar la sedición.⁸ En pocas palabras, el espíritu del derecho de propiedad intelectual es el control. El espectáculo de una corporación suiza que patrulla el legado de un célebre arquitecto mexicano es sorprendente —y, para muchos en México, molesto—, pero de ninguna manera constituye un abuso o violación a los principios fundamentales del derecho de propiedad intelectual.

Mientras llevaba a cabo su investigación sobre Barragán en México, Magid escuchaba a menudo que en lugar de un anillo de compromiso Fehlbaum le había comprado a Zanco el archivo. Este rumor es de escaso sustento; no obstante, circula ampliamente quizá porque refleja y enciende de forma muy directa la extendida frustración hacia las restricciones de acceso de la Fundación Barragán. La historia llevó a Magid a imaginar una maniobra muy poco ortodoxa y un tanto salvaje para pedirle a Zanco que regresara el ar-

chivo de Barragán a México. Algunos proyectos previos habían familiarizado a Magid con la industria emergente del “diamante memorial”, que utiliza tecnología de alta presión y alta temperatura para transformar las cenizas de seres queridos en piedras preciosas. A Magid se le ocurrió que este mismo proceso podría transformar las cenizas de Barragán en un anillo de compromiso de diamante que podría ofrecérsele a Zanco a cambio del archivo: el cuerpo del artista por el cuerpo de la obra del artista.

El primer indicio que obtuvo Magid de que este escenario podría en efecto realizarse fue al encontrarse con Hugo Barragán Hermosillo, sobrino del arquitecto, quien le expresó su entusiasmo y la animó a presentarle la idea al resto de la familia extendida, gran parte de la cual tenía una aversión compartida hacia la Fundación. En una cena que Magid ofreció en el Museo de Arte de Zapopan, la familia le otorgó su apoyo de forma unánime y juntos empezaron a trabajar en la redacción del contrato que le enviarían a Zanco. Conforme procedían estas negociaciones, Magid buscó los permisos necesarios para obtener las cenizas de Barragán. Dado que estaba enterrado en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, su exhumación requería de la autorización del Estado, pero era difícil determinar qué oficiales eran requeridos, o si estaban siquiera calificados para firmar una petición tan poco usual. Con ayuda de la ministra de Cultura de Jalisco, Myriam Vachez, finalmente Magid determinó la secuencia de autorizaciones requeridas y le pidió a Hermosillo que enviara una petición al presidente municipal de Guadalajara. A partir de ahí la solicitud pasó al jefe de gobierno de la ciudad y después fue aprobada por votación en el Congreso de Jalisco. El 23 de septiembre de 2015 la urna que contenía las cenizas de Barragán fue exhumada en una pequeña ceremonia en la Rotonda. La hija de Hermosillo removió 525 gramos de cenizas que después presentó a Magid, quien a su vez las transportó personalmente hasta Algordanza AG, una compañía de diamantes memoriales ubicada en Coira, Suiza. Por varios meses las cenizas de Barragán se “trabajaron” hasta convertirse en un diamante azul en bruto montado en un anillo de plata. Magid le llevó el diamante a Zanco y a Fehlbaum en la sede de Vitra en mayo de 2016, justo antes de su instalación como pieza principal en una exposición individual en el Kunsthalle Sankt Gallen.

Titulado “La propuesta”, el diamante concentra en un solo objeto toda una constelación de instituciones e individuos: Vitra, Zanco, Fehlbaum, FATLB, la Fundación Barragán, la familia Barragán, Vachez, los oficiales de Guadalajara, el Congreso de Jalisco, profesionales del arte en México y abogados suizos que aconsejaban a Magid en cuestiones de derecho de pro-

⁶ En otra parte he relatado ya la estrategia de Magid de presentar la obra de Barragán al tiempo que ejerce su complicidad al derecho de propiedad intelectual en un texto que Magid misma cita con frecuencia, *De la seducción* (1989), de Jean Baudrillard. Para este autor la esencia de la seducción es la observación y subversión de reglas establecidas, tanto dichas como no dichas. La aparente maestría en el juego implícito de la adherencia de Magid al derecho de propiedad intelectual es una propuesta marcadamente distinta a las leyes de propiedad intelectual que aquella en el arte de apropiación de Jeff Koons o de Richard Prince. Véase Colby Chamberlain, “Jill Magid: Woman with Sombrero”, en *Artforum* 52, núm. 6, febrero de 2014, p. 218; Jean Baudrillard, *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

⁷ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, Silvio Mattoni (trad.), *Litoral*, 25/26, Córdoba, Argentina, 1998, p. 47.

⁸ Martha Buskirk, “Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use” en *October* 60, primavera de 1992, pp. 84-88.

piedad intelectual, Algordanza AG y, por supuesto, el propio Barragán. Es la culminación del proyecto, mas no su producto. Aunque los diamantes sean artículos comerciales de lujo por excelencia, “La propuesta” no es una mercancía en venta; tampoco es acertado aseverar que opera dentro de una economía del regalo. Más bien “La propuesta” es, pues eso: una propuesta, una que permanecerá abierta y con un final abierto, mientras Zanco viva. Si Zanco aceptara los términos, el diamante entraría entonces en la familiar lógica capitalista de la transferencia de bienes. Hasta entonces “La propuesta” es puro potencial; mantiene en suspenso a todos esos actores que han tenido un papel en su creación y que comparten algún interés en su destino.

En años recientes, la escritura del filósofo Giorgio Agamben ha orbitado alrededor de las vinculadas nociones de dispositivos y profanación. Partiendo de la obra tardía de Foucault, Agamben describe el dispositivo como cualquier mecanismo que captura sujetos, desde herramientas y *gadgets* como lápices o teléfonos celulares, hasta instituciones “públicas” como las que he discutido aquí: agencias de inteligencia, servicio postal, museos, derecho de propiedad intelectual, corporaciones.⁹ Tal como la define Agamben, la profanación es el revés de la captura. Él deriva la noción de la teología, donde la profanación refiere a restituir al hombre lo que ha sido sacrificado a los dioses.¹⁰ Obviamente, la incorporación de las cenizas de Barragán a “La propuesta” tiene implicaciones teológicas, particularmente en un México preponderantemente católico, pero aquí debemos distinguir entre sacrilegio (el abuso de lo sagrado) y profanación (el regreso de lo sagrado al uso común). La exhumación de Magid de los restos de Barragán de la Rotonda Jalisciense tiene su correlato en el intento de la artista por sacar su archivo de la sede de Vitra.

Los ejemplos que da el propio Agamben de la profanación en acción tienen que ver con el juego. Un infante puede tratar una tetera como un juguete, o un gato acechar una bola de estambre. El gato complacería así su instinto de cazar, pero sustituir a la presa por el estambre elimina el propósito usual de ese comportamiento y lo vuelve inoperante: un medio sin

un fin.¹¹ No es tan fácil vislumbrar la forma de llevar estos modestos escenarios a una praxis política, o de cómo prevenir la recaptura inmediata de cualquier cosa que haya sido tan profanada. Como una instancia de “representar lo inoperante” viene a la mente el *readymade* de Duchamp, “La fuente” (1917), pues saca un mingitorio del baño y lo pone boca abajo en una base. Agamben, no obstante, seguramente estaría en desacuerdo; en su opinión, la museificación es sacrificio secularizado, y el museo un templo capitalista para el no-uso.¹² La estética de Magid le debe mucho al legado del *readymade*, pero sus estrategias para importar objetos a una exposición son más complicadas y comprometedoras que el autoritario acto de selección de Duchamp. Su práctica nunca acepta el museo como monolítico o aislado, sino que lo alinea o lo vincula siempre con una multiplicidad de otros dispositivos. De las superposiciones, intercambios y cancelaciones resultantes emergen las posibles condiciones para un proceso de profanación sostenido. Como lo hizo *Becoming Tarden* en el Tate, “La propuesta” yace tras el cristal sin estar completamente bajo posesión o control de ninguna organización o individuo en particular, incluida Magid misma.

En Algordanza AG el papeleo para preparar un diamante memorial exige que los clientes establezcan su relación con el difunto. Magid escribió ahí: “Artista”. Este pequeño gesto expresa tanto una afinidad personal como una solidaridad profesional; Magid ha afirmado que su interés por Barragán comenzó en parte por su preocupación de que una corporación algún día controle también su propio legado. Al mismo tiempo, destaca su absoluta falta de conexión directa con Barragán o con su obra. A diferencia de todos los demás implicados en “La propuesta”, Magid no tenía un vínculo emocional o financiero con el archivo antes de 2012, ni siquiera un legado mexicano. Esta combinación de intimidad y distancia es paradigmática de la obra de Magid y ejemplar acerca de cómo los privilegios y privaciones de ser un artista profesional pueden llevarse al cometido de la profanación. Al forjar conexiones insólitas entre organizaciones e individuos disímiles, al insertarse (y afirmarse) ella misma en estructuras de poder existentes, Magid reconfigura nuestras instituciones públicas y nos revela un arte de verdadero uso público.

⁹ Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Mercedes Ruvituso (trad.), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2014, p. 18. En su más sucinta formulación del concepto Foucault define un dispositivo como una disposición estratégica que responde a una necesidad imperante, “un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho”. Michel Foucault, citado en Agamben, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ Agamben, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹¹ Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trads.), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, pp. 111-112.

¹² Agamben, *op. cit.*, pp. 109-111.

© Colby Chamberlain, “Proposals and Profanations in the Art of Jill Magid,” in *Public Space? Lost and Found*, (eds.), Gediminas Urbonas, Ann Lui, and Lucas Freeman Cambridge, MA: MIT School of Architecture & MIT Press, 2017.

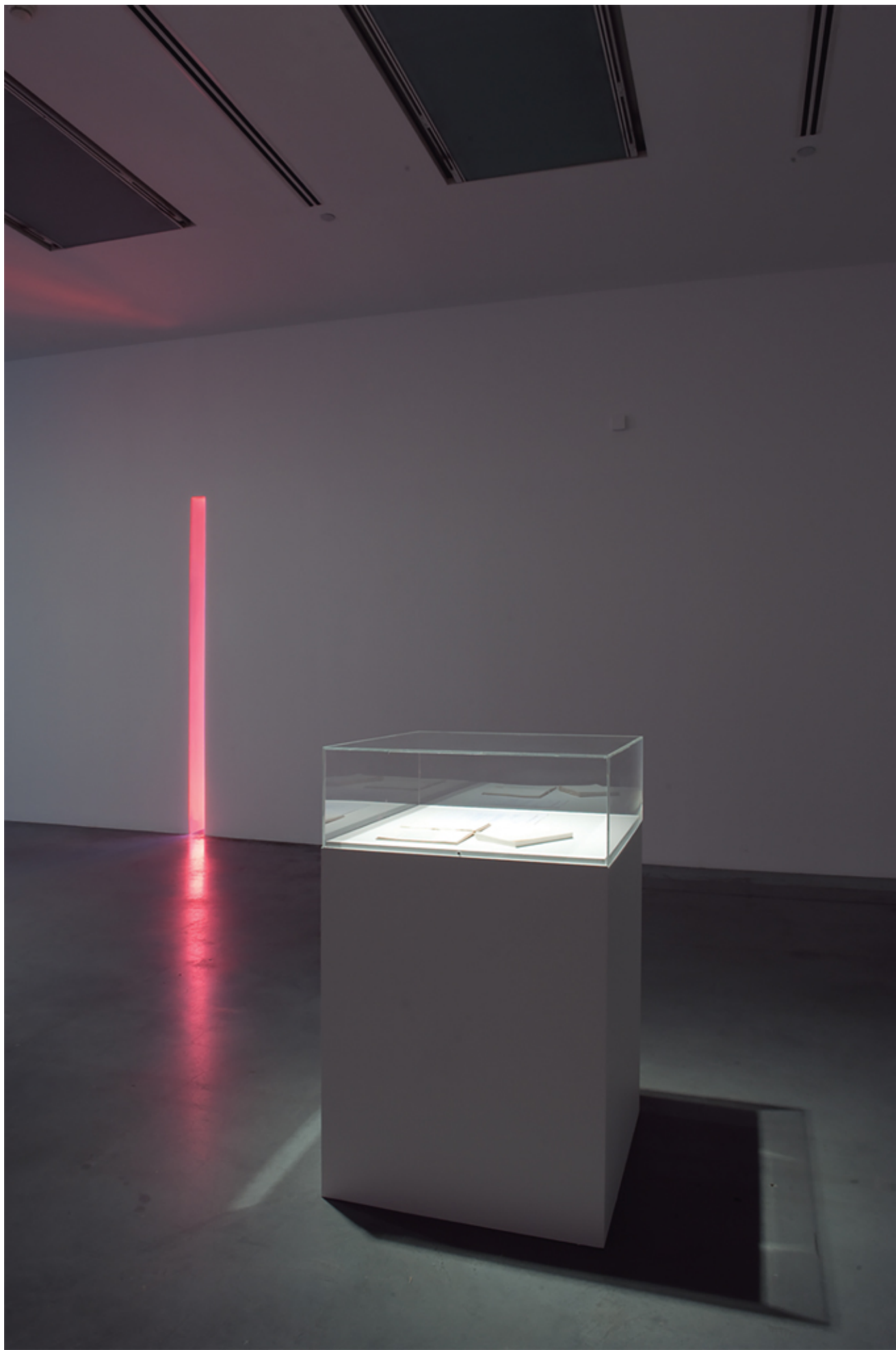


Jill Magid

< *I Can Burn your Face*, 2009, neón y transformador, cortesía de la artista



Becoming Tarden, 2009, libro intervenido, cortesía de la artista



Vista de la instalación, 200-10, Tate Modern, cortesía de la artista



Ex-Voto: Milagro de la familia, 2016, cortesía LABOR, fotografía de Ramiro Chaves, Ciudad de México



Ex-Voto: Milagro del gobierno, 2016, cortesía LABOR, fotografía de Ramiro Chaves, Ciudad de México



Vista general de la exposición *Ex-Voto* en LABOR, fotografía de Ramiro Chaves, Ciudad de México



La propuesta, 2014-2016, vista de la instalación en Walter and McBean Galleries, San Francisco Art Institute, cortesía de la artista; LABOR, Raeber von Stenglin, Zürich; y Galerie Untilthen, París, fotografía de Gregory Goode, Ciudad de México



La propuesta, 2014-2016, fotografía de Kunst Halle Sankt Gallen/Stefan Jaeggi

Estética de la reaparición

Iván de la Nuez

El escritor, curador y crítico de arte Iván de la Nuez analiza las influencias, estéticas y políticas que vinculan el arte contemporáneo con el terrorismo: dos respuestas antagónicas a un mismo sistema global, violento y antidemocrático.

Cuando tienen lugar los atentados a las Torres Gemelas de Nueva York, Stockhausen los califica como la obra de arte perfecta (“la obra mejor ejecutada jamás”). Días más tarde, se percata del horror que encierra su clasificación (también le llueven suspensiones de próximos conciertos) y se arrepiente. Pero ya no hay remedio: primero, porque está dicho; segundo, porque su primera certeza abre un camino que nos aboca sin contemplaciones al abismo de estos tiempos. A esta época nuestra en la que arte y política trascienden cotidianamente sus fronteras, enzarzados en una coreografía de pasos pactados, enemistades cómplices y necesidades mutuas. El hechizo del arte sobre la política (y de la política sobre el arte) cuenta con alertas muy lúcidas. La de Giorgio Agamben detecta el carácter performático de la política, que se ha convertido en la “esfera de los puros medios, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres”. La de Miguel Morey nos hace reparar en la conjunción de arte y fascismo a partir de la atracción mutua que los imanta.

En la escalofriante definición de Stockhausen estalla algo de ese deslumbramiento por unos atentados que se suceden en la franja horaria idónea —telediarrio de la mañana en América, de la tarde en Europa, de la noche en Asia—, lo que garantiza el máximo impacto visual, optimiza su envoltorio simbólico y multiplica su crueldad. (Desde entonces, se hace di-

fícil concebir un videoarte con ese nivel extremo de efectividad). Sin embargo, lo más siniestro de esta definición no apela a ese posible carácter estético —el arte no es necesariamente la expresión de una redención del bien; calificarlo como artístico no significa aplaudirlo—, sino a la perfección, que parece dirigirse a su capacidad de aniquilación, a la entrada de la muerte en la ecuación. “El crimen nunca es perfecto”, concedía Baudrillard, pero “la perfección siempre es criminal”. De hecho, los creadores más interesantes —Rimbaud, Marcel Duchamp, Thelonious Monk, Glenn Gould, Bobby Fischer— no lo han sido por perfectos sino, precisamente, por su búsqueda de una perfección que no consiguen. La perfección no es, para ellos, un resultado artístico sino un imposible que incluso los lleva a desaparecer, como puede leerse en los personajes que transitan por las narraciones de Thomas Bernhard, Julio Cortázar o Enrique Vila-Matas. A diferencia de la obra de arte más valorada por Nietzsche (aquella que es capaz de construirse a sí misma), la estética del terrorismo nos habla de una obra que se destruye a sí misma, a los asesinados y al que la crea.

Sólo que los atentados del fundamentalismo islámico no provienen de *Las mil y una noches*, no se trata de árabes que se aproximan hacia nuestra destrucción armados con cimitarras y en alfombras volado-

ras. Son, tal como suena, parte del capitalismo, de una zona antidemocrática y violenta de este modo de vida, una fase del sistema que ha sabido utilizar muchos de los mecanismos que lo subliman: el mercado (la Bolsa y el petróleo); los avances tecnológicos (telefonía, aviación, internet, universidades elitistas occidentales); o el estilo de los medios de comunicación (Al-Jazeera). Cuando Daniel G. Andújar contrapone en sus piezas las maneras en que aniquila el ejército regular de Estados Unidos —a distancia— y las de Al Qaeda —por degüello—, se aprecian, a primera vista, dos estilos distintos de matar: uno civilizado y otro bárbaro; uno limpio y otro extasiado en la sangre; uno propio de una guerra convencional y otro del terrorismo irregular. Pero se da el caso de que ambos remiten a videojuegos occidentales y tienen un correlato con héroes virtuales que inundan cualquier tienda de nuestras ciudades. Así pues, como recomendaba Edward Said, estamos ante un problema al que hay que afrontar como un fenómeno contemporáneo, no mitológico o bíblico. No es posible considerar el mal y el atentado como algo ajeno o inhumano. Más bien al contrario, como ha expuesto Josep Ramoneda, el terrorista sería el caso, exagerado, de un ser humano que “es capaz de usar estratégicamente la violencia”.

Así como Stockhausen decidió concederle carta estética a los mayores atentados de la historia contemporánea, el terrorista occidental Unabomber no parece tener en alta estima el hecho artístico, al considerarlo “peligroso” —como cualquier ultraconservador— y definir que “las formas de arte que apelan a los intelectuales del izquierdismo moderno tienden a enfocarse en la sordidez, la derrota y la desesperación”. Para Unabomber, en todo caso, no hay remedio en nin-

gún flanco de la política, pues “los izquierdistas son masoquistas” y “los conservadores son mentecatos”.

Dentro de estas lógicas pueden abordarse algunas obras artísticas sobre el terrorismo. Es el caso, por ejemplo, del ahora separado colectivo El Perro y su proyecto *The Democracy Shop* sobre la tortura en Abu Ghraib. O Banksy, que relaciona Disneylandia, esa galaxia moderna de ocio y peregrinación familiar, con Guantánamo en *Big Thunder Mountain Railroad*. O incluso Harold Pinter, que convierte en una *video performance* contra George W. Bush y Tony Blair su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura.

Por decisión, por ignorancia o por temor —a veces por estos tres elementos mezclados— se da el hecho de que la mayoría de las poéticas emanadas del terror operan, ante todo, en el interior de Occidente y como una crítica a sus diversas injusticias sociales. Nunca a los atentados en sí mismos y hacia otros móviles internos que les animan y que no pasan exclusivamente por mitos como los de David contra Goliat o el de Robin Hood contra el noble rico en turno.

En otra época —cuando aún no era considerado como un icono de consumo global— el Che Guevara calificaba al guerrillero, y a sí mismo, como una “fría y selectiva máquina de matar”. Pese a utilizar la lucha de guerrillas y todas las formas no convencionales de enfrentamiento que estuvieran a su alcance, todavía la muerte imponía un límite: el que se circunscribía a los implicados, por lo que se evitaban, si es que esto era posible, perjuicios a terceros. Hoy todo eso es historia antigua.

Entre 1989 y 2001 —del 9-11 al 11-9—, entre el Muro de Berlín y las Torres Gemelas, se da el tránsito entre la estética de la desaparición (apuntada por Paul Virilio) y la angustia por la reaparición (del atentado) esbozada también por Virilio en *Ciudad pánico*. De Virilio a Virilio no sólo el arte y la política han fracturado los bordes que una vez los separaron. También se han quebrado los límites entre los daños colaterales y los objetivos “seleccionados”, entre las armas de destrucción nunca encontradas y las armas de transmisión que ya nunca dejarán de encontrarnos a nosotros; no importa si provienen de los terroristas o de los aliados.

En esa atmósfera de pánico, vivimos bajo la convicción de una catástrofe reiterada, dentro del *loop* de una hecatombe que no acaba, con todos los efectos y simulaciones del accidente, pero con una causalidad nada providencial. En Nueva York o en Kabul, en Madrid o en Bagdad... alguien va a apretar un botón. **U**



Grafiti de Banksy



Me pregunto dónde estás

José Eugenio Sánchez

me pregunto dónde estás
o si estás

me pregunto si eres uno de esos que aparecen
colgados o decapitados o hechos picadillo en un
tambo de aceite

me pregunto si aún continúas en el mismo sitio
desde hace ocho semanas

me pregunto si por el que piden rescate eres tú

me pregunto cuándo y en qué momento algo deja de
suceder

sueño que te escapas
y que no hay taxi que se
detenga

no sé si traes zapatos
o es tu barba

o el olor o las heridas en tus muñecas

o los residuos de pegamento de tus cejas y pestañas
te hacen invisible

pero la policía te observa (en un operativo de rutina)
y te llevan a un despoblado y vuelves a estar
vendado encañonado

con las manos sujetas por la espalda
y ahora son otros lo que nos llaman
y piden rescate por ti

me apena que te maten cercenado o perforando
tu cuello

hincado o frito en gasolina o con una pistola

el sonido de la cabeza fracturándose

: a pablo lo mataron con un balazo en la frente crack

a camilo lo hincaron y le dieron en la cabeza crack

y luego le rafaguearon el cuerpo puf puf puf puf puf
puf
como si fuera una almohada que requiere unos
golpecitos para ponerse rica antes de dormir

(Del libro *Nunca he pertenecido a mí*).

Enfermedad: Otras caras

Arnoldo Kraus

Uno de los riesgos más inquietantes del progreso es el surgimiento de nuevas enfermedades. Con base en datos y testimonios muy elocuentes, Arnoldo Kraus nos recuerda que los habitantes de países ricos y pobres experimentan de manera muy distinta la pérdida de la salud.

En su libro, *Escritos sobre la medicina*, Georges Canguilhem,¹ en el capítulo “Las enfermedades”, reflexiona:

Al comienzo de *Essais sur la peinture*, Diderot escribe “La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda forma, bella o fea, tiene su causa y, de todos los seres que existen, no hay uno que no sea como debe ser”. Podemos imaginar unos ensayos sobre la medicina cuyo comienzo sería: “La naturaleza no hace nada arbitrario”. “La enfermedad, como la salud, tiene sus causas y, de todos los seres vivientes, no hay uno cuyo estado no sea lo que debe ser”.

Diderot y Canguilhem tenían razón. Siglos después —Diderot murió en 1784 y Canguilhem en 1995—, el tiempo, lector insobornable y omnipresente, confirma las teorías de ambos. La naturaleza sigue su camino; lo modifica cuando las actividades del ser humano lo trastocan, lo mancillan. Sus habitantes, animales, plantas y humanos enferman cuando su casa, la Tierra, sufre embates por las actividades de nuestros congéneres. Muchas especies vegetales y animales han mutado, otras han desaparecido, y algunas, al

abandonar su hábitat por la invasión del hombre, han modificado conductas.

Si Diderot pudiese deambular hoy por los alrededores de París, se sorprendería al comparar la naturaleza del siglo XXI con lo que fue *su* naturaleza; la Tierra y sus habitantes, plantas, aguas, animales, humanos, aire, han cambiado. Ideas similares pueden decirse acerca de las reflexiones de Canguilhem: “La enfermedad, como la salud, tiene sus causas...”, unas propias del mal funcionamiento intrínseco de las células —cáncer, diabetes mellitus—, otras son efectos secundarios de modificaciones alimenticias —diabetes mellitus—, y unas más están asociadas a hábitos nocivos —tabaco: cáncer de pulmón—. Con toda intención utilicé las mismas enfermedades para subrayar que la vida, el hecho de haber nacido, implica, *per se*, el riesgo de enfermar, primero, y de morir, después.

La ciencia médica se ha encargado de mejorar la calidad de vida —sobre todo para las poblaciones ricas— e incrementar la longevidad en comunidades adineradas. Esos logros, para quienes pueden usufructuarlos, son bienvenidos; sin embargo, los beneficios conllevan riesgos. *Grosso modo*, en Occidente, en muchas ocasiones la vejez implica miserias y dolencias otrora inimaginables; cánceres, demencias seniles y enfermedades del corazón, *inter alia*, son riesgos

¹ Georges Canguilhem, *Escritos sobre la medicina*, Amorrortu editores, Buenos Aires/Madrid, 2004.



inherentes al progreso biomédico, mientras que en los países pobres, sobre todo en África, nuevos brotes de tuberculosis, y enfermedades virales como sida, zika o ébola se asocian, en mayor o menor grado, con las nuevas relaciones entre seres humanos y naturaleza.

Los inmensos logros científicos, a su vez, conllevan riesgos. En la Grecia clásica el promedio de vida era de 28 años; en la actualidad, el promedio mundial es de 71 años. En Europa, en 2005, el promedio era de 80 años, mientras que en África la media era 50. En el paleolítico el riesgo de contraer enfermedades era menor por la simple razón de que la esperanza de vida era mucho menor. En la actualidad, en Occidente, nuestros demonios —Alzheimer, cánceres, vejez— no corresponden con los demonios de los países pobres —desnutrición, sida, diarreas, sin obviar las epidemias de la ralea política—.

En Occidente, Iona Heath, doctora afincada en Londres, explica:

A medida que se envejece se van sufriendo más pérdidas, sobre todo de seres queridos, y cuando la gente perdió a muchas personas que les resultaban importantes se les hace más fácil morir. La muerte de los otros abre el camino, y en ese sentido los muertos ayudan a los vivos a morir. Tal vez cuando los muertos superen a los vivos, éstos puedan acompañar a aquéllos, y tal vez sea por eso que a los jóvenes les cuesta tanto morir.²

En África, las amenazas y los riesgos impuestos por la enfermedad son diferentes. Dos ejemplos:

Un estudio llevado a cabo por Scott A. Murray y colaboradores,³ comparó, por medio de técnicas de investigación cualitativa, la experiencia de la muerte en países ricos y pobres. Sus hallazgos fueron sorprendentes: mientras que en Kenia los enfermos afectados por cáncer deseaban morir para librarse del dolor, los enfermos escoceses deseaban fallecer para librarse de los efectos colaterales del tratamiento médico. Amén de exhibir que las disparidades económicas conducen a decisiones diferentes, la investigación demostró que los pacientes confrontan distintos riesgos, ya sea por la enfermedad, por el tratamiento o por la falta de éste. Ser víctima de cáncer sin recursos deviene en dolor y deseos de terminar; padecer enfermedades malignas y recibir quimioterapia puede orillar al afectado a desistir y elegir morir por los efectos devastadores de (algunas) quimioterapias.

El segundo ejemplo proviene de las vivencias de Henning Mankell en África. En *Moriré, pero mi memoria sobrevivirá. Una reflexión personal sobre el sida*,⁴ el creador del inspector Wallander reflexiona sobre el terrible impacto del sida en el continente negro. En él nos habla de los pequeños “libros de recuerdos” escritos por enfermos, sobre todo mujeres, afectados por sida, que buscan dejar testimonio de sus vidas para que sus hijos puedan recordarlos. La mayoría de los afectados eran jóvenes. Los “libros de recuerdos” pretenden aminorar el dolor del olvido; en ellos, los afectados, prontos a morir, dejaban fotos, escribían, pegaban mariposas y disecaban hojas entre las páginas del cuaderno para dejar recuerdos y luchar contra el peso de la desmemoria.

Las experiencias de Mankell expanden el panorama de las enfermedades y confirman lo que hace más de un siglo, Rudolf Virchow (1821-1902), patólogo y politólogo alemán, escribió: “Si la enfermedad

² Iona Heath, *Ayudar a morir*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008.

³ Scott A. Murray, et al. *Dying from Cancer in Developed and Developing Countries: Lessons from Two Qualitative Interview Studies of Patients and their Careers*, British Medical Journal, 2003, pp. 368-371.

⁴ Henning Mankell, *Moriré, pero mi memoria sobrevivirá*, Ensayo Tusquets, España, 2008.

es una expresión de la vida del individuo bajo condiciones no favorables, entonces las epidemias son indicadoras de alteraciones en los grupos humanos y en las vidas de las masas”. Destaco las reflexiones de Virchow para reafirmar lo escrito en párrafos previos: se enferma por alteraciones inherentes a las células —artritis reumatoide, hipertiroidismo—, y por los cambios producidos en la Tierra por las actividades de nuestra especie —leucemias y cánceres de tiroides secundarios a radiación nuclear, incremento en el número de cánceres de piel debido a alteraciones en la capa atmosférica—. Las enfermedades, siguiendo a Virchow, se reproducen cuando el entorno ha sido modificado por intereses humanos no siempre a favor de la humanidad.

La visión del filósofo Hans-Georg Gadamer ofrece material digno de reflexión. En *El estado oculto de la salud*,⁵ en el capítulo que lleva el mismo nombre del libro, tras reflexionar sobre los significados de salud y enfermedad, escribe: “Pensemos solamente que, si bien tiene sentido preguntar, ‘¿Se siente usted enfermo?’, resultaría casi ridículo que alguien preguntase a otro, ‘¿Se siente usted sano?’”. La salud no reside justamente en un sentirse a sí mismo; significa estar en el mundo, un estar con la gente, un sentirse satis-

⁵ Hans-Georg Gadamer, *El estado oculto de la salud*, Gedisa, Barcelona, 1996.

fecho con los problemas que le plantea a uno la vida y mantenerse activo en ellos”; renglones adelante agrega: “Es verdad que los seres humanos, como todo ser viviente, viven defendiéndose de continuos y amenazantes ataques contra la salud... Sólo se puede estar con la naturaleza cuando se es parte de ella y cuando la naturaleza está con nosotros”. Gadamer invita, René Leriche complementa.

Leriche (1879-1955), prestigiado médico francés, define salud como “la vida en el silencio de los órganos”:

Cuando la enfermedad irrumpe el silencio desaparece. Cuando la patología altera la marcha del cuerpo el afectado se detiene y recapacita. Las enfermedades imponen riesgos y en ocasiones ganancias. Claudicar, interrumpir la cotidianidad, sufrir, saberse vulnerable y retraerse son riesgos conocidos. Convertirse en una persona resiliente, acompañar, entender los múltiples significados de *carpe diem* e incluso, cuando el Mal es irreversible y el presente no más que el presente, elegir morir, como consecuencia de la enfermedad, son, paradójicamente, frutos de la patología.

La enfermedad es maestra. La vida es una batalla contra la cual siempre se pierde. Tanto la enfermedad como el tiempo cobran, en algún momento, impuestos; afrontarlos, y entender los riesgos del vivir, atempera las pérdidas y los dolores de las enfermedades. **u**



La última cena

Alejandro Robles

Uno de los secretos mejor guardados de la literatura cubana, autor del fulgurante libro de cuentos La máquina de Olmos, nos otorga uno de sus pocos cuentos aún inéditos, escrito con ese estilo irónico y perturbador que lo caracteriza.

Eres el dueño y el chef de un exitoso restaurante de Houston. Se llama Cardamomum. Es el nombre de una especia exótica venida del Oriente. El nombre trae en sí mismo un aroma que evoca refinamiento y exquisitez. Como dueño y chef de un restaurante exclusivo, tu obsesión y tu ego —de dimensiones oceánicas— te impulsan a preguntarle personalmente a cada uno de los clientes qué les ha parecido tu comida. Afirmas que es muy importante conocer sus opiniones, pero lo que en realidad te interesa, lo que anhelas con sorda pasión, es escuchar sus elogios.

A quince kilómetros del restaurante está la cárcel del estado. El alcaide es uno de tus clientes habituales. Con el tiempo se han hecho amigos. Una vez al mes ejecutan a un condenado con inyección letal. Durante su breve estancia en el “corredor de la muerte”, éste tiene derecho a pedir su “última cena”. Por lo general, ordena *fast food*: hamburguesa y papas fritas, huevos revueltos con tocino, costillas con salsa BBQ, incluso pizza. Piensas que semejante elección delata un paladar poco refinado.

Una noche en la que el alcaide permanece en el restaurante hasta la hora del cierre, te propone convertirte en el chef de los condenados a muerte. Lo piensas unos segundos, pero te niegas. Por lo general, esos reos son asesinos despiadados. ¿Por qué —le preguntas al alcaide— ser compasivo con alguien que no lo fue?

En el momento en que un condenado recibe su “última cena” —te lo ha dicho el alcaide— está a menos de una hora de la ejecución, ¿cuál sería el sentido de elaborar un succulento plato que ni siquiera será digerido? Y, lo más importante —algo que, sin embargo, no te atreviste a decir—, ¿por qué prepararle a alguien una cena si no podrá decirte qué le pareció

tu plato y se irá al otro mundo con su opinión? El criterio de un cliente —y cuando dices “criterio” piensas en alabanzas— es lo más importante para ti.

Sirves otra copa de brandy y le dices al alcaide que si fueras un condenado pedirías una cena elaborada con caviar Alma, que se extrae del esturión beluga y sólo se puede hallar en Irán, de manera que al elevadísimo precio de la hueva habría que sumar el costo del boleto de avión. Con el caviar Alma conseguirías el aplazamiento de la ejecución tal vez una o dos semanas, y justo cuando la comida llegara a tu celda la rechazarías por no ser de tu agrado, y entonces pedirías un plato hecho con trufas blancas que sólo pueden conseguirse en ciertas regiones de Italia o Croacia. Días o semanas después, cuando ese nuevo plato llegara a tu celda, lo rechazarías igualmente para pedir otro, elaborado con hongos Matsutake o un filete de carne de Kobe que sólo se obtiene de exclusivas vacas japonesas que reciben sake y cerveza como parte de su dieta cotidiana. Sin embargo, también ese nuevo plato sería rechazado y sustituido por otro que a su vez rechazarías, sustituyéndolos por otros que también serían despreciados. Pedirías siempre ingredientes cada vez más exóticos, caros y difíciles de hallar para lograr el aplazamiento indefinido de tu ejecución. Los dos ríen, pero el alcaide te explica que ello es imposible, porque la última cena de los condenados a muerte no puede superar cierta suma de dinero. En algunos estados pueden consumir alimentos por un valor de 20 dólares, en otros de 30 y en el tuyo no les está permitido exceder los 15.

Razón de más para no convertirte en el chef de sus últimas cenas.

Una semana más tarde el alcaide va a tu restaurante acompañado por una mujer que te presenta como

una amiga. Es joven y te parece hermosa. Te enteras, unos días después, de que es doctora forense y que realiza las autopsias a todos aquellos que mueren en la cárcel del estado, ya sea por inyección letal o cualquier otra causa.¹

Una tarde, en el restaurante, el alcaide te habla de ella. Te cuenta que optó por la medicina forense porque quería escapar de los pacientes que describen malestares y síntomas vagos. Quería huir de los quejidos de dolor y del sufrimiento. Prefería la perfección del silencio absoluto, el cuerpo inerte y callado que habla desde la muerte. Eso —te dice el alcaide— la ha convertido en una mujer muy delicada y extremadamente meticulosa, atenta a los más mínimos detalles. Ahora te parece aún más atractiva y seductora. En los días siguientes haces lo indecible por entrar en contacto con ella. Recurres incluso al alcaide, pero la mujer, que ama el silencio, se muestra elusiva.

Decides convertirte en el chef de los condenados a muerte para tener algo en común con la mujer de la que te has enamorado. Cuando el alcaide te pregunta a qué se debe tan repentino cambio de opi-

nión, le respondes que tu comida será a la vez un premio y un castigo. Después de probar el primer bocado, el deleite será tal que se arrepentirán de haber cometido esos crímenes. Dejarán este mundo sin volver a probar tus delicias. Una sola condición le pones al alcaide: además del plato, sin duda vulgar, que elegirá el condenado a muerte, enviarás otro elegido por ti, que no tendrá límite de costo porque serás tú quien lo pague. Tras meditarlo unos días, el alcaide acepta.

Durante los cuatro meses siguientes, preparas últimas cenas para seis condenados que reciben la inyección letal. Que esos seis hombres se hayan ido sin decirte qué les ha parecido tu comida te carcome por dentro como un parásito venenoso que perturba tu sueño y oscurece tus días. Ya no sabes qué hacer para sobreponerte a ese vacío, a esas palabras ausentes, a esos elogios nunca dichos y que habrían servido de recompensa a tu alma. Has pensado que con la comida podrías enviar un cuestionario al reo, para que, antes de morir, deje constancia de su opinión, pero sabes que no será aceptado. Y, de ser permitido, ¿qué ocurriría si el condenado decide no contestarlo? Sería peor aún. Sería catastrófico. Eso te llenaría de incertidumbre y terminaría precipitándote en el abismo de las dudas. Además, ¿cómo obligarlo?, ¿lo amenaza-

¹ Por paradójico que parezca, a los condenados a muerte se les practica la autopsia para estudiar los niveles de daño provocados por las toxinas durante la ejecución por inyección letal.



rías diciéndole que si no llena tu cuestionario será ejecutado con inyección letal?

Sabes que a las ejecuciones asisten testigos voluntarios, y una de esas noches en las que no puedes conciliar el sueño, piensas incluso en la disparatada posibilidad de convertirte en testigo sólo para arrancarle al reo un gesto que te haga saber qué le ha parecido tu comida. Te imaginas frente al enorme vidrio que separa a los testigos de la cámara de ejecución haciendo ademanes descontrolados, tratando de comunicarle al condenado con mímica ridícula tu imperiosa necesidad de saber qué le ha parecido tu comida. El reo, del otro lado del vidrio, al borde mismo de la muerte te miraría sin comprender. Supones además que, en ese momento umbrátil, a sólo minutos del fin, el preso estará concentrado en cosas más trascendentes. Cuando lo acuesten en una camilla, en la que reposará por primera y última vez, tú estarás todavía pegado al vidrio con tu pantomima.

El silencio de los condenados ha convertido tu vida en una tortura perenne; tampoco has logrado despertar el interés de la doctora silenciosa. Entonces concibes un plan, transgresor y descabellado, pero un plan al fin: tomas finísimas tiras de papel blanco y escribes en ellas con letra diminuta, tan minúscula que parece trazada por un parásito. De ese modo le confiesas la atracción que sientes por ella, en otra la invitas a cenar, en otra describes su increíble belleza. Redactas una veintena de esos minúsculos mensajes. Enrollas los delgados pergaminos y los recubres con plástico transparente, el resultado son unos pequeñísimos balines blancos apenas más grandes que un grano de arroz. En la última cena del siguiente condenado insertas tus mensajes en los trozos de carne; sabes que no tendrá tiempo de digerir la comida y menos tus mensajes protegidos por plástico. Si la doctora forense es tan meticulosa como afirma el alcaide, dará con ellos. Los extraerá con una pinza y los descifrá bajo la lente poderosa de una lupa.

Pasan los días y no ocurre nada. Al hecho de no saber qué piensan los condenados, se añade el silencio de la doctora. Silencio sobre silencio. Haces un segundo, un tercero y hasta un cuarto intento de comunicarte con ella, empleando el mismo método. Los condenados a muerte, como disparatados caballos de Troya, son tus mensajeros. Tu soliloquio se hace cada vez más apasionado y profuso. Ahora enumeras las tiras de papel para que ella pueda seguir el delicado hilo de tu discurso amoroso. Pero no hay respuesta. El silencio sin nombre te rodea.

Te llama el alcaide porque debes preparar otra última cena. Como de costumbre te esmeras y elaboras un platillo succulento. Unos minutos antes de concluir y, ya con los minúsculos mensajes listos, vuelve a lla-

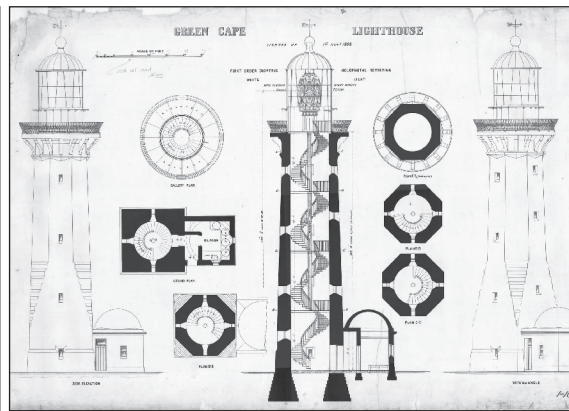
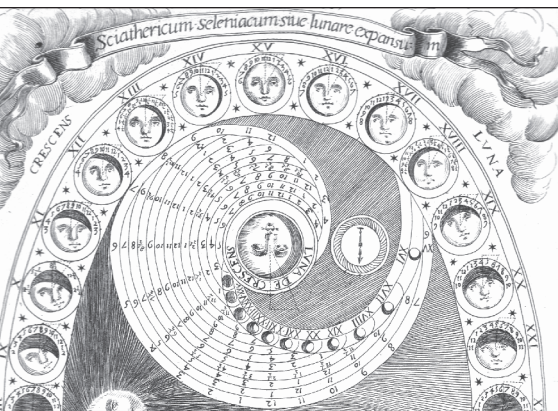
marle el alcaide. El condenado no será ejecutado porque ha intentado suicidarse y va camino del hospital. Durante el último mes ha estado recibiendo somníferos y tranquilizantes por prescripción médica, pero no los ha tomado. Los ocultaba bajo la lengua y una hora antes de la ejecución se los tragó todos de golpe.

La comida se queda ahí en tu cocina. Minutos después, entra al restaurante una pareja. Ella es alta, delgada y atractiva. Él es más bien robusto. Ella pide uno de tus exquisitos pescados, pero él no se decide por ningún plato. Le ofreces la comida que acabas de preparar para el condenado. Él —sin saber a quién estaba destinada— acepta. Afortunadamente no habías insertado aún los balines con tus mensajes. Piensas que de todas formas ya no tiene sentido hacerlo, pues la doctora forense o no es tan meticulosa como afirma el alcaide o no los ha encontrado o simplemente te ignora. Además, ¿qué se puede esperar —te preguntas— de un mensaje de amor encontrado en los intestinos de un asesino despiadado? ¿Cómo hallar belleza en unas palabras que vienen perfumadas de excremento o sumidas en los restos de comida a medio digerir?

Esperas a que el cliente termine de comer y entonces te acercas a su mesa y le preguntas qué le ha parecido su plato. De su boca sólo salen elogios. Describe los sabores y los aromas y, por si fuera poco, alaba la delicadeza de la presentación. Por fin has escuchado una opinión sobre una última cena. Te sientes dichoso. Sus palabras han borrado de golpe el silencio. Han terminado tus tormentos, tus horas de incertidumbre y angustia. Es la primera vez en muchos meses que no te vas a la cama torturado y que logras dormir bien. A la mañana siguiente despiertas con una increíble sensación de bienestar.

Cuando llegas al restaurante te sientas frente a tu laptop y revisas las noticias en internet. No ha ocurrido nada trascendente en tu ciudad, más allá del indulto a un condenado a muerte que se recupera en un hospital. Dejas por unos minutos las noticias de Texas para ver qué ocurre en otras ciudades y otros países. Algo te lleva a la Ciudad de México. Lees que ha habido un asesinato a la salida de un sitio que se llama El Viejo y el Bar. Evidentemente una parodia etílica de un título de Hemingway. Al ver la fotografía de la víctima reconoces al cliente que venía acompañado por la mujer delgada y atractiva al que le ofreciste y aceptó la comida del condenado a muerte. Te enteras de que se llamaba Javier Soto. De pronto algo te ensombrece, piensas que después de todo tú le ofreciste una última cena. Te sientes culpable; la dicha que sentías se eclipsa unos segundos, pero, justo en ese instante, la doctora forense atraviesa las puertas del restaurante. Lleva en la mano un ovillo de finas tiras de papel escritas y avanza hacia ti sonriendo. **U**

Reseñas y notas



Entre el sueño y el insomnio, tenemos la carne

Papús von Saenger



El cine nos ha hecho mucho daño, y la lista de sus agravios es extensa. Ha retratado a la humanidad como una especie conmovedora y coherente, con miles de dilemas emocionales, políticos, religiosos y sociales que se resuelven al final; nos ha impuesto actores horrendos para identificarnos con ellos (me vienen rápidamente a la cabeza Cameron Diaz y Vin Diesel), como prototipos de una humanidad mejorada que moldea nuestro instinto aspiracional. Ha suscrito la imaginación a un ejercicio de hora y media, que tiene una lógica de género, estructuras de tres tiempos, que últimamente ha mantenido su poder alegórico en el nivel mínimo, hasta convertirla en una experiencia cercana a la siesta. El cine se ha vuelto una industria que nos suministra historias políglotas que convierten la vida en una trama entretenida donde sale gente guapa.

Esto es lo que parece decirnos *Tenemos la carne*, la ópera prima de Emiliano Ro-

cha Minter, que se estrenó en abril en salas de cine de todo el país. Su recepción ha sido mitigada: por una parte corre el rumor de que la cinta cuenta no sólo con la aprobación, sino con la bendición de la trinidad del nuevo cine mexicano —a saber, Reygadas, Iñárritu y Cuarón—, pero la película también batió el récord de deserciones durante su proyección en el Festival de Cine de Sitges, y probablemente también en las salas de Cinépolis, aunque dudo que la empresa lleve esa contabilidad.

Tenemos la carne tiene la estructura de un cuento para niños que se sale de las manos. En un edificio en ruinas en el Centro de la ciudad vive Mariano (Noé Hernández), una especie de indigente, de naufrago que prepara una potente droga con un destilado de bolillos, agua y sangre, y que toca un tambor hasta desquiciarse. Mientras está en pleno viaje de su elixir casero, por un túnel que desemboca en el edificio aparecen dos hermanos, Fauna (María Evoli) y Lucio (Diego Garmaliel) que llevan varios días perdidos en la ciudad. Le piden asilo y, a cambio de casa y de una comida asquerosa, los pone a trabajar en la construcción de una estructura de palos y de cinta canela que poco a poco recubren con cartón, y que termina pareciendo una cueva. La única condición que les pone Mariano para poderse quedar es que tienen prohibido acercarse al cuarto donde prepara el elixir, restricción que evidentemente rompe Fauna. Entonces la cinta adquiere una progresión escabrosa y opresiva, muy parecida a la de una mente alterada, tanto por los sueños como por el insomnio.

Por su interpretación simbólica y por su relación con el inconsciente, los cuentos de niños han sido estudiados por casi

todos los grandes psicólogos. Freud fue el primero en analizar la naturaleza simbólica que los cuentos comparten con los mitos y los proverbios. En *Der Wolfsmann*, Freud sostiene que los cuentos escenifican animales con distintos grados antropomórficos que le ofrecen a los niños una manera de identificarse con ellos y de representarse. Géza Róheim subraya que existe un parecido entre los cuentos y nuestro material onírico, y que gran parte de nuestra mitología proviene de estos sueños que han sido contados, y probablemente alterados de generación en generación. El libro de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, ya es un clásico del acercamiento analítico a estos relatos que, según él, encierran y reflejan angustias y conflictos específicos de cada etapa del desarrollo del niño. Jung completa que se puede estudiar la psique a partir de los cuentos, pues condensan muchos elementos sexuales y violentos, y transforman nuestras fantasías inconscientes en relatos estructurados. Los cuentos son un intermediario viable entre nuestras pulsiones y las exigencias morales de la sociedad, y cada personaje —los pobres niños perdidos, el lobo, el cazador, los padres ausentes— es un polo de identificación posible o imposible. En algún momento de la historia todos los personajes aparecen dormidos; y si el sueño y los cuentos son un espacio claustrofóbico donde se confrontan el principio de realidad y el principio de placer, no es extraño que sobrevengan escenas de incesto, necrofilia, asesinato, canibalismo y orgías.

Obviamente *Tenemos la carne* no es una película psicoanalítica, pero sí una muy dada a las interpretaciones y a las proyecciones. Algunos entrevistaron en esta historia un mundo postapocalíptico, una ana-

logía de los tiempos violentos que vivimos en nuestro país; otros vieron en esta cinta de escenas fuertes y muy pocos diálogos una pirotecnia pictórica, sonora y conceptual que lo mismo remitía a Pasolini, al surrealismo, al cine de los setenta; para otros fue el reflejo de una sociedad desquiciada o —peor aún— el de una sociedad demasiado estructurada que reposa sobre cimientos de los más dudosos; muchos otros no le vieron nada y se salieron de la sala.

Para mí es una película lírica, ambiciosa y, de una manera *sui generis*, divertida por momentos. Varios críticos la tacharon de provocadora, pero como dice el director, “para eso son las óperas primas”, y de alguna forma nuestra sociedad siempre incita a la provocación. En los planos larguísima de una vagina y de un pene en reposo, alumbrados por luces tamizadas, como si fueran paisajes liberados de toda connotación sexual, uno no puede evitar preguntarse por qué el cine le tiene tanto miedo a la *genitalia*, y en especial a la masculina. Así como ciertas religiones prohíben la representación del dios que adoran, nuestra sociedad falocrática, obsesionada por el espectáculo y por el sexo, se resiste a la exposición de su tótem, para beneficiarse de su pusilanimidad, y porque en el examen de sus diez centímetros tal vez descubramos que el pene es el conspirador detrás de la mayor superchería de la historia de la humanidad.

Emiliano Rocha Minter, como la mayoría del *staff* que trabajó en su película, estudió arte, pero siendo hijo de un cineasta y de una videoartista, tuvo su primera cámara a los trece años, y filmó su ópera prima cuando tenía apenas 25. En México tenemos un cine poco inocente y poco temerario; generalmente nuestras producciones se debaten entre una lógica de taquilla, que ve en la aplanadora hollywoodense una forma de redimir nuestro tercermundismo, y en Europa una agenda de alfombras rojas donde proveemos las historias de miseria humana que simultáneamente refuerzan y acallan su culpa postcolonial.

Tenemos la carne es una película que definitivamente amplía ese registro. Nos demuestra que el cine también es una ex-

periencia estética donde pueden estibarse cuadros de El Bosco, acciones performáticas inspiradas en el arte contemporáneo y cierta psicodelia de la televisión mexicana. Nos devela momentos de gran libertad narrativa cuando Rocha inserta en una fábula arquetípica diálogos de Georges Bataille, de Mariano Villalobos y otros disparates que surgieron mientras trabajaba con los actores. Hay momentos brillantes que constituyen una irrealidad metafísica, una cumbre desde donde nos gritan que estamos solos en este mundo, que el amor no existe, que sólo prevalecen su esfuerzo y su búsqueda, que la realidad es una configuración de nuestra mente enloquecida, y que al fin y al cabo —nos lo murmura en el oído uno de sus personajes— somos carne pudriéndose, pero en la carne está el espíritu. En toda la película hay

una disidencia temática que creemos reconocer, un tiempo alterado que el medio (el cine) recompone; con un poco de perspectiva nos damos cuenta de que no es más absurda que los X-Men o los propios cuentos de los hermanos Grimm.

Al final, el cine le da sentido a todo: hemos firmado con él un contrato de dos horas en que nos deshacemos de nuestra desconfianza natural y creemos ciegamente en lo que nos muestra; constituye una especie de enciclopedia humana donde lo hemos visto todo, el espacio sideral, las Cruzadas, la China de los emperadores, el amor, el desamor, la soledad. Es un psicotrópico legal que nos ayuda a mejorar la realidad, y el cine nos hace muchísimo bien, esas veces en que salimos como hipnotizados de la sala y ya no podemos hablar. **U**



Fotogramas de la película *Tenemos la carne* de Emiliano Rocha Minter, 2016

La *Fuga sin fin* de Joseph Roth

Héctor Abad Faciolince

En general, yo sigo el cuarto mandamiento literario de mi amigo Aguirre: “No releer nunca un libro”. No creo que pueda haber experiencia más funesta que arruinar nuestra lectura juvenil de *Rayuela* con una relectura adulta; temo que sería el final de una ilusión. Sé que tampoco repetiré nunca la laboriosa lectura de *El doctor Faustus* o de *¡Absalón, Absalón!*, pues releer esos libros es cosa de académicos o de eruditos, no de hedonistas del libro. Hago, sin embargo, una permanente excepción a la regla. Tengo el vicio de releer todos los años —y a veces más de una vez— el mismo libro de Joseph Roth: *Fuga sin fin*. Creo que la primera vez lo habré leído hacia 1990, por lo que a estas alturas es seguro que mis relecturas de esta novela ya no se pueden numerar siquiera con la suma de los dedos de las manos y los pies.

¿Por qué lo releo siempre? ¿Qué extraño poder hipnótico ejerce esta sencilla novela sobre mí? No lo sé bien. Lo que sí sé es que si existiera algo que se llamara “el libro de mi vida”, yo no dudaría en definir así a *Fuga sin fin*. Creo que la releo como repiten los devotos versículos de la *Biblia*, como abren al azar los cabalistas una página de la *Torah* —para hallar la solución al enigma del instante—, como repasa un imán de Persia las suras del *Corán*. En cada relectura de *Fuga sin fin* hallo siempre un sentido distinto a la vida aventurera y desaventurada de su protagonista, el teniente Franz Tunda, oficial del ejército austriaco, caído en desgracia y hecho prisionero en Rusia al comienzo de la Primera Guerra Mundial. Y ese nuevo sentido que le encuentro a su vida sin sentido, encierra algo que me habla de cerca sobre asuntos profundos que se alojan también en mi mente, o quizás en mu-

chas mentes. Si alguna vez soñé con aprender alemán, en realidad fue solamente para poder leer en lengua original *Die Flucht ohne Ende*, aparecida en Múnich en 1927, bajo el sello del editor Kurt Wolff. Y si tuviera que decir lo que este libro, sin exageraciones, ejerce sobre mí, la única palabra precisa que se me ocurre es fascinación. La extraña fascinación de encontrar, en la literatura, un amigo íntimo, o mejor, un hermano, el hermano que no tuve jamás.

Voy a resumir, en líneas generales, la trama de la novela, cuyos sucesos transcurren entre 1919 y 1926, pero antes diré algo sobre su autor. A Joseph Roth no le gustaba contar su vida; le gustaba borrar las huellas e inventarse vidas parecidas a la suya, con variaciones importantes en los detalles fundamentales. Vidas que mejoraran o empeoraran su destino. Cuentan sus biógrafos que a veces, borracho, sentado en los cafés de Viena o de Berlín, Roth hablaba de sus hazañas de oficial en el glorioso ejército austriaco, durante la Gran Guerra. Cada vez que volvía a contar la historia lo hacía de un modo distinto. Sus amigos sabían que mentía; sabían que el judío Joseph Roth, endeble y bajo de estatura, nunca habría dado la talla para ser soldado, y menos oficial de aquel altivo ejército derrotado. Si había servido al Ejército Imperial, lo habría hecho desde una oficina, en algún rutinario cargo administrativo. Y, sin embargo, a veces el escritor hablaba de sí mismo como el “teniente Roth”, con el respeto que se debe a un oficial en retiro, aunque sin el beneficio de una pensión estatal de veterano. Mostraba incluso una medalla al mérito, que había recibido por su valentía en la guerra. Algunos le creían; otros

decían que había comprado esa medalla en el rastro.

Yo sospecho que la historia del teniente Franz Tunda es una de las versiones de la vida del falso teniente Joseph Roth, y quizá la menos infiel de todas sus biografías inventadas. Es más, creo que la trama de este libro fue elaborada poco a poco, en los cafés, con las mentiras que Roth contaba sobre su propia vida. Y como creo que en toda ficción se esconde una verdad más honda que en el relato fidedigno, *Fuga sin fin* es la vida imaginaria del escritor Joseph Roth, pero la que mejor explica su vida real, pues es su vida decantada por el arte (no como fue, sino como debió ser), y por lo tanto convertida en mito, no idealizada, sino condensada mediante imágenes e historias poéticas, donde lo real y lo inventado se mezclan indisolublemente.

A uno de sus biógrafos —quizás el más atinado—, Géza von Cziffra, le entregó una vez un papelito arrugado. En él decía: “La verdad es que a mí no se me podía ayudar en la Tierra”. Le pidió que esa frase fuera escrita en su lápida, le explicó que era de Heinrich von Kleist. ¿Servía para Roth? Tal vez no tanto, pues en esa época, mitad de los años veinte, escribía reportajes para los periódicos y se los pagaban muy bien. Servía para su personaje imaginario, para la novela que escribía en esos días, *Fuga sin fin*, es la frase que mejor describe a Franz Tunda.

Del teniente Franz Tunda sabemos que era un hombre sin nombre, sin papeles, sin origen conocido y, sobre todo, sin destino. Su fuga es una *fuga in avanti*, porque no huye de nada, sino que huye hacia el futuro, rompiendo cualquier atadura que surja en su camino. Del hombre y

del nombre Joseph Roth sabemos lo siguiente: que nació en Brody, en lo que entonces era la Galitzia austriaca, a pocos kilómetros de la frontera con Rusia, hijo de padre y madre judíos. También sabemos la fecha: el 2 de septiembre de 1894 y, según comenta él mismo “bajo el signo de la Virgen, con la que mi nombre, Joseph, guarda cierta relación lejana”. Uno de sus sobrinos dijo alguna vez que Roth no conoció a su padre, que vivía, loco, en un manicomio, y que había sido educado por un abuelo rabino, experto en la *Torah*. A veces decía que su padre era un funcionario austriaco corrupto y su madre una judía; pedía que le guardaran el secreto del segundo dato. Tanto jugaba Roth con su destino, con la historia de su vida, que a veces se declaraba católico, a veces monárquico y a veces comunista. Era también anticomunista, anticapitalista, a veces odiador de los judíos y a veces enfurecido defensor de ellos. En su funeral, de hecho, hubo militantes de los dos partidos (el monárquico y el comunista), cura y rabino. Sus nombres (Moses Joseph), sin embargo, no pueden ser más hebreos, ni su apellido tampoco: Roth.

No muchos años antes de su nacimiento, cuando el emperador Francisco José de Habsburgo (Franz Josef Karl von Habsburg-Lothringen) quiso conocer mejor a todos sus súbditos, ordenó que se dieran apellidos alemanes a los judíos del Imperio. Sin pecar por exceso de imaginación, los perezosos burócratas del anágrafe, empezaron a dar a los judíos nombres de colores: Roth, rojo; Schwarz, negro; Braun, marrón; Weiss, blanco... Cuando agotaron los colores, le añadieron al color el consistente sustantivo “piedra”: Stein. De ahí vienen los Braunstein, Weisstein, Goldstein, etcétera. Agotadas las piedras vinieron las estrellas: Stern. Gelbstein, Rothstein, y así. El Roth, pues, es uno de los apellidos de la primera camada, y quizás haya que traducirlo para que sepamos bien, en español, lo que su nombre evoca en alemán: Moisés José Rojo.

Me doy cuenta de que he divagado mucho sobre el nombre. No es del todo gratuita esta divagación. En *Fuga sin fin* se lee esta sentencia: “En los nombres vive una fuerza, como en los vestidos”. Sí, el

nombre es una especie de vestido que nos arropa toda la vida; a veces, incluso, llega a ser un destino. Pero al principio de *Fuga sin fin* se nos dice que Franz Tunda (que de momento se hace pasar por hermano de un amigo polaco, y lleva su apellido, Baranowicz) es un hombre “sin nombre, sin crédito, sin rango, sin título, sin dinero, sin profesión: no tenía ni patria ni derechos”.

Franz Tunda participa, más por error y por amor que por convicción, en la Revolución rusa: primero cae prisionero de los Blancos, luego los Rojos lo rescatan (y por eso parece quedar de su lado), y la comandante de ese escuadrón comunista que lo libera, Natasha, se enamora de él, contra su voluntad y contrariando sus convicciones revolucionarias. “Es indiferente si alguien se vuelve revolucionario por lecturas, reflexiones, experiencias o por amor”, dice Roth en el libro. La revolución a Tunda no lo apasiona, y lo que lo apasiona, el amor, fracasa porque su amada detesta tener “un amor burgués”, a pesar de ser éste, el burgués, el único tipo de amor que podría tener. De hecho, ellos se enamoran porque son los únicos de origen burgués en el grupo de combatientes, y se reconocen sin saber cómo. Cuando ella lo deja, Tunda encuentra a una mujer mansa, suave, sumisa, casi in-

existente, que lo ama con una devoción servil, y se casa con ella. Se llama Alia:

La muchacha era bonita y callada. Se movía en silencio como un velo. Algunos animales producen un silencio de ese tipo en el que después pasan su vida, como si hubieran hecho un voto de servir a un fin superior y secreto.

Estando con Alia, y ya trasladado a otra ciudad rusa, Baku, su única distracción de la sana monotonía conyugal consiste en ver llegar los barcos que vienen de Occidente, como emisarios de otro mundo. De uno de esos barcos desciende una francesa sofisticada, la señora G., que va de visita a Baku, quizá como espía; se acuestan. Ella le deja en una tarjeta su dirección en París. Y esa sola dirección le quita a Tunda su deseo de quedarse. Roth comenta: “Las mujeres que encontramos excitan más nuestra fantasía que nuestro corazón. Amamos el mundo que ellas representan y el destino que ellas significan para nosotros”.

Tunda decide regresar a Occidente, sin tener muy claro el motivo. Han pasado demasiados años y quizá su prometida de Viena ya no lo esté esperando. De todos modos, por ella o por la señora G., o por un incomprensible desasosiego interior,





Joseph Roth con Stefan Zweig

Tunda abandona a Alia, su muchacha silenciosa, su paz doméstica. Se va sin despedirse siquiera (le envía dinero en un sobre) y resuelve desandar los pasos de su vida anterior, regresar a Austria, su patria inexistente. Además de recuperar su nombre precedente, su pasaporte, su nacionalidad austriaca (en el consulado le creen que lo es por el acento vernáculo de su alemán original, con los dejos de la aristocracia austriaca —Roth a veces se hacía pasar por hijo ilegítimo de un Habsburgo—, la más perfecta huella digital), eso que los insufribles llaman “identidad”, trata de retomar el hilo de su vida. Pero ese hilo se ha roto: el Imperio austrohúngaro ya no existe; el emperador ha muerto; su novia se ha casado con otro; su hermano tiene éxito y es un burgués (director de orquesta, rico, cortesano) adaptado a la nueva sociedad alemana, lo cual para Franz es otra forma de morir. Su hermano, en cierto sentido, también le ha robado su destino de músico, al tener la buena suerte de romperse una pierna. Por eso lo odió siempre y ahora desprecia su destino acomodado, infeliz.

Tunda ya no es nadie y está por convertirse, como Roth, en un Santo Bebedor que vive de préstamos, subsidios y trabajos temporales. Es un hombre sin destino en un mundo que, de nuevo, deja ver las semillas de que próximamente se volverá a desmoronar, y de un modo incluso más cruel que en la Primera Guerra Mundial. Tunda lo anuncia, como un profeta (estamos en 1926), pero nadie le cree. De

mujer en mujer, de frontera en frontera y de revolución en revolución, lo que nos deja esta novela maravillosa es la sensación de un “yo” desintegrado que se ahoga como un pez fuera del agua, y salta de un lado a otro, a veces enloquecido, a veces resignado, reflexivo, pero siempre carente de un elemento vital que ya no existe, un agua (o un aire) que ya nunca podrá volver a respirar. No es ni siquiera inquietud:

Lo único que sé es que no ha sido la inquietud, como se dice, lo que me ha impulsado, sino, al contrario, una calma absoluta. No tengo nada que perder. No soy valiente ni tengo ganas de aventuras. Un viento me impulsa y yo no temo ir más allá, hasta el fondo.

Tal vez cuando una guerra nos desgarrar y nos aleja del país que nos dio nuestra manera de hablar (esa huella indeleble de la lengua nativa), cuando uno trata de asumir, y momentáneamente asume, otra identidad (maldita palabra ineludible), el regreso al viejo nombre, al país que ya no es, es siempre una fuga sin fin: porque esa patria perdida, ese país que ya no se reconoce, nos deja como único destino, además del estupor, un deseo perpetuo de volver a irnos de ahí. Y la tragedia de esa carrera sin destino es que en la huida tampoco hay escapatoria porque en ninguna parte un fugitivo de sí mismo puede sentirse en su casa, por el sencillo motivo de que su casa ya no existe. Siempre se quiere ir a un sitio, y a otro, pero al llegar

allí se comprende que tampoco ahí uno se siente bien, y la pulsión de irse de nuevo es inmediata y perpetua.

Joseph Roth vivió siempre en hoteles o en cuartos de alquiler, con una pequeña maleta donde cabían todas sus pertenencias: poca ropa y un montón de papeles desordenados en los que iba escribiendo frenéticamente las novelas y los artículos que le daban a duras penas lo suficiente para ganarse la vida y para ayudar a sus sucesivas mujeres. Se emborrachaba todos los días y agobiaba a sus editores y amigos con préstamos constantes, que acababa por pagar mediante otros préstamos y anticipos, en otra especie de fuga hacia adelante, en este caso monetaria. Hundiéndose en el alcohol y desesperado, porque —como un profeta lúcido— veía con claridad que el nazismo era “la sucursal del infierno en la tierra” y pocos le creían, tuvo la buena suerte de morir en París, cirrótico y envejecido (a los 45 años), poco antes de que la invasión alemana acabara por derrumbar de nuevo la vieja ilusión de una Europa iluminada y civil. El teniente Franz Tunda, y el falso o verdadero teniente Joseph Roth, describen del modo más desolado y lúcido la disolución de una idea de Europa que se volvió un espejismo, un mundo en el que, por un momento, pareció posible la integración normal de los judíos, la convivencia con ateos, liberales y cristianos, ese “mundo de ayer” del que hablara Stefan Zweig (buen amigo de Roth) en sus memorias, que parecía que fuera a imponerse —por racional y sensato— para siempre y en esa primera mitad del siglo XX, en cambio, se desmoronó dos veces. En *Fuga sin fin*, dos cosas se desmoronan una y otra vez: la estabilidad de Europa, y la estabilidad de las relaciones amorosas. En ese mundo desmoronado del amor y de las ilusiones políticas, Franz Tunda sigue huyendo en su libro y en nuestras relecturas reiteradas del libro. Las fugas sin fin, obviamente, no pueden parar jamás. **U**

Joseph Roth (Brody, Galitzia oriental, Imperio austrohúngaro, 2 de septiembre de 1894-París, hospital Necker, 27 de mayo de 1939. Causa de la muerte: *delirium tremens*; poco después de ésta se imprimiría su *La leyenda del Santo Bebedor*).

John O'Hara, el hombre ideal

Edgar Esquivel

El erotismo galopante que yace en el relato “Un hombre de confianza” de John O'Hara, pero sobre todo su subyugante final —preámbulo de un adulterio fatal— ratifican el hecho de que en la gran literatura todo resulta un cadalso latente, donde actos y pensamientos llegan a tener, con notable diferencia respecto a la vida real, el mismo rostro e incitan un fervoroso acercamiento a la narrativa breve (estadounidense en este caso), como abrevadero de símbolos renovados y sucesos anodinos que de súbito se tornan épicos, apegándose a fórmulas tan sencillas como infalibles, pero casi imposibles de lograr: diálogos preponderantes y ágiles, finales desconcertantes, ambientes perdurables, evocaciones lacerantes, rasgos sugerentes, en suma, emblemas de nuevo cuño confeccionados de tal modo que cualquier convención o innovación cabría a detalle en un western, a sabiendas, incluso, de que un western podría construirse por igual en escenarios sofisticados o agrestes. La biografía misma del explosivo John O'Hara arroja la presunta autoría de su propio epitafio: “Él, mejor que nadie, contó la verdad acerca de su época, la primera mitad del siglo xx. Fue un profesional. Escribió bien y con sinceridad”.

Aparte del hecho de que fue un creador prolífico, John O'Hara (1905-1970) supo elaborar cuentos perfectos. La adjetivación es frecuente, pero por más reiterado que sea el elogio no altera el hecho de que solamente sea un puñado de escritores, al menos americanos, a los que se les puede endilgar la común alabanza. Originario de Pottsville, Pensilvania, no sólo fue un narrador implacable, inflexible manipulador de palabras e historias, sino un obsesivo oidor, avizor atento, un



figgón de experiencias y conversaciones ajenas que al recrearlas no soslayaba los detalles esenciales —cándidos, terribles—, engranando con frialdad y precisión los sonidos, ambientes y formas de hechos cotidianos de un largo periodo de la vida americana en que parecía que todo —carencias, resentimientos, *glamour*, costumbres, fama— se mostraba sin ambages, como en un filme de época que recrea la plenitud de excesos y talentos, o los cantos característicos de cada sector social. De ese modo, O'Hara redactó cuentos a la medida de quienes inútilmente buscan algún tipo de consuelo y terminan resignándose a la crudeza de la apariencia vital. Como ocurre en su relato “Fátimas y besos”, donde el protagonista, el joven Malloy, un novel periodista, relata el origen de un homicidio múltiple en el pueblo donde creció:

Éticamente no es que pisara sobre terreno firme, pero mi ética, mi moral y mi conciencia se llevaban continuas palizas también en otros ámbitos. Las chicas, las mujeres, el amor, la teología, la política nacional y mi incontrolable temperamento me llevaban por el camino de la amargura.

Modos y humores le dieron fama a O'Hara de ser pendenciero, un ególatra

Para Agustín Esquivel Mendoza

insufrible, rencoroso, vicioso y dado de sí, pero talentoso y absolutamente original, quien únicamente sobre el papel fue capaz de explicar, conocer y comprender aquel mundo en blanco y negro que le importaba ver y respirar, por inclemente que fuera:

Si quieres salir de esa ciudad de todos los demonios, por Dios, escribe algo que te saque de ella. Escribe algo que corte automáticamente tus vínculos con la ciudad, que te ayude a librarte del resentimiento acumulado...

Hijo de médico, el duro John parecía predestinado a la academia (estudios de medicina en Yale), pero nunca fue lo suyo, y su genio desdoblado (capacidad, temple), le allanó el camino, después de varios oficios y traspies, hacia el periodismo y la literatura, donde dio rienda suelta a su enjundiosa y competitiva verborrea. La longeva revista *The New Yorker*, surgida en 1925, fue, al igual que para otros protagonistas de la narrativa estadounidense, su mejor plataforma y un palpable molde de su legado (O'Hara publicó en la prestigiosa publicación 274 de sus más de 400 relatos), reflejado cabalmente en la selección de 25 cuentos que componen *La chica de California y otros relatos*, los cuales constituyen un muestrario de su ambicioso ideal estético, que por supuesto tuvo eco en el mundo literario de su tiempo: “Cuando uno termina un cuento, sólo hay un modo de mejorarlo: mandando al editor a hacer puñetas”.

En los relatos cortos del autor de *Cita en Samarra* —su primer novela, elogiada y exitosa—, la voz del narrador no disputa escena alguna, permanece atrás o

adelante de lo que cuenta, sin embargo lo ve y lo controla todo —el lector no es excepción—, como un déspota que determina el ritmo de la vida, los fracasos y las esperanzas; así, los sueños frustrados, los pensamientos lastimeros, las introspecciones inútiles o las emociones encontradas son monedas de cambio en las relaciones entre personajes inquietantes —sospechosos siempre— a los que no obstante sentimos cercanos y somos propensos a indultarlos o despreciarlos con facilidad sin saber quiénes son y por qué están donde están o hacen lo que hacen. Fulleros, meretrices, actores, oficinistas, amas de casa, gente de sociedad, ilusos fracasados, inquisidores de vivencias, personas que son sólo eso y nada más; aposta-

dores de lo fugaz y el ahora, hombres y mujeres que responden con realismo, *demasiada humanidad*, a los retos menos alentadores que surgen de sus infortunios, del particular contexto social o condición moral que les determina: “Las personas no son barcos, piezas de ajedrez, flores, caballos de carreras, pinturas al óleo, botellas de champán, instrumentos musicales ni ninguna otra cosa, sino personas”. Lo marginal es una iniciación y lo material es la forma más acabada de lo espiritual. No hay *algo más*, nada de simbolismo soterrado ni magia o artificios, menos aún resquicios para la interpretación estrambótica. Como ocurre al protagonista del cuento llamado “Demasiado joven”, pervive la sensación de que la existencia es “el

preciso instante en que se quiere caminar solo y tener pensamientos que se odian y que arruinarán la vida para siempre”.

En los cuentos de O’Hara predominan el diálogo justo —no sobran o faltan expresiones, secuencias—, y las conclusiones avasallantes que descomponen la trama emotiva de lo narrado; destacan las palabras violentas y un romanticismo extraviado, además de la nula presencia de metáforas o cualquier otra floritura. Es como estar en un velorio donde las expresiones y conversaciones de los concurrentes son, sin excepción, lúcidas e impasibles, empezando por los deudos. La disección de lo que es real comienza no por la observación metódica o las deducciones lógicas sino en el coraje necesario para soportar el dolor de una verdad; qué mayor razón entonces que la que proviene de la ambición, el desamor, egoísmo o la esperanza: “Yo era un chico que hacía muchas preguntas, sobre todo si las respuestas que me daban eran razonables”.

Toda certeza es desgarradora, ése es el encanto de los relatos de John O’Hara; piezas reveladoras del día a día que atizan el lenguaje —el diálogo— de un modo singular para entender la Historia a partir de la vulgaridad o la pretensión, del encono o la soledad, de la avaricia o la astucia. No es casual que en ello descubramos la ambición proverbial del escritor que buscó ser el mejor, el único:

Los años veinte, treinta y cuarenta ya son historia, pero no puedo contentarme con dejar su narración en manos de los historiadores y editores de libros ilustrados. Quiero registrar cómo hablaba y pensaba y sentía la gente, y hacerlo con la mayor sinceridad y variedad.

Si se considera que lo auténtico es enfáticamente atípico, no habría para un escritor, de cualquier calibre, un mejor ideal. Quizás a O’Hara le disgustaba la creencia de que la trascendencia es sólo competencia de la muerte o lo divino: “La gente —los mayores— nunca sabe a qué edad empieza uno a reparar en cosas como una camioneta sin conductor, un marido ausente y una aparición con retraso, y a atar cabos”. **u**



John O’Hara

Alberto Blanco

La raíz cuadrada del cielo

José Gordon

El poeta estadounidense Jerome Rothenberg señala que el trabajo creativo de Alberto Blanco rebasa las fronteras de la poesía. En el libro *La raíz cuadrada del cielo* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016), plantea que Blanco intenta mantener una relación viable entre la ciencia y la poesía. Conversamos sobre estos vínculos que tienen en común la aventura del encuentro con lo desconocido.

El título de tu libro me recuerda la expresión “un centímetro cúbico de suerte” y tal vez la idea de poder sacar “la raíz cuadrada de un soneto”. Eso habla de lo que no se puede dimensionar y que precisamente la poesía tiene la posibilidad de tocar.

Hace mucho que no escuchaba a nadie decir “un centímetro cúbico de suerte”. Eso viene de los libros de Castaneda, se lo dice don Juan Matos a Carlos Castaneda... aquí se trata de la raíz cuadrada del cielo, es una reunión de poemas científicos, con comillas o sin comillas.

Esto supone que en la ciencia encuentras imaginación poética. Tu formación es originalmente de químico, ¿cómo es que la imaginación científica puede desplegarse poéticamente?

El libro abre con un epígrafe de Einstein, sumamente citado, en donde dice que la imaginación es más importante que el conocimiento. Para un científico también. A la vez incluí un epígrafe que me fue dictado en el sueño. Lo incluí como si no fuera mío porque esos poemas que llegan del sueño los considero intocables y en muchos sentidos impersonales. El epígrafe dice: “La ciencia me enseñó que el Sol no es el centro del Universo, el Sol me enseñó que la ciencia tampoco”. Así encon-

tramos dos dominios, el que puede ser medido, categorizado, estudiado, comparado, el mundo cuantitativo, ése es el mundo al que se aboca la ciencia. El otro es el que no puede ser medido, el que no puede ser cuantificado, el inmensurable. Ambos están presentes siempre. Tal vez un dominio no necesita del otro. Creo que eso lo decía Fritjof Capra: la física no necesita de la filosofía o de la poesía o de la mística (o de lo que ustedes quieran), la poesía tampoco necesita de la ciencia, pero nosotros, los seres humanos, necesitamos de las dos.

La poesía, al igual que la ciencia, implica asombro, curiosidad y hallazgo.

La observación es fundamental. Uno no puede más que quedarse estupefacto ante el hecho de que el cielo sea azul. John Lennon dice en una de sus canciones: “porque el cielo es azul me hace llorar”. ¿Recuerdas? Sólo por el hecho de que el cielo es azul.

Y Elias Canetti decía que sólo por los colores ya valdría la pena vivir eternamente. Y está el elemento visionario que es común en ciencia y poesía.

A veces pensamos que hay descubrimientos, a veces pensamos que son invenciones, a veces pensamos que son recuerdos, no sabemos exactamente qué son. El químico Kekulé soñó la imagen cíclica del benceno acudiendo a la imagen ancestral del ouroboros, de la serpiente que se muerde la cola. Lo vio, lo recordó, lo descubrió, lo inventó, se lo soplaron, vayamos a saber. Son cosas que suceden. A esos momentos yo les llamo acuerdos.

Kekulé, al hablar de su hallazgo ante colegas científicos, decía: “Señores, aprendamos

a soñar”. En la ciencia también se requieren saltos de imaginación.

¿Cómo es posible que Kekulé haya visto esas formas? Éste es un punto en el que me parece que hay una hermandad no sólo entre la poesía y la ciencia sino en prácticamente todas las actividades humanas. ¿Cómo es posible conocer algo si no tiene forma? Todo lo que conocemos tiene forma y la ciencia todo el tiempo está trabajando con formas.

Y la ciencia encuentra orden detrás del caos, un orden que va por la libre, como en la materia huidiza de la poesía.

Llamamos caos simplemente al orden que no acabamos de comprender, como le llamamos realidad a aquella belleza que no acabamos de comprender, hasta que llega alguien que consigue darnos a ver un orden de belleza distinto y ahora aceptamos como belleza algo que antes era considerado horrible. Picasso estuvo puesto contra la pared. Durante treinta años el cuadro de *Las señoritas de Avignon* no lo soportaban ni sus amigos. No pocos de ellos le aconsejaron que lo destruyera y ahora es el buque escolta del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En la apertura de nuevos mapas dices que la geografía externa se retrata con cartografías y la interna por psicografías, en donde suele hacerse de lado el continente de la esperanza.

Me hiciste recordar mis conversaciones con Ivan Malinowski, gran poeta danés que murió hace más de 20 años por quien tuve mucho cariño, mucho respeto y la suerte de tener una amistad que duró muchos años. Me decía con frecuencia: hay que vivir como si hubiera futuro, hay que vivir como si hubiera esperanza.

No dice si hay esperanza, no dice si hay futuro, pero dice que tenemos que vivir como si *hubiera* futuro, como si *hubiera* esperanza, de otra manera no se puede vivir.

En esa psicografía también cabe una felicidad inefable y un humor que solemos dejar de lado. Conversamos sobre el sentido de proporción que nos abren la ciencia y la poesía en donde se despliega la sonrisa de la inteligencia:

En uno de los poemas de este libro hablas de la dimensión del ser humano ante el Cosmos. Me recuerda lo que decía Pascal:

somos muy pequeños ante la inmensidad del Universo, somos como una diminuta caña; sin embargo, lo sondeamos, lo tratamos de conocer porque somos una “caña pensante”.

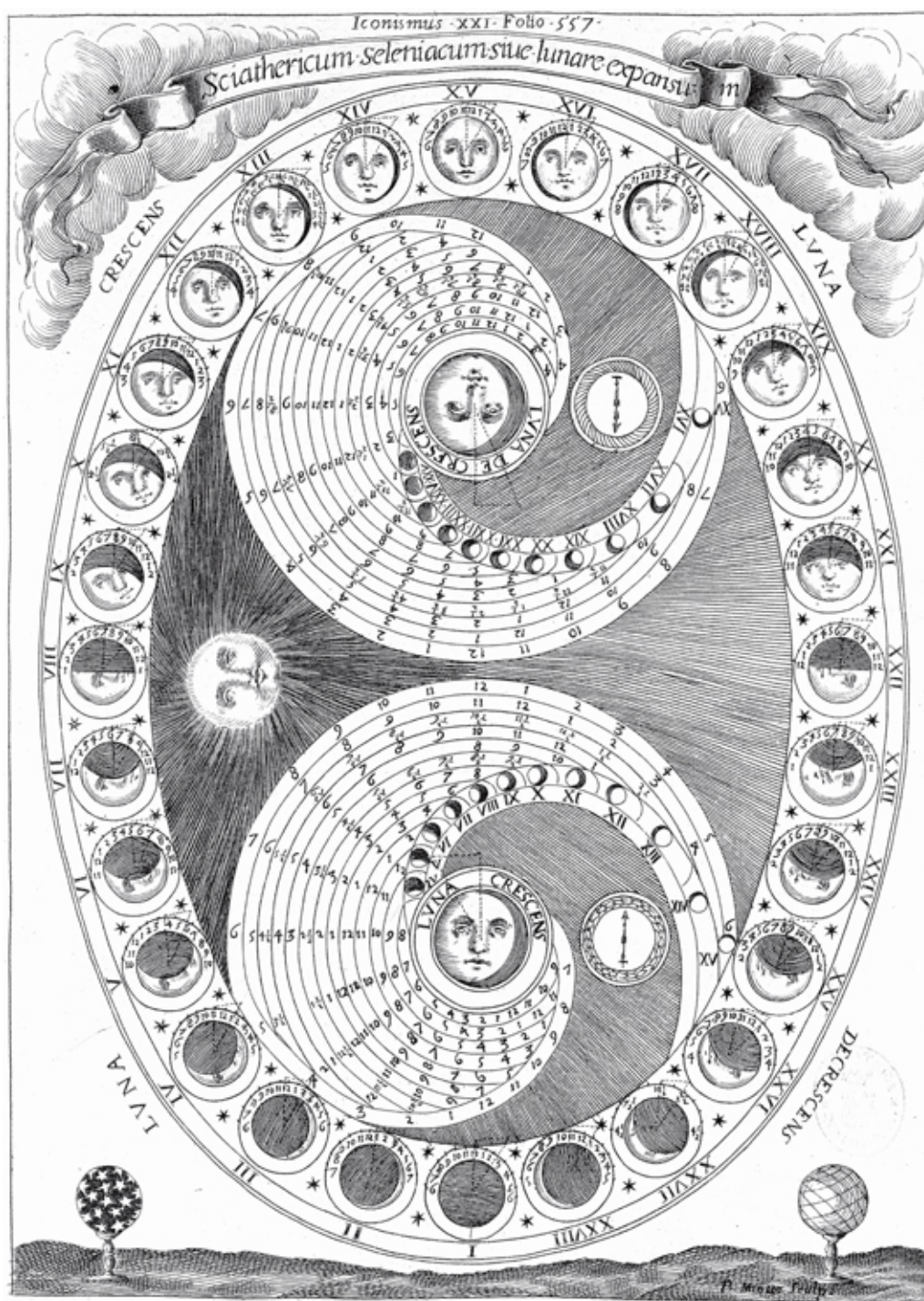
Alberto Blanco sonríe. Me lee un poema que retrata el asombro de la ciencia y la poesía ante lo que somos capaces de dimensionar y lo que se nos escapa de toda medida:

“Si el Sol fuera del tamaño de mi cuarto / la Luna sería entonces del tamaño de una semilla, / la Tierra del tamaño de un limón, / y estarían a cuatro o cinco calles de distancia; / Alfa Centauro, la estrella fija más cercana, / estaría a unas 68,000 millas de distancia / (la tercera parte de la distancia

entre la Tierra y la Luna); / la gran nebulosa de la constelación de Andrómeda / sería un globo de un billón y medio de millas de diámetro / y estaría a 10 billones y medio de millas de distancia. / Partículas de polvo: / ¡discutamos ahora asuntos de importancia personal!”.

Eso es de lo que estamos hablando, de cómo ciencia y poesía nos abren los mapas y nos hacen sentir más curiosos.

Qué bueno que citaste a Pascal. Esa caña que piensa, esta brizna de polvo que somos tiene, sin embargo, la capacidad de darse cuenta de cosas asombrosas. **U**



Athanasius Kircher, *Tabla de las lunaciones*, siglo XVII

La espuma de los días

La muchacha que mira desde un alto barandal

José de la Colina

En una tarde del año 1931, una muchacha, acodada en el barandal del quizá segundo piso de una casa-vecindad (de cualquier barriada del Centro de la ciudad capital mexicana), está mirando hacia abajo, posiblemente hacia un patio del que nunca sabremos de cuál acontecimiento es el escenario, pero es de suponer, por el aspecto cotidiano de la imagen, que ésta fue tomada en una de las vacías tardes de domingo propicias al ensimismamiento, a la melancolía, a la esperanza, a la desesperanza y a la anticipada nostalgia de lo que podría ocurrir o posiblemente no ocurrirá.

Esa imagen, mi favorita entre las de su autor, y una de las que me han acompañado desde la pared de mi cuarto de escribir y de a veces dormir, pertenece a un breve y selecto “estampario” de algunas de mis imágenes favoritas, ya sean debidas a la pintura, el dibujo, el grabado o la fotografía. La foto fue tomada de un álbum impreso: se titula *El ensueño* y se debe a la doble mirada, la del ojo, la de la lente, de Manuel Álvarez Bravo (Ciudad de México, 4 de febrero de 1902-19 de octubre de 2002), un artista fotógrafo que, en el momento de tomarla, tenía 29 años y ya era un maestro en el arte de hacer atinadamente sonar ese clic que detiene el tiempo y convierte un instante y una parte del mundo en, precisamente, una imagen.

Muchacha sin nombre, y desde luego sin apellido, porque el nombre se puede imaginar, ¿será Rosa o Josefina o María o...?, pero un apellido aproximaría a la retratada al estricto género del documento visual.

La desconocida muchacha habrá sido o será tan transitoria como lo somos cualquiera de nosotros, pero aquel clic de la



Manuel Álvarez Bravo, *El ensueño*, 1931

cámara, aquel latido apenas audible en la tarde abrileña, quiso hacerla inmortal en lo visible, y la hizo. Es una foto ya celebrada y famosa: en 1977 la museógrafa Susan Kismaric la eligió como una de las principales piezas de la exposición del arte de Álvarez Bravo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y desde entonces da vuelta al mundo.

¿Y quién era esa muchacha *ensoñadora*? ¿Cuáles eran su nombre y su apellido? ¿Cuál su edad, tal vez entre los catorce y los diecisiete años? ¿Cuántos años tiene ahora, en el caso de que aún exista? ¿Y qué estaba ocurriendo allá abajo, en el patio al que se asomaba con la vaga mirada de quien piensa en otra cosa de lo que ve, de lo que mira? No lo sabemos, pues el fotógrafo ya no está para darnos esa información, si acaso la tuvo.

Yo encuentro misteriosa esa imagen de la muchacha “vecindariana” que está mirando sin mirar hacia un patio o un corredor de más allá abajo y que no vemos ni veremos nunca, pues el fotógrafo poeta decidió solamente que fuesen sugeridos por la mirada única e irrepetible de ella, esa muchacha innombrada pero inolvidable que está viviendo, mirando tal vez la dominical tarde de lentitud y melancolía, la tarde en que te faltaban tres años para nacer, pero que a la vez es una que en cierto modo recuerdas, porque tú has sido, años después, un habitante de algún vecindario de la Ciudad de México, y esa muchacha, de la que te hubieras enamorado o al menos amistado, podría haberte sugerido el motivo de un cuento que titularías “La muchacha del barandal” o “Muchacha mirando al patio” o meramente “El ensueño”, u otros bonitos títulos *sin cuento que ponerse* (como diría Simón Otaola). Y no has escrito ese cuento, no sabes por qué, tal vez porque sientes que ya está escrito en esa imagen de la muchacha, que con la mejilla en la mano, con el hombro acariciado por la fatigada luz dominguera, calla el secreto profundo o trivial que la tiene pensativa en la tarde ya interminable de un domingo de 1931.

Baudelaire, gran poeta de la modernidad, gran adelantado de la crítica de las artes visuales, dijo que la fotografía no era arte, pues si estaba destinada a usos prácticos y documentales, no podía “adentrarse en el dominio de lo impalpable, de todo lo que sólo vale porque el hombre le añade el alma”.

Creo que se desmentiría si al menos hubiera conocido esa foto de la muchacha del barandal. **U**

Aguas aéreas

Derek Walcott (1930-2017)

David Huerta

En marzo del año 2000, el poeta veracruzano José Luis Rivas conoció en persona al poeta santalucí Derek Walcott. Se encontró con él en la ciudad de Guadalajara, a donde Walcott había viajado como invitado especialísimo de la Cátedra Julio Cortázar, creada en memoria del fabulista argentino por sus amigos Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

En cuanto al oficio, o si se quiere *oficialmente*, Walcott asistía a la Cátedra Cortázar como poeta en medio de tantos nombres de narradores. Pero el poeta caribeño era un gran contador de historias, no inferior en absoluto, en cuanto tal, a sus colegas mexicanos, colombianos y argentinos, con uno de los cuales, García Márquez, ya compartía el nombre en la lista de distinguidos con el Premio Nobel. Compartía otras cosas, más interesantes: un robusto sentido del humor, una saludable socarronería, una simpatía avasalladora, y sobre todo el genio literario hecho de chispas y de inspiraciones oceánicas, cimiento y raíz de sus obras maestras, como el prodigioso libro-mar titulado *Omeros*. Ahora esos dos, el colombiano García Márquez y el santalucí Walcott, han muerto; el mexicano Carlos Fuentes falleció en mayo de 2012. Walcott murió en su natal Santa Lucía el 17 de marzo de 2017, a los 87 años de edad. La muerte de Walcott, como me escribió el escritor guatemalteco Carlos Ulises Mata, ha dejado entre nosotros un “nuevo silencio”. Un silencio suntuoso, diría yo; un silencio grávido de signos y significaciones para los tiempos actuales, obstinadamente negadores de la imaginación y de los poderes de las palabras poéticas, a cuya conjunción afortunada en los poemas valiosos suelo llamar “un milagro secular”. El silencio

secular nacido de la muerte de Walcott es del tamaño del mar.

Ese encuentro en Guadalajara entre Rivas y Walcott fue visto, acaso, por muy pocas personas; seguramente la compañera de Walcott, Sigrid Nama, estaba allí. Yo no vi esa escena, para mí, paradójicamente inolvidable. La recuerdo como si la hubiera visto; la explicación de ello no puede ser más hermosa y se explica por el poder de las palabras. Cuando le pregunté a Rivas sobre sus sentimientos al encontrar a ese poeta formidable, su maestro y guía, me respondió como si hablara para las edades: “Fue como si abrazara yo el Árbol del Tule”, el sabino duomilenario de Oaxaca.

Más tarde, Sigrid Nama y Walcott debieron aguantar una explicación apresurada sobre la índole de esa criatura prodigiosa, una presencia monumental del mundo vegetal ya viva y palpitante cuando andaba por la Tierra el Redentor. Sigrid Nama escuchó con atención y desde entonces, y durante los días de Guadalajara, llamó a su compañero “Tulito”; Walcott asentía con una media sonrisa, y quiero creer en su gusto por el apodo. Podrá parecer una simpleza y acaso lo sea; no lo es el testimonio de José Luis Rivas sobre ese abrazo de dos poetas grandes.

A mí todo esto me parece entrañable y conmovedor: no puedo y no quiero sentir de otra manera. Lo diré de otro modo: cuando Rivas me dijo “fue como si abrazara yo el Árbol del Tule”, lo entendí todo perfectamente. Podría explicarlo aquí, pero no voy a hacerlo.

A esos días luminosos de Guadalajara siguieron otros encuentros mexicanos con el poeta de *Omeros*, naturalmente presi-

didados por él y por su traductor, José Luis Rivas. En 2008 Walcott leyó poemas en el Museo Nacional de Arte (Munal); lo invitó a México la poeta Enzia Verduchi, quien consiguió asimismo el traslado del poeta a Campeche, para un paseo por esa ciudad amurallada del Golfo de México.

La lectura en el Munal fue gloriosa, acompañada por una brillantísima traducción simultánea, a cargo de Alberto Chimal, de los comentarios de Walcott, quien en cierto momento volteó a ver a Chimal para ver cómo había traducido una elusiva expresión coloquial; Chimal se lo explicó, entró rápidamente en pormenores sobre los matices semánticos y las diferencias de la expresión en español y en inglés y dejó al poeta santalucí con una imborrable expresión de asombro, como si estuviera pensando: “Mira nada más a estos mexicanos, tan inteligentes, tan sagaces”.

Cómo no, me dieron ganas de decirle, para refrendar el sentido de su gesto; mira y escucha, hubiera querido yo decirle, a Enzia Verduchi, a Alberto Chimal, al gran José Luis Rivas; no te olvides de tu amigo Octavio Paz. Mira allá afuera: ésa es la calle más antigua del Nuevo Mundo, la venerable Calzada de Tacuba, y más allá, hacia el oriente, están los restos del Templo Mayor. Sospecho sus respuestas: “Tu país tiene historia; el mío tiene una historia diferente, si acaso puede llamarse así, y no mejor una no-historia, según el pensamiento occidental”. Él, Walcott, hizo la historia y la intrahistoria y la transhistoria del archipiélago de las Antillas Menores: una hazaña de proporciones homéricas, dicho sea con toda intención, a la vista del título de su libro más conocido.

Durante la cena, Walcott insistió en dirigirse a todas y cada una de las mujeres presentes. Se detuvo en un rostro afilado y pálido, y decretó: “Tú te pareces a María Callas”.

En esos días de Guadalajara con Walcott, Rivas y Sigrid Nama, además de otros amigos y compañeros, ocurrieron muchas cosas. No las voy a contar aquí; solamente quiero rescatar un puñado de imágenes y voces. Por ejemplo, la lectura poética a tres voces (Walcott, Rivas y *yours truly*) en una horrenda cafetería de medio pelo: ¿quién demonios pudo escoger ese lugar infame? Estoicos, aguantadores, nos dirigimos hacia allá. Pero debo contar cómo antes se decidieron las cosas y el programa de la velada, inolvidable para nosotros —para Rivas y yo, quiero decir.

Los organizadores de la Cátedra Cortázar habían programado esa lectura de Walcott no sé cuándo; era una lectura de poemas para él solo, naturalmente. Pero él decidió las cosas de otra manera y les dio un rumbo inesperado. Momentos antes de salir para el innoble establecimiento, Walcott levantó la mano como para imponer orden y decretó lo siguiente, como si fuera el Emperador de los Mangos o el Comendador de la Luna del Caribe: “Vamos a hacer un cambio. Voy a leer poemas con ellos, con estos dos”, dijo señalándonos a José Luis Rivas y a mí; nuestro gesto de asombro debió darle mucha risa, pero no soltó ninguna carcajada, sino una explicación formidable: “Esto vamos a hacer. Quiero poder decir, de regreso a casa: *léi con los dos poetas más feos de México*”.

Hay unas fotos muy bonitas de esa lectura. Las guardo en una carpeta blanca, protegidas entre hojas transparentes de plástico. En la posterior sesión de autógrafos veo a algunas caras conocidas, como la de la poeta Silvia Eugenia Castillero. De antes de la lectura hay algunas imágenes de los dos poetas feos y Walcott poniéndose de acuerdo en la lectura de versos. A Rivas le tocó leer más cuartillas: sus propios poemas y las traducciones del santalucí.

De la lectura recuerdo muy poco; mejor dicho: recuerdo la sensación de intenso placer al escuchar la voz del enorme poeta

escandiendo las líneas marinas de *Omeros* y dándonos una estampa cálida e iridiscente de Santa Lucía, sus pescadores, el mar al atardecer, las caletas y el grito de las aves y la tremenda vegetación. Y recuerdo las miradas cruzadas entre José Luis Rivas y yo: “Esto va muy bien, compadre, sigamos así”, como si avanzáramos junto a Derek Walcott por una planicie transparente seguros de nuestro destino, o mejor todavía: sin la menor duda acerca del esplendor de ese largo momento, ya para siempre escrito en el fondo de nuestras vidas.

Este maravilloso hombre de raza negra, de ojos verdiazules, de indudable fuerza física, el Walcott de Guadalajara en el año 2000, regresaría a México una tercera ocasión, muy quebrantado. Vino a la fiesta por el centenario del nacimiento de Octavio Paz y leyó sus poemas en el Palacio de Bellas Artes, junto a otros poetas de diferentes países. Estaba de muy mal ánimo: se desplazaba en silla de ruedas. Sigrid Nama lo sobrellevaba todo con un sentido del humor ahora tristemente ausente en Walcott. El amor entre ellos dos estaba intacto, eso es indudable. Pero apar-

te de su confianza en Sigrid, Walcott sólo sonreía abiertamente cuando departía con Wole Soyinka, el poeta nigeriano cuya voz llenó al ámbito de Bellas Artes como si fuera el profeta Isaías. Walcott, en cambio, leyó con esfuerzos inocultables y apenas disimulaba su deseo de irse de allí cuanto antes. Me apenó verlo en ese estado. Tres años más tarde murió.

Tres veces lo vimos en persona. Para parafrasear la célebre frase de una película, Rivas y yo podemos decir: “El encuentro de 2014 no salió muy bien. Pero siempre tendremos Guadalajara y el Museo Nacional de Arte...”.

La gentileza, la cordialidad y la camaradería de Walcott con sus amigos poetas de México, en ese marzo del año 2000, tiene un reverso estremecedor. Lo supimos más tarde: pocos días antes de convivir y conversar con Walcott, su hermano gemelo Roderick había muerto. El poeta estaba de luto, pero lo escondió para no incomodarnos. Tales eran su espíritu y su genio. Lo extrañaremos siempre y lo recordaremos con inmenso amor y no menor admiración y asombro. **U**

OCHO VERSOS DE DEREK WALCOTT EN VERSIÓN DE JOSÉ LUIS RIVAS

The Schooner *Flight*

You ever look up from some lonely beach
and see a far schooner? Well, when I write
this poem, each phrase go be soaked in salt;
I go draw and knot every line as tight
as ropes in this rigging; in simple speech
my common language go be the wind,
my pages the sails of the schooner *Flight*.
But let me tell you how this business begin.

La goleta *Flight*

¿Alzaste una vez la vista de una playa solitaria,
y viste una goleta en lontananza? Bueno, mientras escribo
este poema, cada frase se empapará de sal;
voy a tensar y anudar cada línea
como los cabos de este aparejo; no se diga más,
mi lenguaje común será el viento,
mis páginas las velas de la goleta *Flight*.
Pero déjenme contarles cómo empezó este asunto.

Del libro de 1979 *The Star Apple Kingdom* (*El reino del caimito*).

Tomados de *Pleno verano*, antología de Walcott publicada por Vaso Roto, 2012.

Neurociencia de las emociones musicales

Pablo Espinosa



¿Qué sucede en nuestro cerebro cuando la música que escuchamos nos produce emociones intensas?

Nos mueve el modiolio. Nos pone cuculecos desde la cóclea. Nos hace derramar perilinfia.

El líquido perilinfático se abraza y se abraza con el endolinfático en el helicotrema.

El Órgano de Corti se dice listo. Vibra enhiesto sobre la rampa de la membrana basilar.

Pone manos a la obra en las células de sostén y en las neuroepiteliales.

Es entonces cuando el tímpano recibe la vibración, dentro fuera, dentro fuera, dentro fuera, y el líquido de la cóclea hace vibrar la membrana basilar.

La vibración de la membrana basilar provoca que los cilios de las células neuroepiteliales situadas en la superficie del Órgano de Corti se muevan anterógradamente y retrógradamente, dentro fuera, dentro fuera, como consecuencia de su deslizamiento contra la membrana tectorial.

Tal estímulo abre más los canales iónicos de las células ciliadas y de plano despolarizan a la célula. La desmadejan. Ella parece desmayada, pero no deja de moverse.

Ya el estímulo dejó de ser mecánico. Ahora es eléctrico.

Nos cimbramos.

Repitamos, luego de un breve reposo, pero ahora en movimientos lentos, para observar mejor qué sucede:

En la cóclea se organizaron, pues es su naturaleza, espacialmente las frecuencias: las células sensibles a frecuencias bajas, de unos 20 hercios, se aposentaron en la parte distal de la cóclea, mientras las frecuencias más fogosas se ubicaron en la parte posterior.

Todo eso se mueve a través de fibras aferentes que ascienden hacia la corteza auditiva cerebral.

Ocurre entonces la sinapsis.

Por supuesto que todo esto ocurre en el tálamo, ese filtro y aposento de las sensaciones percibidas.

La posición más placentera ocurre cuando nos ayuntamos en el núcleo geniculado medial del tálamo, para que todo vaya en torrentes hacia la corteza cerebral auditiva.

El placer también se llama dopamina. Y la acompaña su hermana, serotonina.

Por supuesto que todo esto está conectado, porque así es la historia de la literatura, con el cerebro de un escritor, Julio Cortázar, que causó furor hace decenios con una descripción parecida:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grima-do quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apatronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciao de ergomantina al que se le han dejado caer unas flulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, las esterfurosa con-

vulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplivia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

La neurociencia ha evolucionado más allá de su tarea cansina de elaborar mapas del cerebro. El misterio de la música anida en la mente.

Se trata, sencillamente, de un esquema de análisis y síntesis. Como un prisma, los elementos de la música se descomponen para volverse a componer en el cerebro: tono, volumen, densidad, altura, duración, *tempo*, timbre, reverberación y todo eso se desarrolla en el equivalente científico de una ensoñación.

Desde que somos embriones, suceden transformaciones casi mágicas. La ontogénesis del sistema nervioso central presenta un refinado grado de complejidad y estructuración. El cerebro se organiza.

En la quinta semana de vida intrauterina comenzamos a desarrollar los hemisferios cerebrales a partir de evaginaciones laterales del prosencéfalo.

Estas evaginaciones o vesículas telencefálicas crecen exponencialmente y envuelven las estructuras diencefálicas, según nos hace notar el doctor Paul Monzón, de la Universidad de Navarra.

Para la décima semana el *pallium* ya es un hecho. Es el primordio de la corteza cerebral, donde crecen ya el lóbulo frontal y el temporal, listos para fungir en

adelante como el sustrato neural necesario para las funciones superiores propias del ser humano.

Emocionarse es de humanos. Errar a través de los sonidos con puras emociones. Ninguna de ellas yerra.

Los neurocientíficos estudiosos de la música recientemente han aclarado campos que antes eran yermos: en la escucha de la música participan todos los elementos conocidos y aún queda territorio vasto por explorar.

La musicología tradicional ha esgrimido nociones que ahora parecen muy elementales, como el uso de las tonalidades mayores o menores para denotar tristeza o alegría.

Tales nociones adquieren nueva magia, pues si bien podemos sostener que la *Sinfonía Patética* de Chaikovski no necesariamente nos puede llevar al llanto, ni *Una Broma Musical* de Mozart a la carcajada, la relación neurolingüística, el *pathos*, el eros y el sustrato entero del núcleo de las emociones, es todavía sendero por caminar. Lo que sabemos aún es prólogo.

Los neurocientíficos que han elegido la música como su campo de acción han logrado rebasar la noción de musicología para ubicarse, sin proponérselo, en el área más noble de las humanidades.

Para eso ha resultado extraordinariamente útil la evolución del lenguaje musicológico.

Tenemos en Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) uno de los mejores ejemplos de tal evolución.

La obra póstuma de Harnoncourt fue la grabación de las *Sinfonías 4 y 5* de Beethoven. La consecución del ciclo completo fue interrumpida por su deceso.

Las versiones de Nikolaus Harnoncourt, hay que decirlo de una vez, no se caracterizan por su emotividad, al menos en primera instancia, y tomemos en cuenta que se trata de un director de orquesta amado por los muy enterados y también despreciado por algunos otros de los muy enterados, porque lo consideran “demasiado cerebral”.

He ahí. Cerebral. Meollo.

Si escuchamos la grabación de estas sinfonías, nuestro cerebro establecerá una actividad digna de un tálamo.

Las bodas de mente y cerebro, estilo e idea, emoción y raciocinio, están puestas en el arte de Harnoncourt como director de orquesta porque en sus investigaciones literalmente se metió al cerebro de Beethoven, para tomar en cuenta factores fundamentales para producir el sonido.

Nikolaus Harnoncourt consideró, entre otros, los siguientes factores: la sordera, ya para ese momento, total de Beethoven; los aparatos que su médico e inventor le diseñaba para que pudiera percibir sonidos; la fuerza con la que aporreaba el piano al carecer de sentido del oído; pero sobre todo consideró su estrategia mayor: el cambio súbito de tonalidades, pero con un cambio súbito de instrumentación también.

Antes de su explicación, Harnoncourt se burla así de “la cultura dominante”, al referirse al supuesto título que Beethoven habría puesto a su *Quinta Sinfonía*: El Destino Llamando a la Puerta, “¡aaaayyyy, qué ternuraaaa!”, ironiza; “si el destino llamara a la puerta, la casa entera se colapsa”.

Y ahora sí explica: “para mí, el meollo está en el cambio súbito de *Do* menor a *Do* mayor, dejando al escucha a la espera de un desenlace trágico que en realidad es un incendio de misterio”.

No solamente el uso de las tonalidades mayores y menores, entonces, determina la neuroarquitectura de la emoción musical. El fenómeno involucra muy diversos procesos psicológicos que deambulan a velocidades vertiginosas por las redes neuronales.

Cierto, la emoción musical depende estrictamente de los significados semánticos y sintácticos de la obra, en este caso la estructura que analiza Harnoncourt para producirnos emociones nunca percibidas en escuchas supuestamente doctos en esa obra en particular.

Pero ese contexto cultural se convierte en un mero proceso fisiológico, una respuesta vertiginosa de la arquitectura talámica y subtalámica en paralelo a cambios electrodérmicos y endócrinos.

También involucra la activación repentina de la corteza cerebral auditiva y estructuras relacionadas como la amígdala, la corteza cingulada y el hipocampo.

Por ello, la música genera cambios radicales en las personas. No sólo cambia su estado de ánimo y mejora su rendimiento, o lo pone a bailar o a seguir el ritmo con un pie o con la cabeza, sino que crea condiciones evolutivas o estados de conciencia superiores.

La escucha de música activa el sistema nervioso simpático, sin control voluntario.

Esas respuestas fisiológicas, se ha demostrado, están mediadas por circuitos de retroalimentación sensomotora, como el sistema de neuronas-espejo, que involucra conducta imitativa; es decir, actitudes dinamogénicas como el impulso de bailar cuando se escucha una pieza rítmica y acompañada.

Estudios recientes han demostrado que la escucha de una obra durante un tiempo determinado regula la frecuencia respiratoria al punto de sincronizarla con el *tempo* de la obra.

Eso mismo se ha descubierto al estudiar a monjes budistas cuando meditan, especialmente cuando ejercitan la meditación de respiración consciente, o *anapanasati*: logran un estado evolutivo, una armonía interna que es generada por la condición neuronal asociada al ritmo de la respiración consciente.

Como habilidad cognitiva, la escucha de música involucra acciones como la del transportador de serotonina en áreas del cerebro involucradas en emociones, como la corteza del sistema límbico.

La respuesta emotiva frente a la música depende, entonces, del conocimiento y las experiencias previas de cada individuo en su cultura musical; cierto, pero cuando la música es placentera, sin importar qué persona sea, se activan mecanismos similares a los sistemas de recompensa que en los estímulos sexuales.

Gracias a los avances en las investigaciones multidisciplinarias de la neurociencia y de la música, gracias a esta gran revolución del conocimiento, a este tremendo salto evolutivo, nos aproximamos cada vez más a la develación de los entresijos y, al mismo tiempo, a profundizar en esa condición primordial del arte de la música: el enigma.

Porque la música y el cerebro son un misterio. **U**

La epopeya de la clausura

Hacia el faro de Vigo

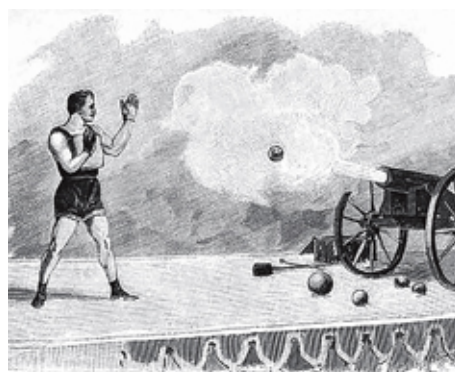
Christopher Domínguez Michael

I

Entiendo que la obra de Álvaro Cunqueiro puede dividirse en dos afluentes: el que recoge esas prosas tan perfectas sobre la variedad de los mares (y otros misterios) y el compuesto por las obras propiamente narrativas del gran escritor gallego. Ambos ríos van a dar a ese mar que es el vivir (que me sea perdonada semejante analogía), pues para Álvaro Cunqueiro la vida no fue otra cosa que ansiedad de fabulación.

Mi conocimiento de la obra de Cunqueiro es imperfecto y es esa imperfección la que me impulsa a escribir estas páginas. Quiero perfeccionarme en el aprendizaje de la lengua cunqueiriana y prefiero hacerlo en público. *Fábulas y leyendas de la mar*, *Tesoros y otras magias*, *Los otros caminos* y *La bella del dragón* son algunas de las recopilaciones que he leído entre las que Néstor Luján y César Antonio Molina han venido publicando desde hace más de una década. Confieso que abrir cada uno de estos libros ha sido como abrir el cofre fabuloso del pirata. Las joyas marítimas, mitológicas, eróticas o gastronómicas que Cunqueiro ofrece no tienen parangón, por la delicadeza de las piezas y el brillo de los hallazgos, en la literatura iberoamericana secular.

Como Borges, Cunqueiro escribió, con aparente facilidad, páginas perfectas. Pero más allá del donaire y la penetración de sus prosas, me parece que entre el argentino y el gallego no hay mayor identidad. A Borges le importaron unas cuantas cosas, quizá las más importantes, pero me atrevería a decir que no fue un escritor esencialmente curioso. Me quedo, si se trata de escoger, con la descomunal avidez de Álvaro Cunqueiro que, como Borges,



eso sí, cruzó los siglos y la mar inmemorial sin necesidad de moverse.

Las crónicas o estampas o bocetos que Cunqueiro publicó a lo largo de su vida periodística, hoy reunidos en libros, hablan de un escritor que todo lo quiere saber y todo lo debe contar: Scheherezada y su soberano en una misma persona. Enumerar los temas de Cunqueiro es una tarea difícil, pero puede decirse que su obra menuda es una estrella de cinco puntas cuyas coordenadas son las verdes colinas de San Brandán, la materia de Bretaña, su Galicia natal, la Provenza de los tiempos merovingios y el mundo de Odiseo. La constelación de Cunqueiro puede distinguirse desde cualquier hemisferio y para viajar entre una y otra de sus fronteras es útil cualquier embarcación, sea irlandesa, fenicia o cartaginesa.

Si casi toda la Creación se hace presente en la obra de Álvaro Cunqueiro ello se debe, me parece, a su carácter de escritor provinciano. Cunqueiro es uno de aquellos espíritus cosmopolitas bien resguardados en la tranquilidad de su tierra nativa, un hombre que concede el mismo valor a la más fatigosa menudencia filológica árabe que al cuento del pescador en la taberna. Esa universalidad le es

concedida a pocos entre los hombres, y me temo que Cunqueiro la poseyó de tal forma que trató el universo con la naturalidad de quien recorre a pie su modesta parcela. Y como en los textos de Cunqueiro todo cabe, el autor gallego anota la guerra, la mesa, la cama o el naufragio con la prodigalidad de quien es rey porque preside la mesa de su casa.

Álvaro Cunqueiro es autor de una de las pocas obras de literatura moderna en nuestra lengua que anula las fronteras entre Cultura y Natura, donde la gastronomía y la épica pelágica, por ejemplo, vuelven a unirse como en los viejos connubios anteriores a la desdichada modernidad.

II

Las escasas ocasiones en que he pasado por Madrid siempre he cumplido con la obligación de comprar una novela de Álvaro Cunqueiro. Pero, infiel, dejé dormir en la biblioteca *Las mocedades de Ulises*, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. La espera tuvo su efecto y no creo, como temía, que la lectura de las novelas de Cunqueiro vaya en demérito de mi cariño por la brevedad de su prosa.

En las novelas de Cunqueiro sobresale la escritura de una lengua de extraña resonancia. Arriba escribí que Cunqueiro es un autor de nuestra lengua, lo cual es inexacto, pues muchas de sus páginas castellanas las escribió en gallego y luego se traducían. Algo hay de macarrónico en la expresión tan castiza de Cunqueiro, como si su castellano fuera un eco de aquella edad de oro en que Alfonso el Sabio no se decidía en qué idioma es-

cribir, y el latín vulgar se retiraba dejando las bodegas llenas de grano y a las mujeres abandonadas.

Leer *Las mocedades de Ulises* es tomar una concha marina en Vigo y escuchar el canto de las sirenas tal cual quedó ante el imperturbable navegante. Las novelas de Cunqueiro son una combinación insólita entre el libro de aprendizaje y el libro de la mitología. Ulises en *Las mocedades* y Paulus en *El año del cometa* se hacen hombres en la medida del ejemplo de los héroes homéricos, de los caballeros bretones, de los césares romanos y de los patriarcas bíblicos. Nada me parece más natural que el desprecio instintivo de Cunqueiro por las cronologías. El relato de Cunqueiro se basa en el sagrado principio del primer cuento narrado junto a la hoguera, cuando dioses y bestias estaban a la altura del cazador.

Los personajes de Cunqueiro se convierten ellos mismos en los héroes cuyas hazañas aprendieron a escuchar. Ésa es la moraleja maravillosa de *Las mocedades de Ulises*, de *El año del cometa* y de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. En este último libro Cunqueiro resume su idea poética, tan devota de *Las mil y una no-*

ches. Hoy se habla mucho de cómo leer a los clásicos. Una respuesta sería: léanlos como Cunqueiro, con la soterrada esperanza de continuar la más entrañable de nuestras sagas.

III

Dado que soy mexicano, quizá sea pertinente preguntarme si encuentro en estas tierras algún espíritu cuya convocatoria sea grata para celebrar a Álvaro Cunqueiro. Mi respuesta es Alfonso Reyes... Pero cuidado, no me refiero al solemne y laureado humanista que hemos exportado con cansina obviedad. Pienso en el Reyes íntimo y glotón, tan erotómano que sus papeles íntimos duermen bajo cinco llaves, aquél que convocó a los cinco minutos de silencio en honor de Mallarmé en el Jardín Botánico de Madrid el 14 de octubre de 1923. Pues ese Reyes, autor de unas delicadas *Memorias de cocina y bodega*, habría hallado en Cunqueiro un camarada ideal para la sobremesa gastronómica y literaria. Juntos, a la hora de los postres y de los licores, hubieran sido tan exhaustivos con la *Odisea* como lo fueron, dicen, Dylan Thomas y Malcolm Lowry

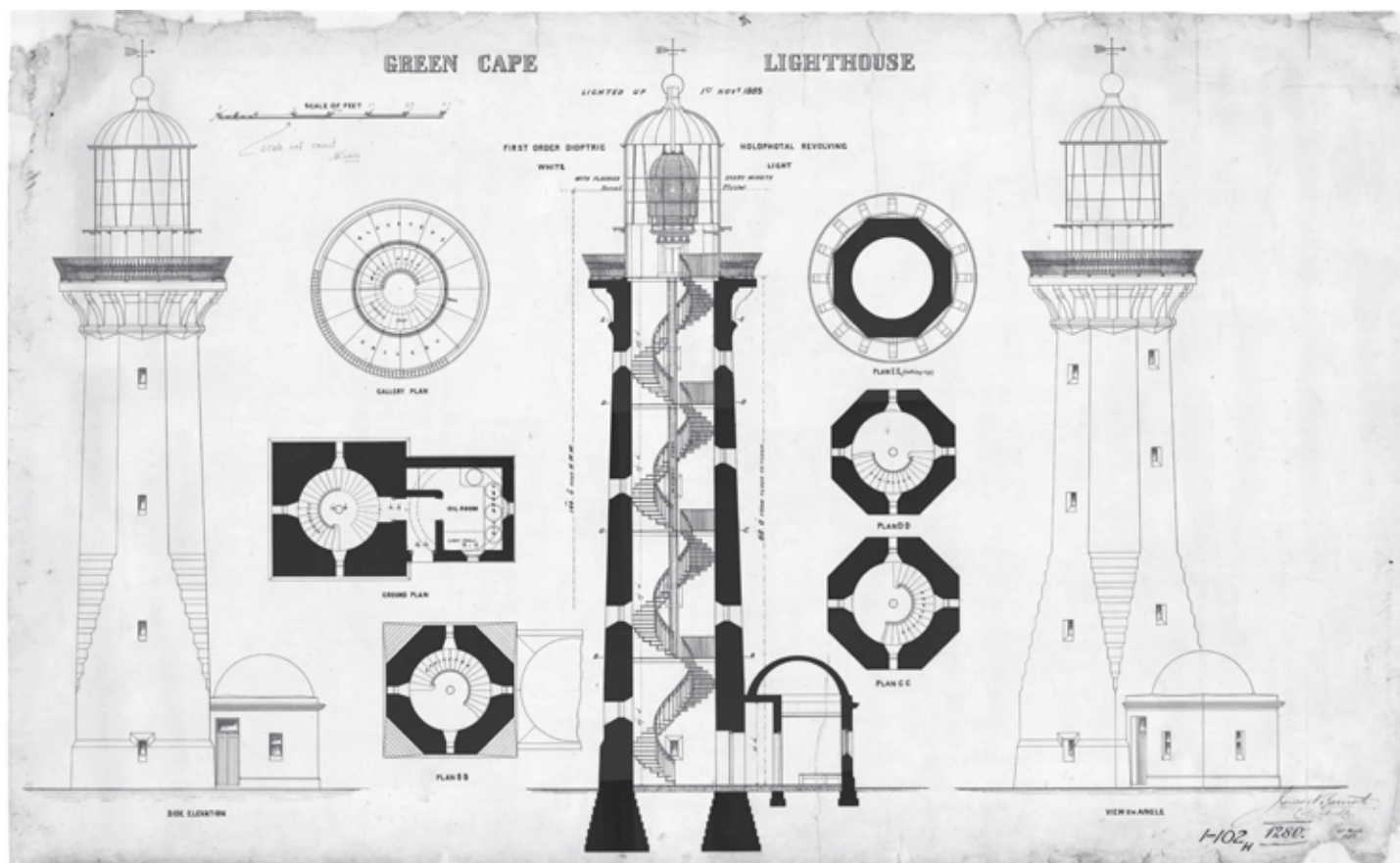
cuando secaron las tabernas de Londres. Me imagino a Reyes despidiéndose de Cunqueiro y confesándole que “si me hubiera sido concedido el don de novelar, habría intentado escribir libros como los suyos, donde Ulises parte”.

Los celtas dijeron al César que construir puentes es una desmesura humana que altera el orden de la creación. Eso dice Cunqueiro. Siendo así, desconfío del feble puente que he planeado hacia Cunqueiro, buscando ese faro de Vigo que no conozco, pero cuya pertinencia geográfica me tranquiliza.

Feble es una palabra que Cunqueiro repite con frecuencia.

La recuperación de Álvaro Cunqueiro es una de las empresas literarias españolas contemporáneas que me causan mayor entusiasmo. Y dado que no he leído todos los libros de Cunqueiro, doy fin a estas páginas. Me consuela, empero, recordar lo que Álvaro Mutis respondió cuando le preguntaron si conocía toda la obra de Conrad. “No”, dijo, “porque cada año de los que me quedan por vivir quiero leer algo nuevo de Conrad”.

Lo mismo espero yo de Álvaro Cunqueiro. **U** (1994)



Plano arquitectónico del faro de Green Cape, Australia, 1883

Tintero

Actualidad de Womack

Álvaro Matute



Zapata y la Revolución mexicana está próximo a cumplir medio siglo. Sólo faltan dos años para eso y, no por celebrarlo, decidí leerlo de nuevo, sin que mediara obligación alguna para hacerlo, ya sea buscar algunos datos, extraer cualquier información o preparar una clase. Sólo el interés y el gusto me llevaron a sacar el libro del anaqueel y leerlo como lo hago con obras literarias antiguas y recientes. El libro sigue tan vivo como hace 48 años o tal vez más. Sé que se abusa del calificativo de *clásico*, pero el libro de John Womack Jr. se lo gana con toda legitimidad. Su construcción ofrece la simplicidad de los de esa categoría: es narrativo, ofrece una alta densidad de datos, jamás pierde el hilo, no suelta su idea rectora, antes bien la recupera y redondea y provoca en el lector mucha reflexión sostenida. La traducción no desmerece. Son mínimos los detalles que podrían haber sido mejorados.

Recuerdo el arribo a un importante congreso celebrado en el Centro Vacacional de Oaxtepec los primeros días de noviembre de 1969. Womack recibía felicitaciones de parte de muchos de los asistentes, ya que la edición estaba fresca y gozaba del privilegio de haber sido simultánea en inglés y en español. David Brading me comentó que se trataba de un buen libro, subrayando *libro*, esto es, no las virtudes de la investigación, que las tiene sin duda, sino la confección final como producto destinado al lector; lo que debe ser un libro. Aclaro esto porque fue producto de su tesis doctoral harvardiana, pero —sin conocerla— sé que hubo un esfuerzo importante para que una editorial como Alfred Knopf la incluyera en su catálogo. Hoy, pasadas casi cinco décadas, sigue tan fresco como entonces.

Las obras sobre la Revolución mexicana a las que se caracteriza como *revisio-nistas*, incluyen el *Zapata* de acuerdo con los estudiosos. Lo es, pero sólo en parte. Más que revisionista es renovador. Es fiel a una tradición que arranca en 1943 con el *Ratón y razón de Zapata: Anenecuilco* de Jesús Sotelo Inclán, pero ubicada en una dimensión más amplia. Ciertamente, la renovación implica el revisionismo, entendido todo esto como la confección académica de un discurso histórico hecho dentro de los cánones más rigurosos de la disciplina y opuesto a lo concebido como oficial. Es renovador, porque su tratamiento de los hechos se debe a un examen documental, hemerográfico e historiográfico puntual; lo revisionista se debe más a la confrontación del zapatismo con el conjunto de la Revolución mexicana, a la búsqueda de su autenticidad frente a las ambigüedades del conjunto mayor que trató de eliminarlo o de incluirlo para extraer de él una mayor legitimidad.

Lo que el libro le aporta al revisionismo es que puede ser tomado como uno de los puntos de partida más sólidos que se dieron en su momento. La obra y su confección no parten de otros planteamientos que pudieran calificarse de revisionistas, sino de la tradición historiográfica volcada en libros de manufactura tradicional y, sobre todo, vertidos en se-

ries periodísticas —en su mayoría de los años treinta— que de no ser recuperadas por Womack estarían condenadas a ser desconocidas. El entonces joven doctor de Harvard da su agradecimiento a don José María Luján, el viejo profesor de Porfirismo y Revolución de la Facultad de Filosofía y Letras, que narraba con sabor sus clases sobre la materia. A Luján se le debe el haber puesto en manos de los investigadores el archivo donado a la Universidad por los herederos del general Gildardo Magaña, quien fue el comandante en jefe sucesor del Caudillo del Sur. Se trata del principal archivo de Zapata, por encima del de Jenaro Amezcua o el existente en el AGN, del cuartel general. Con el primero, Womack trazó su epopeya, recuperó y fijó a Zapata y al zapatismo.

La novedad para 1969 fue el enfoque desde la historia social. Después de trazar una línea histórico-político-militar, en el capítulo quinto se abre hacia las consecuencias sociales de la experiencia zapatista, tras los violentos embates militares sufridos por los morelenses y los vaivenes políticos de viejos y nuevos actores. Muestra cómo se dieron las relaciones con los elementos externos que no lograban entender a los zapatistas, salvo acaso los integrantes de las Comisiones Agrarias del Sur, lo cual es muestra de que puede haber entendimiento entre los agrónomos y la gente del campo, pero difícilmente entre ésta y otros actores políticos.

La persistencia de los campesinos “que no querían cambiar y que por eso hicieron una revolución” se sostiene en todas las páginas del libro. El epílogo muestra cómo los entornos presionaron a los herederos de Zapata para hacerlos cambiar, lo cual significa derrotar la esencia de su lucha. **U**

A veces prosa

La isla en el horizonte

Adolfo Castañón

0

Las letras del continente americano, latinoamericano o hispanoamericano no admiten una definición fácil. Tampoco y menos las del Caribe. El mercurial “genio del lugar” antillano estalla y se pulveriza, en una lluvia de letras y alientos. Parecería haber un contraste compensatorio entre los países con grandes y vastas extensiones de territorio que producen narraciones telúricas y novelas fluviales, poemas torrenciales y los solares acotados de las pequeñas islas que se amurallan en el poema conciso, la tensa viñeta y el cuento delicadamente construido como un ala de mariposa. ¿La literatura puertorriqueña es distinta de la cubana y de la dominicana? ¿Hay un *ethos* específico para la trova, el choteo, la huaracha y el merengue? No sé si la literatura puertorriqueña sea muy conocida en México.

Me consta, por los estantes de mi biblioteca, que en esa isla vivió Eugenio María de Hostos, prueba viva y leída, rediviva, de la comunicación existente en ese microcosmos cultural que es el mar Caribe. Otros escritores puertorriqueños más cercanos son las poetas Concha Méndez y Julia de Burgos, el poeta Luis Palés Matos, el cuentista puertorriqueño exiliado en México José Luis González, el cuentista y ensayista Edgardo Rodríguez Juliá, la novelista Rosario Ferré, el novelista Luis Rafael Sánchez, la crítica y estudiosa literaria Yvette Jiménez de Báez, trasterrada en México, el filósofo trasterrado en Puerto Rico Ludwig Schajowicz, la filóloga y crítica literaria Luce López-Baralt y su hermana, la ensayista y narradora Mercedes, en fin, el crítico y narrador Arturo Echavarría. De Puerto Rico sabemos que se



produjo allá una revista literaria legendaria: *Asomante* (1941-1999), fundada por Nilita Vientós Gastón, amiga y lectora del joven Arturo Echavarría; también sabemos que en la isla se refugiaron los poetas españoles Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, y que ahí también se aloja no sólo el archivo del poeta andaluz sino el del escritor maestro de Jorge Luis Borges, Rafael Cansinos Assens. Otro dato que susurran las estanterías: la revista *La Torre* de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, que fue dirigida por nuestro amigo Arturo Echavarría entre 1986 y 1995. Puerto Rico es, más que una isla inquietante, un pequeño archipiélago. Allí, hace algunos años, salió de la cárcel el poeta y pintor Elizam Escobar, después de varios lustros de encierro, por, supuestamente, conspirar en pro de la libertad de su país. Puerto Rico es, insisto, una isla inquietante donde mal conviven los ciudadanos con los soldados y los agentes federales en los entornos de las playas de la isla de Vieques, donde se encuentra instalada una base naval estadounidense.

Tan inquietante me parece que hace algunos años escribí lo siguiente:

Puerto Rico, ¿existe? Su condición de “Estado libre asociado” es un engendro hecho pues en realidad la isla irrepetible no es propiamente un estado más de *Usamé-*

rica; no pertenece a la federación; es un territorio definido anexado con la particularidad de que en él se hablan dos idiomas, el inglés y el español. Así, los puertorriqueños son “peregrinos en su patria”, extranjeros en su propia tierra, hermanos en ese sentido de los indios de América o de los palestinos. Cuando uno llega a Puerto Rico, no se tiene la sensación de entrar a un país de América Latina. El barullo y el vahído, el ruido, la aglomeración, aquellos ecos de un caos festivo que le hacen a uno reconocer de inmediato que se ha ingresado al continente latino, no se advierten al entrar a Puerto Rico. Todo, limpio y liso, aséptico y vacío, sugiere que se ha llegado a otro de los ubicuos puntos de la utopía usamericana, a otro de los espacios creados por el no-lugar occidental pues —reconozcámoslo— nuestra civilización avanza sustituyendo la toponimia y la topografía aborígenes o tradicionales por una anomia y una atopía que lleva a vaciar a los lugares de sus nombres y de su ser y a inventar un espacio liso intercambiable: Miami, Puerto Vallarta, Tenerife, Cartagena, Santo Domingo y Puerto Rico son, desde el mirador de los grandes hoteles para turistas europeos, japoneses y estadounidenses, desde el balcón de las avenidas con tiendas de *souvenirs*, lugares muy parecidos entre sí.

¿Dónde está Puerto Rico? ¿A cuántos pasados y a cuántos futuros de distancia? En Puerto Rico se ha vivido en tierra propia el tema de la anexión imposible. ¿Cuál es la condición jurídica real de esa fantasmal entidad llamada Estado asociado? Ciertamente, el español es la lengua oficial, pero isla adentro casi todo se señala, comercia y comunica en inglés. Escribir

en español en Puerto Rico es un acto de heroísmo. Puerto Rico no tiene un gobierno propio, es un Estado asociado cuyo carácter jurídico es incierto; no tiene embajadores. De ahí que los escritores, necesariamente intravagantes, tengan que asumir su vocación de embajadores. Desde México no nos damos bien cuenta de ello; nos vemos obligados a preguntar ¿a cuántos pasados o cuántos futuros de distancia está Puerto Rico?

Cuando el mime sea león
y el alcatraz sea tormenta,
y el número dos, cuarenta
y el centavo sea vellón,
y la hormiga sea dragón
y lo seco sea humedad,
o cuando en la oscuridad
un ciego lea de corrido
es que a mi suelo querido
le darán la estadidad

(Yvette Jiménez de Báez,
La décima popular en Puerto Rico,
Universidad Veracruzana, 1964, p. 371).

Éstos son unos versos que la estudiosa puertorriqueña Jiménez de Báez recogió en un libro y que sugieren al lector dónde está ese lugar sin lugar llamado Puerto Rico.

I

Arturo Echavarría es conocido como profesor de literatura comparada y por ser autor de varios libros sobre Jorge Luis Borges, como *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*,¹ que tuvo la fortuna de presentar hace unos años en México en compañía de Carlos Monsiváis. El estudio que da título al libro está dedicado a José R. Echeverría y Nilita Vientós Gastón *in memoriam*. La dedicatoria a Nilita coincide con la inscrita en el cuento titulado “El retrato chino”. Ambos textos tienen en común el motivo de la estética del arte antiguo chino, en el ensayo en el campo de la jardinería zen y en el cuento en el ámbito de la pintura de los maestros de Ch’an “que no llevaban los nombres de los pintores sino

de los personajes mismos”. He pasado y paseado mentalmente varias semanas del brazo del autor con este tema de los eventuales paralelos entre el estudio de Arturo sobre “El jardín de senderos que se bifurcan” y el cuento de “El retrato chino”. Otro de los estudios es el que se refiere a “Borges, los clásicos y el canon literario”, que se me antoja puede arrojar luz sobre los entornos del cuento. Echavarría es autor, además, de un extenso y definitivo ensayo en torno a Rubén Darío titulado “El coloquio de los centauros: poesía y poética”.² El ensayo de Arturo Echavarría hace ver hasta qué punto el crítico domina las claves y armónicos de la literatura hispanoamericana.

II

La isla en el horizonte asedia en su prisma narrativo de siete facetas un amplio horizonte, ofrece siete perspectivas sobre la vida cotidiana de unos personajes que casi se antoja llamar personas por su veracidad literaria y que comparten algunas estribaciones como denominadores: pertenecen a la cultura del Caribe hispánico de fines de siglo xx y principios del xxi, casi podría decirse que son puertorriqueños y que tienen en común no se sabe si la inocencia o cierta disponibilidad para que les sucedan cosas y casos: son pasto del azar objetivo, en ese sentido, son como páginas en blanco o pizarrones limpios sobre cuya identidad el autor-narrador esboza, como si se las sacara de la sombra, las historias que les sucederán. Los siete cuentos de esta semana clarividente y realista plantean una revelación o un descubrimiento, los sorprende una iniciación o los guarda o devora un secreto... Secreto es una buena palabra para tratar de definir esta escritura que los sabe guardar y administrar tanto y tan bien.

“La luna y los sapos”, la primera historia, tiene como personajes centrales a una niña-adolescente que sobrevivirá en la mujer amiga que da cita al narrador, en el es-

cenario encantado de sus experiencias iniciales en el conferimiento amoroso y clandestino con otros dos adolescentes —una pareja enamorada— que podría decirse que, sin que nada aparezca en la superficie contada, la corrompen. Loli se llama la niña protagonista de esta historia pegajosa, entrañable, una alusión nítida a la *ninfeta* de Nabokov. Pero esta niña lleva en su sombra algo de Cordelia, la hija preferida del Rey Lear de Shakespeare, esa entrañable y cándida Cordelia que no sabía mentir y recibía el castigo mansamente. “La luna y los sapos” explaya, entre sobreentendidos y alusiones, la historia de unos muchachillos medio perversos y de una niña pervertida por esa pareja de amigos mayores que la invitan a sus juegos, en los cuales interviene como una suerte de mudo protagonista una cámara fotográfica que los capta y, por así decir, les roba el alma. Esas fotos, que nunca veremos, y que el narrador evoca oblicuamente, representan el combustible sutil de la deflagración moral que devastará desde adentro la sensibilidad de la niña y que, más tarde, la llevará a dejarse morir de frío, desnuda bajo un abrigo, en un parque de la megalópolis de hierro. Detalle, por cierto, que a este lector le parece algo exagerado y que lee más bien como un guiño hacia otras muertes trágicas de puertorriqueños acaecidas en Nueva York, como la de la poeta Julia de Burgos. El cuento teje su trama en diversos espacios o esferas, uno, el lugar encantado de la iniciación, ese hotel primero encantado y luego decadente que casi se diría es el verdadero eje del cuento; dos, ese mismo lugar al cual es citado el narrador muchos años después para encontrarse y desencontrarse con la imagen y memoria de esa amiga lejana, Loli, quien entre tanto ha sido rechazada por su familia, se ha transformado en actriz y actúa en un teatro de segunda representando al personaje emblemático de Cordelia, con cuya inocencia no puede sino identificarla el lector. El hotel decadente donde está situado el balneario que es el escenario de este jardín narrado está habitado por esculturas prehispánicas de origen taíno, figuras de rostros semideformes y monstruosos, en parte humanas, esculturas quizá de dioses o de genios tutelares cuya apariencia las hermana con la de

² Rubén Darío, *Coloquio de los centauros*, edición, introducción y notas de José Luis Vega, prólogo de Arturo Echavarría, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 2016.

¹ Madrid, Iberoamericana, 2006.

las ranas o sapos, como esos mismos croados coros se columpian en la noche tropical: “habían dejado a los niños pequeños junto a un arroyo [...] dicen que lloraban y sus madres se habían ido [...] y diciendo *toa, toa* como quien pide una cosa con gran deseo y muy despacio, fueron transformados en pequeños animales a manera de ranas”, dice la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (taínos) (c. 1498) de fray Ramón Pané, quien llegó a Puerto Rico durante el segundo viaje de Cristóbal Colón. El sabio epígrafe dibuja en el trasfondo el arpa de una genealogía mágica que enlaza a los niños abandonados a la infancia caída en la intemperie, fuera de la mirada afectiva o protectora de la familia, con el áspero himno de las ranas, y traza implícitamente un puente entre la historia trágica de la niña, cuyo secreto nos va revelando el cuento y aquellos otros infantes —sin voz— precursores. El cuento “La luna y los sapos”, puesto al inicio del libro, le da el tono de realismo ambiguo, preñado de tensas alusiones literarias que se despliegan con sigilosa eficacia a lo largo y a

lo ancho de los otros seis cuentos, impresos en las 126 páginas del libro.

Si en “La luna y los sapos” la tristeza y el desencanto permean dulcemente la atmósfera placentera y amena, “Fin de semana en Santomás” parecería prolongar ese mundo de los adolescentes que buscan salir de la mirada tutora de la familia y salen al encuentro de lo inesperado. El narrador de “Fin de semana en Santomás” comprueba en vida propia que los personajes en apariencia secundarios cobran relieve y llegan a tener algo de amenazantes. “Epifanía en las termas” se da abiertamente como un ejercicio donde el lector asiste a la escritura del cuento por medio de un autor indeciso y, de nuevo, abierto, expuesto a lo casual, encarnado en la persona de un aprendiz de escritor que asedia al autor que ha ido a las termas en busca de tranquilidad e inspiración. “El retrato chino” es quizás uno de los cuentos más inquietantes de la colección. Su lección es sencilla: resulta peligroso comprar antigüedades, pues un retrato chino puede ser más que un ob-

jeto, un sujeto. Leo además en este cuento una alusión sutil al mito del letrado exquisito.

III

“El llamado” es uno de los cuentos más notables de la colección. Empieza narrando el viaje de Lili desde un pueblo del interior hacia la capital. Va en busca de un abogado. No tanto por asuntos legales sino familiares y personales. Al parecer, el abogado es el único que conoce al hijo de su examante, Rafael Duarte, llamado Rafael José. Necesita encontrarlo a toda costa pues él representa la última posibilidad que ella tiene para poder comprar la casa en que había vivido como inquilina por una suma accesible y no verse obligada a vivir en la calle. El abogado es la única pista que ella tiene para encontrar a su querido y perdido “hijastro”, por llamarlo de algún modo. El cuento pone en juego, expone las relaciones entre las dos alas de una “familia”, compuesta por los hijos de la “casa grande”



Arturo Echavarría

© JAVIER NAVARREZ

y de la “casa chica”, como se diría en México entre el hijo de la casa grande —Rafael José— y la señora de la casa chica —Ligia, Lili Anselmi—, a la que profesa devoción y apego inexplicables a lo largo de los años. Rafael Duarte se las arregló para que los hijos de las dos casas convivieran, para escándalo del pueblo. Entre el hijo mayor y la señora Lili siempre se dio cercanía y amistad, respeto y simpatía. Pasan los años, muere Rafael Duarte, el padre, los hijos crecen, los hijos se pierden de vista, pero Lili necesita encontrar a toda costa a ese Rafael José con quien la unían muchas cosas, en especial el arte de silbar de cierta manera. Ese arte será su salvación. El breve y bien escrito cuento, llevado como una narración detectivesca, permite al lector asomarse a las entrañas de una sociedad desgarrada, pulverizada por la modernización y al mismo tiempo unida por lazos afectivos muy profundos. El hecho de que el silbido haya pervivido como una forma de comunicación remite a un mundo prealfabético y casi animal. Los delfines se llaman con silbidos, las comunidades indígenas en México se comunican de montaña a montaña con silbidos. Pero todo esto es nada más la envoltura de un viaje a las fibras secretas, de una exploración del sistema nervioso, por así decirlo, de una sociedad rota y en proceso de sucesivas rupturas. Hay en el desenlace del cuento un mensaje esperanzador que hace ver que detrás de los edificios de concreto y de las urbanizaciones, la comunicación y la comunidad siguen siendo posibles. Sigue siendo posible escuchar “El llamado”.

IV

“De la mar profunda” es un ejercicio de exposición progresiva y de descubrimiento de la violencia subyacente y poco a poco emergente de un aprendiz de escritor, Kenneth, que gracias al espacio de un taller de creación literaria académica logra irrumpir con su mal contenida violencia en el espacio de una profesora de literatura, Raquel, que ve su vida repentinamente amenazada. El contrapunto del orden y de la violencia articula poco a poco una narración que podría llamarse de realismo gó-

tico de tierra caliente, para evocar el nombre de Álvaro Mutis.

V

Lo que se juega entre los biombos y bambalinas de estas redes de palabras alojadas en la insula fronteriza del libro es el presente, las presencias y la historia inmediata, la experiencia vista desde un lugar que es una isla llamada Puerto Rico. La contenida y sobria vehemencia de las narraciones acusa las urgencias e incertidumbres de unas personas que el autor dibuja y desdibuja y llama Enrique y Loli (en “La luna y los sapos”), Eduardo, Sara, Natalia, Roberto (“Un fin de semana en Santomás”), Roberto Suárez, Isabel, Manuel (“Epifanía en las termas”), Emilio Subirat (“El retrato chino”), Ligia Anselmi “Lili”, Rafael Duarte, Rafael José (“El llamado”), Raquel Miranda, Kenneth (“De la mar profunda”), Gustavo, Fernando, Mariana, Zuzie (“La isla en el horizonte”). Estas presencias se trenzan o sostienen experiencias que se dan en lugares y situaciones casi todas vividas en Puerto Rico, San Juan, en sus suburbios, en Ponce, a orillas del mar. Los nombres de Shakespeare, Horacio Quiroga, Antón Chéjov, Samuel Beckett, Joseph Conrad, Thomas de Quincey, el arte de la pintura antigua china al estilo de Shih K’o se compaginan e impregnan estas relaciones y relatos que tienen como aspiración contar el adentro de la experiencia, describir la meteorología afectiva que rodea a estos personajes que viven en hoteles, consultan agentes y abogados, son profesores o actores, capitanes, arquitectos, cuyos nombres en apariencia insignificantes esbozan al sesgo su identidad. Los personajes parecen flotar sobre la tierra, navegar el presente a la vez fluidamente y con dificultad y deben estar atentos a que lo imprevisto no irrumpa en la agenda y desarregle el orden cotidiano. La compra de una antigua pintura china en Macao firmada por un tal Shih K’o, el acceder a dar una clase de literatura los sábados, planear un fin de semana en una isla cercana a espaldas de los padres. Bajo la trama de estas aventuras de apariencia mínima, bajo las anécdotas trabajadas por

la atención hasta elevarlas en sus giros a la categoría superior del cuento y de la historia transfigurada en arte, se despliegan y acomodan los temas y motivos de la experiencia mística, de la comunión o simple y sencillamente de la sociedad que se renueva en sus pactos y constelaciones regidas por la afinidad. Atrás de estos ejercicios resueltos con pericia, asomaría la sombra del artífice que de pronto se antoja un antiguo letrado chino como un reportero o informante, llamado a levantar las actas de unas historias a veces trágicas, a veces secretas, siempre e invariablemente resueltas con maestría, casi se diría ajedrecística.

VI

Los cuentos de *La isla en el horizonte* se imponen al lector no tanto o no solamente en la primera lectura. Se quedan en la memoria como una serie de presencias familiares. Los he leído de uno en uno. Dejando entre lectura y lectura un día. Luego, juntos, luego separados por pares para conocer y desmontar la fina relojería que los arma y que invariablemente da la hora correcta. La hora del horizonte en la isla, la hora de la frontera.

VII

Arturo Echavarría ha dicho que aunque su lengua materna es el español, empezó a escribir tarde en ella, luego de haberse formado profesionalmente en inglés en el campo de las ciencias. Podría decirse que Arturo Echavarría es un escritor extraterritorial, para echar mano de la fórmula con que el crítico George Steiner apellidó las obras de Franz Kafka, Vladimir Nabokov y Jorge Luis Borges. Extraterritorial como algunos escritores hispanoamericanos cuya lengua materna fue otro idioma, como por ejemplo, Julio Cortázar o Álvaro Mutis. Esta extraterritorialidad imprime al idioma en que están escritos los cuentos de este escritor puertorriqueño una peculiar radiación y magnetismo. Quizás ésa es una razón por la cual es difícil dejar de releerlos. **U**

Arturo Echavarría, *La isla en el horizonte*, Editorial Vaso Roto, Colección Umbrales, México, 2016, 126 pp.

Callejón del Gato

Y Chaves Nogales sigue aquí

José Ramón Enríquez

Juan Belmonte no pudo torear en la Plaza Mayor de Madrid porque, aun cuando hubo corridas durante 300 años, la última fue en 1846. De torear en el siglo XX, ahí hubiera dictado cátedra Belmonte, como lo hizo en todas las grandes plazas. Ahí lo hubiese ovacionado Valle-Inclán, quien era su entusiasta seguidor, y tal vez alguna mención hubiese hecho Max Estrella al cruzar la plaza rumbo al Callejón del Gato.

El biógrafo más famoso del torero (publicó en 1935 *Juan Belmonte, matador de toros*), Manuel Chaves Nogales, se encargó de editar la novela póstuma de Valle-Inclán, *El trueno dorado*. Valle había muerto el 5 de enero de 1936 y Chaves Nogales publicó la novela por entregas en el periódico *Ahora* (que él dirigía y que habría de ser requisado por las Juventudes Socialistas Unificadas) antes de exiliarse en noviembre de ese mismo año: “Me expatrié”, escribió, “cuando me convencí de que nada que no fuese ayudar a la guerra misma podía hacerse ya en España”. Partidario de Azaña, republicano, lo único que odiaba Chaves Nogales era la guerra y, por lo tanto, a los dos bandos que desde su punto de vista la provocaban: los fascistas y los revolucionarios, ya fueran anarquistas, ya comunistas.

Fue una década gloriosa, sangrienta y dolorosa para España, que culminó con una guerra mundial. El 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República Española, el 18 de julio de 1936 los militares comandados por Franco traicionaban a la República e iniciaban la Guerra Civil, el primero de abril de 1939 Franco se declaraba vencedor y el primero de septiembre de 1939 Hitler invadía Polonia, ante la criminal inacción de las mismas

potencias que habían negado su apoyo a España, Inglaterra y Francia.

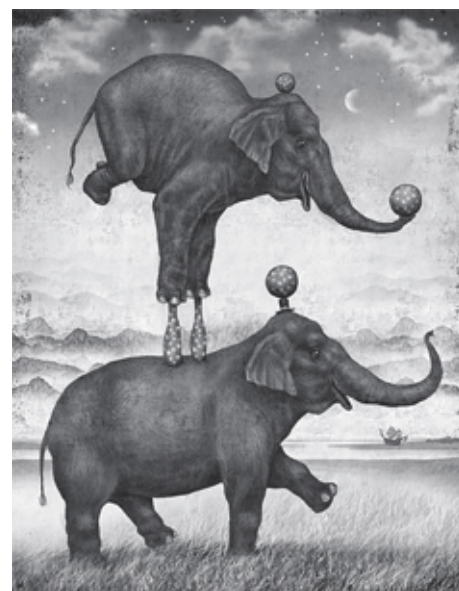
Y en Francia estaba Manuel Chaves Nogales escribiendo una crónica capital para entender lo que Preston llama “el holocausto español”: *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*. La publicó en Chile en 1937 y en 2013 la reeditó Libros del Asteroide. Un año después, en 1938, en *Sucesos para todos* de México publicó en 16 entregas *La defensa de Madrid*, que hoy puede encontrarse en Editorial Renacimiento, con un prólogo de Antonio Muñoz Molina en el que afirma:

Chaves Nogales está en todo, lo ve todo. Hasta descubrir este libro yo estaba seguro de que los mejores testimonios sobre la defensa de Madrid eran los de Arturo Barea y Max Aub. Chaves está a la altura de cualquiera de los dos. Y como en Barea y en Aub, el testimonio de Chaves es de una madurez política que a estas alturas, tantos años después, provoca tanta admiración y tanto escalofrío como su calidad literaria y humana.

Al salir de la Francia ocupada, el extraordinario periodista a quien muchos consideran el creador de la crónica como género literario (antes que Mailer, Capote o Wolfe) escribió otra obra maestra que ilumina rincones muy oscuros: *La agonía de Francia*.

Nos queda clara la postura de Manuel Chaves Nogales: su apuesta hace 80 años por la democracia, contra cualquier forma de totalitarismo, es una lección viva hoy, cuando la historia parece repetirse.

Se cumplen 100 años de la guerra civil en Rusia y de la inmediata Revolución bolchevique, y sabemos lo que Chaves No-



gales pensaba de esos largos meses por otra crónica suya insuperable: *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Martínez y su esposa Sole eran dos bailarines de flamenco a quienes cogió desde la brutal represión zarista y el posterior asesinato del zar, pasando por la época de Kerenski, hasta el triunfo bolchevique en esos *Diez días que conmovieron al mundo*. Pero, a diferencia de Reed, Chaves entrevista a un bailarín que nada entiende de política y sólo busca sobrevivir. Recorre de Odesa a Kiev a Moscú o Petrogrado hasta encontrarse en París con Chaves Nogales y darle su testimonio de la guerra como desastre goyesco. El Ejército Blanco, el menchevique y el bolchevique, entrando a sangre y fuego, inmisericordes, porque la guerra a todos vuelve bestias y es el pueblo inocente la víctima de todos. Hay un guiño de simpatía hacia los bolcheviques porque, aun con sus checas, pasan hambre como el pueblo.

En estos tiempos, cuando el prestigio de la democracia va en picada a causa de errores, vanidad de dirigentes y corrupción en todos los partidos, vale la pena recordar que un demócrata, muerto en Londres en 1944, Manuel Chaves Nogales, sigue aquí porque dijo entonces: “La propaganda totalitaria se hace a base del sofisma de que, puesto que hay democracias podridas, la podredumbre es inherente al régimen democrático”. **U**

Los raros

¿Qué escriben las mujeres?

Rosa Beltrán

A primera vista, parece que lo ha leído todo sobre mujeres, que su especialidad es agotar la literatura que escribe esa otra mitad del cielo a la que aludía la Revolución china y que provocadoramente su autora quiso hacer suficiente en su título (*El cielo completo*). A Sara Sefchovich le interesan las mujeres. Las de antes y las de ahora, pero también el continuo que las une, pese a las diferencias. De entrada, se presenta como feminista confesa, reconoce su vocación de socióloga, pero sobre todo de curiosa destinada a explorar a esa porción del mundo de la que ella forma parte: las mujeres que escriben; que desde luego vienen anteceditas por las “mujeres que aman, sueñan, son hijas, son esposas o amantes, son madres o no, trabajan con remuneración o sin ella, disfrutan, sufren, enferman, sanan, envejecen, cuidan a otros, observan”, y dejan asentado lo que perciben desde un punto de vista único. El punto de vista de alguien que se construye y es construida como mujer.

Este libro es el resultado de un viaje exploratorio en el que su autora lleva ya varias décadas. Y empieza como debe empezar: con las preguntas obligadas sobre la identidad: ¿Cómo se puede representar (cómo se puede construir) un personaje, cualquier personaje, si hemos heredado la cultura masculina y sus términos? ¿Cómo podemos plantear esa otra mirada del mundo cuando lo hemos heredado todo: desde las formas del lenguaje hasta sus contenidos?

En suma: cómo hablar. Cómo hablar sin hablar por boca de otro.

Para intentar una respuesta, Sara empieza por traer a muchas de las autoras a cuento: decir *son éstas*. Éstos son sus temas recurrentes: “los que tienen que ver

con la representación de su vida: la infancia y juventud, el matrimonio, el amor y la pasión, el hogar y la maternidad, la soledad y la vejez, la fe y el descreimiento, la envidia, el deseo y las ganas, el miedo, la culpa, la angustia, el desengaño”. Y una vez planteados los temas más recorridos de la mayoría de autoras (que no de todas, aclaro), su autora sigue con la pregunta que recorrerá todo el libro y que tiene que ver con el estudio de las relaciones de poder; pues, como sabemos por Foucault, el lenguaje no es transparente. Y el mundo y el lenguaje con que nombramos el mundo no son ordenados; alguien los ordena.

¿Cómo leemos?, se pregunta. Y he ahí el *quid* de la cuestión.

Cómo hemos leído, cuáles son los géneros y las formas que estamos dispuestos a reconocer, cuáles son los temas prestigiosos y cuáles son considerados “temas femeninos” o “temas de segunda”, y qué formas de legitimación nos llevan a acercarnos a una obra y reconocerla o a ignorarla. Dicho de otra suerte: ¿*Por qué sólo validamos eso que se apega al modo en que leemos?* Jean Franco, esa gran crítica literaria estadounidense, afirma que todo tiene que ver con las convenciones de la interpretación. Es decir, que antes de preguntarnos qué significa una obra nos preguntamos *qué debe significar*.

Porque ya hay todo un corpus de significados anteriores a la apertura de cualquier libro.

Las preguntas iniciales del libro antes de entrar en materia (el breve análisis de algunas obras y de algunas autoras) son tan o más importantes que ésta. Porque, consideraciones subjetivas aparte, demuestran que el hecho de que un libro esté es-

crito por un autor impone una actitud distinta, de la que impondría el mismo libro escrito por una autora. No en balde, la autora de la exitosísima saga *Harry Potter* firmó con sus iniciales (J. K. Rowling) y no con su nombre de mujer, aunque después, cuando ya era famosa, se arrepintió de haberlo hecho. O eso afirma.

Leer a las mujeres parece una tarea titánica. Porque implica que hay que *reinventar* el modo en que las leemos y *reinventar* el modo en que las interpretamos. Implica también que hay un ingrediente más allá de la firma de sus nombres que hace de su literatura algo típico, reconocible. O tal se ha dicho a lo largo de los siglos. Y qué es eso típico, se pregunta Sara, qué es lo que constituye la literatura de mujeres. Y entonces aventura: ¿será su calidad transgresora? Pues no, responde. Porque unas son transgresoras y otras no. Si algo se puede decir de la literatura de mujeres es que es diversa. Pero en muchos casos hay algo en común, algo de lo que podemos partir para intentar una categoría. Que “el *Yo* a través de la escritura [de las mujeres] comienza a ser un yo inventado, construido y proyectado desde una perspectiva consciente”.

Cuando llegué a Estados Unidos (1988) a estudiar un doctorado en literatura comparada descubrí el término *light*, que en México no existía (recuerdo la angustia al encontrar no un tipo de yogur, o de leche, o de sopa Campbell's, o hasta de ¡salchichas!, sino muchos, en el súper). Eran los años previos al Tratado de Libre Comercio que hoy nos parece que ha existido siempre, pero no es así. Fueron los años de ingreso a la lengua del término *light*, sinónimo de descremado, desgrasado, rebajado, falto de sustancia, que empezó en-

tonces a usarse en los círculos culturales mexicanos hacia los años noventa.

Nos dice Sara, gracias a la perspicacia de Jean Franco: *light*, en resumidas cuentas, es “no avalado por el poder cultural”.

Y Jean Franco concluye, categórica: “No es de sorprender que surja el término *light* justo cuando la literatura de mujeres domina el mercado”.

Además del recorrido que hace Sara por algunas autoras del XIX y del XX, su libro es importante por las preguntas que la autora se plantea a cada paso.

Qué empuja a alguien a escribir y qué empuja a alguien a leer. Y qué hizo que las mujeres empezaran a escribir y a leer y cuándo esta actividad dejó de ser la excepción y no la regla. ¿O sigue siendo la excepción a la regla?

Después de acotar el corpus de las autoras que escriben y tras dar una definición convincente sobre las características de la literatura de mujeres y de hacerse algunas preguntas como las que les he referido, Sara hace un catálogo de algunas autoras latinoamericanas a fin de que sepamos “cómo suenan sus palabras”. Con honradez académica, Sara explica que esta idea surgió a petición de Mempo Giardinelli, quien le encargó una antología de narradoras latinoamericanas. Y esa antología fue publicada con los textos íntegros en un libro anterior: *Mujeres en el espejo. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, en México. El libro se agotó, pero no se pudo reeditar. Me consta, porque desde la Dirección de Literatura de la UNAM hicimos incontables esfuerzos por hacerlo. Los fragmentos que Sara cita incluyen obra de autoras de todos los países del continente latinoamericano publicadas entre los sesenta y los ochenta; un trabajo fundamental si pensamos en el documento que hoy resulta y si consideramos que aún en la era de internet muchas de estas autoras son ilocalizables. Algo interesante como política de género al margen: en el tiempo que llevo al frente de la Dirección de Literatura he observado atentamente el fenómeno de la viuda. Los autores dejan sus obras a sus viudas y éstas se presentan *ipso facto* para dar o negar los derechos de publicación de sus obras. Por mi oficina han pasado incon-

tables viudas. En cambio, nunca he tenido la visita de un viudo. Se puede decir que es porque los hombres se mueren antes, pero yo no aseguro que se deba a esto. Cuando se trata de una autora nadie se presenta, nadie está localizable, nadie da razón. Y este extraño fenómeno hace que muchas autoras mueran dos veces.

El vertiginoso recorrido de las obras de estas autoras hace una descripción que va de los temas hogareños y patrióticos a la exaltación de la mujer y su necesidad de educarla; pero también habla de la novela de folletín en periódicos de la oposición que “revelan las maniobras de los curas, de los generales, de los caciques, de los políticos venales”, como comenta Ángel Flores. Habla de algunas excepciones, como la chilena Gabriela Mistral, la argentina Alfonsina Storni y la uruguaya Juana de Ibarbourou, quienes escapan a este canon y construyen otro que influirá en muchas de las autoras del siglo XX: la crítica a la concepción patriarcal del amor.

Y luego, según afirma su autora, en el siglo XX todo cambia: la experimentación convive con las sagas familiares o los relatos fantásticos y el tono realista convive con el cinismo más desenfadado. Y no obstante al final del recorrido hay una conclusión sorprendente: que escriban como

escriban, no hay ya autora que no tenga una conciencia clara del lugar desde el que lo hace.

La lista de las autoras a las que cita es enorme. Pero hay algunas en las que recalca porque son sus favoritas, porque le han enseñado a escribir. En las notas aparecen también las autoras con las que “no pudo”. Uno puede discrepar con ella de algunas opiniones (por ejemplo, Carson McCullers, en mi caso), pero eso no es lo que importa, sino justamente la valentía para decir “éstas sí”, como Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Anne Sexton o Elena Poniatowska y muchas, muchísimas más, y decir “éstas quién sabe”, porque a lo mejor han escrito 200 novelas que acaban por ser la misma novela. Pero un mérito grande es leerlas *deliberadamente* y citarlas a todas o a casi todas. *Un cielo completo*, un cielo actualizado, una subida al cielo, eso es lo que tendrá quien se adentre en esta suerte de compendio incompleto, como lo sería cualquier obra de este tipo, pero necesario y claro en su propósito de expandir el canon, y de escribir una contradecación mediante un contracanon excluyente. Que a algunos molestará, qué duda cabe. Sobre todo porque la costumbre ha sido leer, sin asombrarnos, en sentido opuesto. **U**



Modos de ser

Miradas desde el norte

Ignacio Solares

México no se aprovechará más de nosotros. Dejará de estafarnos. No tendrá más la frontera abierta. El más grande constructor soy yo y les voy a construir el muro más grande que jamás se haya visto. Y adivinen quién lo va a pagar: México.

DONALD TRUMP, 2016

Los agravios que hemos sufrido de México casi desde que realizó su independencia y la paciente tolerancia con que los hemos soportado, no tienen paralelo en las historias de las naciones civilizadas modernas.

JAMES K. POLK

8 de diciembre de 1846

Antes de veinte años, Norteamérica se habrá tragado a México. La absorción de ese país por el nuestro es necesaria e inevitable, por razones tanto económicas como políticas. Se efectuará de una manera natural y pacífica y significará la perfección de nuestro redondeamiento nacional como no podría conseguirse por ningún otro medio.

Para empezar, la absorción de México ha comenzado ya en el sentido comercial y ha realizado vastos progresos... los disturbios políticos en México, que amenazan con una revolución, permitirán la intervención de los Estados Unidos, aunque sólo fuese para proteger nuestros vastos intereses en aquel país; y baste saber cuán débil es México para comprender que será inevitable la absorción de aquella república, cuyos veintisiete estados y tres territorios de la Unión así lo desearían. Nosotros no podríamos dejar de aprovechar la oportunidad tan admirable de aumentar nuestra riqueza y nuestra importancia como potencia universal.

WILLIAM J. BRYAN, 1908



Invasión norteamericana a México en 1847, Taller de Gráfica Popular

Nuestra Confederación debe contemplar como su madriguera a toda América del Sur. Sin embargo, para tomar la presa debemos obrar con cautela. Aquellos países pueden terminar en nuestras manos. Nuestro pueblo avanzará con suficiencia y ganará pieza por pieza, país por país.

THOMAS JEFFERSON a

Archibald Stuart, 1786

Las noticias, en verdad, abundan. En 1850 los mexicanos eran vendidos en la Costa Bárbara de California, empezando los linchamientos, no de negros, como más tarde ocurriría en Georgia, sino de mexicanos. El deporte favorito de los rancheros era cazar hombres. La primera sesión de la Legislatura de California, en 1850, fue aprobar una ley de impuestos a los mineros “extranjeros”. Los gambusinos, alucinados por el descubrimiento de Sutter, se desbordan sobre los fundos mineros de mexicanos. Arrasaban los poblados. El desenfreno, en varios sitios, duró semanas. Los sobrevivientes —los niños— fueron esclavizados. De 1850 a 1890, en la ciudad de Los Ángeles, hubo once linchamientos. Uno de los primeros en la historia de los Estados Unidos, según Carey McWilliams, ocurrió en Downieville, Ca-

lifornia, al asesinar una turba de mineros a una muchacha mexicana. En 1873 lincharon a varios campesinos en Tucson y a otro más en Bisbee. A Teófilo Trujillo, por implantar en Colorado la cría de ovejas, lo mataron a palos. En Arizona, tres pastores mexicanos fueron asesinados; lo mismo hicieron con algunos de los 1,500 trabajadores que tendían la vía en la Southern Railroad Company. Los negros y los mexicanos, en Texas, se unieron en su desventura. Los mexicanos fueron expulsados de las aldeas y no podían salir, sin permiso, de los barrios en que fueron confinados. En 1878 el secretario de Hacienda de México recibió informes, recabados por el gobierno de Washington, sobre los sucesos de El Paso, Texas. *El Monitor Republicano* los publicó el 12 de febrero del mismo año.

GASTÓN GARCÍA CANTÚ

*Las invasiones
norteamericanas en México*

Al despojar a los indígenas de su territorio, se meditó despojar a la República mexicana del suyo; y quedar por este medio libres de la población de color, que consideran como una carga.

J. M. TORNEL, 1837