Los primeros pasos

Eduardo Mosches

Tomar entre las manos las páginas impresas de algún libro, echarle una mirada, dedicarse a leerlo, introducirse con la mayor intensidad y atención posible en sus vericuetos, en las esquinas rotas de los laberintos, a parpadear el ánimo entre renglones, a introducir la cuña contestataria y preguntona al interior de esa trama que se desarrolla, en un acto de tensarse y distenderse. En fin, acercarse a dialogar con el texto, con lo que algún escritor ha vertido, marcado muescas de asombro y metáforas. Diálogo entre autores y lectores. El ensayista que presenta su espejo para mirar al interior de otro. Es ese lector, que también expresa su sensación, que quiere, se anima a compartir con otros lectores, a través de su discurso, en un conjunto de ideas, precisiones e impresiones, laboratorio de los lectores, es aquél que desea expresar como lector lo que percibe, en su ánimo y en su conciencia, presume, que el escritor ha creado, intentado decir, y se arriesga en la aventura, de a veces, ir un poco mas allá del propio río de palabras y sentidos, una especie de búsqueda del origen momentáneo de esas aguas letradas. El ensayo, esta necesidad del lector obsesivo, de dejar plasmada la constancia perseverante de su experiencia. Y comienzan a aparecer los espejos de los críticos, a veces hay que invertir las imágenes, escritor y lector en un mismo bando, resuena el tambor plebeyo, el que se arriesga a lanzar bocanadas de humo impreso, llamaradas de intenciones, los que se atreven a negar la posible santidad de la retórica de los escritores consagrados o en camino. Ahondar y vaciar el peligro que expresan los mausoleos de escritores, aquellos creados y animados por sus lectores, frente a aquellos que han sido un golem, producto de la incesante retahíla del mercado editorial, estimulado y hecho imagen a vender y crear más venta, poca literatura. Y entra a palear con fuerza con el carbón del conocimiento, a prender fuego a las páginas de tanto texto escrito, no importa tanto el hacedor de la escritura, el personaje, sino lo escrito y la lectura parsimoniosa, intensa, vital de eso que se ofrece a los ojos después de jornadas largas o cortas, en que escribir se ha convertido en remanso, lago de lo realizado.

No importa la cantidad de arrugas del ensayista, la crítica realizada observará el hecho estético y fijará ciertas coordenadas y jugará con ellas, buscará proyecciones simbólicas y volverá a creer en la ironía, en la novela, en el cuento, en la poesía y la poética. Todo para explicar como el acto literario envuelve al ser humano y mueve y se entremezcla con el mundo circundante. Lectores y escritores en una misma barca.

Muy jóvenes ensayistas mexicanos

Geney Beltrán Félix

DEFINIR EL ENSAYO: HE AHÍ UNA TAREA asumida —reiterada, gozosa, conflictivamente— por el ensayo mismo. De entre el mar de teorías y acercamientos, una premisa sería válida: el ensayo es una forma hospitalaria a diversos temas, a distintos enfoques y a estilos incluso contrapuestos. Una suerte de recipiente aglutinante, cuya consistencia y perdurabilidad, cuyo carisma y persuasión quedan estatuidas por la voz personal —vigorosa y precisa— de su autor, en quien pueden convivir el explorador y el mentor, el polemista y el divagador.

Sustentado en una tradición continuada y sólida, sobre todo la correspondiente al siglo XX, el ensayo mexicano se ha destacado como un género de múltiples intereses y posibilidades. Un dato acaso menor refrendaría la aseveración de la salud del ensayo en las letras nacionales: la mayoría de los poetas, narradores y dramaturgos han visitado en algún momento de su trayectoria y con logros perdurables los linderos de este género para expresar sus ideas y perspectivas, tanto sobre su propio quehacer como sobre cuestiones cercanas o distantes del amplio mundo de la literatura.

Este número de *Blanco Móvil* confía en la cabida generosa de temas diversos, enfoques distintos y estilos contrapuestos al interior de los límites huidizos del ensayo. Un grupo de jóvenes y muy jóvenes ensayistas mexicanos han respondido a la propuesta: cualquier tema, cualquier enfoque: un estilo propio.

Y sí, la respuesta ha sido muy alentadora. Los textos reunidos en las páginas siguientes trazan un panorama generacional. La mayoría son autores nacidos en la década de 1970 y algunos, no pocos, pertenecen al grupo de los nacidos en los años ochenta. El mayor, Jorge Pech Casanova, ha desarrollado una trayectoria firme y siempre lúcida, con mucha discreción, como ensayista. Es la suya una de las voces más notables en el género hoy en día en México. Pech Casanova ha sabido, de manera consistente, establecer puentes y lanzar miradas escrutadoras en torno de la relación del artista con su comunidad, luciendo un estilo grácil y ponderado.

En ese tenor, este número revela de qué forma, al lado de la temática literaria —autores, libros, actitudes—, esta nueva promoción de ensayistas muestra una sostenida preocupación

por otras zonas de la vida social y cultural: las artes, la política y los problemas sociales, la experiencia personal y el horizonte de lo cotidiano. Así, mientras Héctor J. Ayala, Diego José y Enrique Padilla realizan acercamientos a autores como Jean Cocteau, Paul Valéry y Fernando Vallejo, por su parte Carlos Oliva Mendoza y Paola Velasco proponen esbozos sugerentes, desde la experiencia personal, del vínculo conflictivo y fértil entre el escritor y su entorno. Paralelamente, Valeria Luiselli, Gabriela Conde, Pablo Duarte y Jezreel Salazar convierten al ensayista en un personaje con mirada viva, escenificada frente a destellos del mundo: andar en bicicleta, ir a la playa, despedir a un ser querido, asistir a una exposición de escultura. Mayra Luna, Irad Nieto y Julián Etienne entrelazan lo político con el mundo del libro y la cultura: hay en su prosa la precisión de quien reflexiona y el afán apasionado del polemista.

Este puñado de jóvenes y muy jóvenes exploradores del ensayo refrendaría una lógica certera: definir el ensayo es una tarea pertinente, sin duda, pero jamás de manera preceptiva sino atentos a la múltiple posibilidad del género en el que la idea y el estilo conviven reiterada, gozosa, conflictivamente.

Opio
Breves notas a partir del Diario de Jean Cocteau

Héctor J. Ayala

Je veux prouver que les chercheurs de paradis
font leur enfer, le préparent, le creusent
avec un succès dont la prévision
les épouvantterait peut-être.
Charles Baudelaire, *Les Paradis artificels.*

Arrojo la última bocanada de este humo espeso, dulzón, y mis labios adormecidos no se atreven a desprenderse de la pipa que los reseca y los corrompe. Como aquél adicto imaginario de D'Aurevilly, también he deseado una pipa que se cargue sola, que me permita envenenarme sin tener que interrumpir mi soñolencia. Son estos momentos pedestres, de abrir el cofrecito y retacar la cavidad con una nueva dosis los que inducen al hastío, esas pequeñeces cotidianas en las que los budistas encuentran enorme regocijo, porque atentos a las mezquindades de lo inmediato no tienen tiempo de pensar en su neurosis soterrada; buscan la calma, dicen, la ausencia de pensamiento. Pero nosotros no buscamos sosiego. (Hablo de mí, de los insectos, y de este gato narcotizado que viene a ronronear entre mis piernas.) Ni siquiera podría decir que vamos en busca del placer, a menos que se conciba uno tan escarpado como las pesadillas del culpable –si es que las tiene. Pero tiendo a creer que peores pesadillas padece quien quisiera ser culpable y no se atreve. El vicio nos da una sensación de liviandad, tal vez falaz, que nos permite algún grado superior de irreverencia. No transforma el espíritu en el sentido de hacernos cambiar de vestimenta, de máscara, sino que permite que aflore nuestra primigenia animalidad, y cada vez importe menos dar los buenos días, sonreír a la gente tonta que nos mira en las calles, agradar a los demás con una pulcritud y unos modales que no nos son afines porque molesta su hipocresía, porque causa displicencia tanta vanidad, tanto qué dirán. *Quisiera carecer de compostura* –por las cursivas habla Cocteau–. *Es difícil. La falta de compostura es el signo del héroe*. Pascal se angustiaba al considerar que si la gente supiera lo que en realidad piensan de ella quienes la rodean, no existirían en el mundo tres amigos, imagen que persuade a los díscolos y a los envidiosos; pero quizás si comprendiéramos cómo nos perciben los estimaríamos más porque sabríamos a qué atenernos. Chopin, Henry Miller, Rousseau, Cardano, Bloy, Poe, Seferis, carecieron de compostura.

2

Muchos adictos se quejan de su falta de fuerza de voluntad porque no son capaces de alejarse del vicio, pero no se detienen a pensar toda la que se necesita para perseverar en él —aun cuando en vez de placer sientan terror y el vértigo haya ocupado el lugar de la diversión. *Ciertos organismos nacen para ser presa de las drogas. Requieren un correctivo sin el cual no pueden tener contacto con el exterior*. Otros, en cambio, ya por curiosidad, ya por ofuscación se van enganchando al vicio poco a poco y luego, cuando se encuentran perdidos, comienzan a desear no haber traspasado esas puertas, no haber deambulado por ese laberinto; el arrojo que los impulsó a enredarse en el vicio es equiparable a su cobardía. Pero hay quienes le debemos nuestras *horas perfectas* a las sustancias; víctimas de un desequilibrio innato, hemos preferido *una estabilidad artificial a la falta absoluta de equilibrio*. Pero los excesos, como se sabe, a la larga no terminan por compensarse, y llega el día que ni siquiera aumentar la dosis nos produce la vieja fruición que hace tiempo nos ha abandonado; sobreviene el abatimiento, y, el exceso, que en un inicio halagaba nuestros sentidos, comienza a hundirnos. Pero nosotros insistimos aunque hayamos entendido que *el opio es realmente eficaz una vez de cada veinte*. Perseveramos en el vicio, perseveramos en el error, como otros perseveran en la virtud, pero sin medianías: no somos diletantes. El vicio, como la virtud, exige devoción y compromiso; en cuanto al tesón y el esfuerzo que se necesitan para cultivarlos son idénticos, sólo se distinguen por sus fines y sus consecuencias. El virtuoso busca el bien, no la felicidad; el vicioso no busca el bien ni la felicidad y a veces, como he dicho, tampoco el placer.

Es cierto, sin embargo, que el gusto por el vicio entraña algo infantil, un furor adolescente. Tentar los límites, ponerse en peligro. Al mismo tiempo supone un deseo por la eternidad, por lo inabarcable. Es Tanático y Divino. Póngase usted de cabeza, nos pedía Chesterton, y verá el mundo como es: no andamos en él, pendemos como las esferas de un árbol navideño. Da la impresión de que nuestras empresas, nuestras pasmarotas y flirteos nos van enterrando en el légamo; el vicio o la virtud aligeran la carga, prometen una elevación que, si bien no llegará nunca, nos torna livianos. *Se habla siempre de la esclavitud del opio. No sólo la regularidad de horas que impone es una disciplina, sino también una liberación. Es una lástima que en vez de perfeccionar el modo de desintoxicarnos, la medicina no intente hacerlo inofensivo.*

3

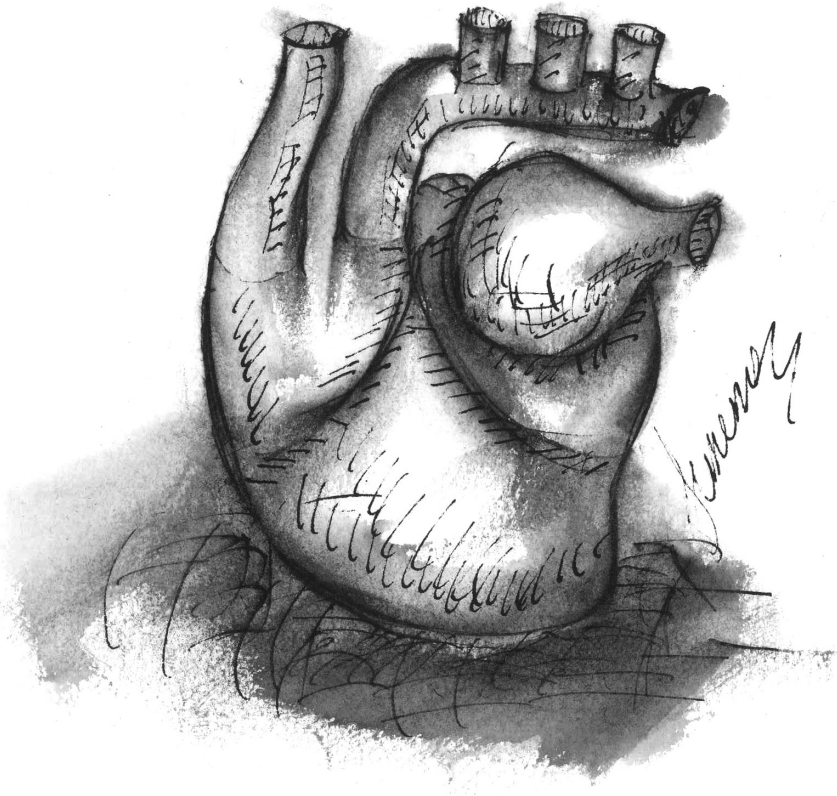
Pero el vicio es un flagelo para las almas sutiles; *si un fumador destrozado por la droga se interroga a sí mismo sinceramente, encontrará siempre una culpa que está purgando y que vuelve el opio contra él*. Sin embargo, esta urgencia de ordalía tal vez sea parte del infantilismo que he referido, porque más parece producto de la ofuscación que del deseo de redimirse. Nos lanzamos a la calle en busca de un castigo, nos atormentamos con los demás y con frecuencia

somos sus verdugos; hilamos un acto de contrición tras otro, ofendemos y somos ofendidos como parte de esa liturgia incompresible; sacrificamos nuestro tiempo despilfarrando las horas con pensamientos estériles, con temores ridículos, al lado de personas que en el mejor de los casos se contentan con succionar la poca vitalidad que aún nos queda. A la mañana siguiente, después de cuatro pipas, volvemos a la carga, a realizar una prueba que nadie nos pide, que nadie necesita, que ni siquiera a nosotros mismos nos importa. Adoramos el Fracaso como los nihilistas la Nada. Tropezamos con nosotros mismos: *Mi cuarto de ahorcado, en la calle Bonaparte, se convirtió en un cuarto para ahorcarse. Había yo olvidado que el opio transforma el mundo y que, sin el opio, un cuarto siniestro sigue siendo un cuarto siniestro.*

Las palabras engañan a medias, términos que hoy empleamos para referir adversidad, poseen un origen noble y hasta lejano de las actuales connotaciones peyorativas. Errar, que hoy es sinónimo de equivocarse, en un principio refería la vagancia, el vagabundeo —como aberrar tan sólo apartarse del camino—; derrota, literalmente quería decir sendero, rumbo; perder (per-dare), dar por completo, regalar; equivocar, una mera homofonía; fracaso, quebrar con ruido (del francés *casser*), una hermosa onomatopeya. Efectivamente me dejo llevar por este humo en mis apreciaciones —y por los esfuerzos de don Joan Corominas—, pero no era Cocteau sino Dostoievski quien demostraba la belleza del fracaso en *Los hermanos Karamazov*. La razón humana tiende a la paradoja, pensamos a partir de arquetipos y términos correlativos (Kant les llama categorías, Leibniz conceptos fundamentales, Aristóteles no me acuerdo). La univocidad y la linealidad son ofensivas a la inteligencia. El cristianismo está lleno de estas aporías que a cualquier racionalista le pone los pelos de punta (quien quiera salvar su alma, la perderá, etc.) No, Cocteau no sólo hablaba de la belleza del fracaso, sino de su importancia epistemológica, emancipadora. El error deliberado, la ruina voluntaria que para los modernos era inconcebible y para los románticos denotaba cretinismo, debilidad de carácter, puede interpretarse como un rasgo de rebeldía, aunque de golpe no le encontremos ningún sentido. Un burro avanza por una vereda, está cansado y se muere de hambre y de sed; a pocos pasos el camino se bifurca: a su derecha vislumbra forraje y un abrevadero, a su izquierda, más o menos a la misma distancia, otro montón de paja y un estanque. La bestia no se decide, y fallece de inanición. El asno de Buridán pretendía demostrar que la indiferencia no existe y que ante dos posibilidades parecidas se elegiría cualquier cosa con tal de evitar el naufragio; pero el siglo XX ha demostrado que se puede elegir *no elegir*, que entre todas las posibilidades somos capaces de escoger la peor, cosa que no necesariamente es una mala decisión. *Existen Cristo y Napoleón. Imposible salir de ahí. La gloria afortunada de resultado limitado; la gloria desgraciada de resultado ilimitado. En el método de Napoleón, un traidor hace perder la batalla. En el de Cristo, un traidor hace ganar la batalla: La estética del fracaso es la única duradera. Quien no comprende el fracaso está perdido. La importancia del fracaso es capital. No hablo de lo que fracasa. Si no se ha comprendido este secreto, esta estética, esta ética del fracaso, no se ha comprendido nada, y la gloria es inútil.*

De lo inútil de las despedidas

Gabriela Conde



No

EXISTE FÓRMULA IDÓNEA PARA DECIR ADIÓS. Ni la luz de los espejos en las azoteas, ni la grácil sacudida de pañuelos en las ventanas. Tampoco la bien intencionada promesa de canción ranchera de que tú al volver no encuentres nada extraño, nunca se vuelve siendo el mismo, no regresas a la misma ciudad. Cuando conocimos del mundo, quiero decir desde

que cada uno de nosotros empezó a ser conciente de nuestra presencia en él, entendimos del tiempo, de lo finito de los momentos; comprendimos que las cosas se acaban, que la gente se va, que acaso sólo un par de cosas como los números y el espacio son infinitos. El mundo cambia. Las ciudades cambian. Las calles se desdibujan en nuestro recuerdo otras seis o siete cuadras después. Se alejan del que se va. Nos formamos de abandonos. Lo sabemos desde siempre: todo es desprendimiento, como el olor a helechos-cedro-y mandarina que se desprende de un cuello, que nos envuelve y luego se va en un soplo. Un dejar ir que, a pesar de ser constante, es difícil de enfrentar. Despedirse como fórmula se aprende con el paso de los años y de los adioses; pero ese aprendizaje, aún con golondrinas incluidas, no culmina con alguna fórmula que borre por completo la sensación de vacío que queda en quien agita el lienzo blanco.

Querríamos no irnos, no tener que dejar de estar en esa otra persona que nos define, nos testifica, nos presencia. Y con ese afán alargamos los rituales despidatorios. Cuando se tiene conciencia de que se está acabando, de que alguno se va, comenzamos con la paranoia de los métodos, de los inventarios, de los recuentos de sombras. Intentamos eternizarnos en la memoria del otro, quedarnos; pero nunca se puede lograr la perpetua estadía. Esa testificación sin el referente físico, tangible, obedecerá a un sinfín de estímulos muy lejanos; se sabe de lo caprichoso de la memoria, de lo inexacto, de lo arbitrario: ya no soy yo ese que tú recuerdas. La imposibilidad de recuperar lo vivido, la nostalgia de los tiempos que mañana serán pasado, nos incitan a escribir mails kilométricos, a comprar y dedicar libros, a intentar condensar en alguna frase la importancia de quien se va de nosotros, a organizar fiestas de despedida, cenas románticas con dos cuerpos imantados, uno sobre otro, que no hacen más que comenzar a extrañarse mientras juntos, aún alumbran un poco de la noche.

Acaso no hallaremos nunca un método infalible para comunicar a ese que se va del miedo, del vacío. Ni el mariachi en el aeropuerto, ni el discurso del todo eso que no te dije, ni la lágrima tímida o escandalosa, lograrán trascenderse hasta decirlo todo, entenderlo todo, salir de los andenes con la cara en alto, sin recurrir a las mentiras del sí seguro volveremos a encontrarnos y todo será como antes. Mejor salir sólo con la punzadita de la certeza repitiéndose en el oído: todo se rompe. ¿Para qué la fórmula, siempre distante, impotente, hueca, nula? Queda reconocer que sólo el silencio es puntual. Que sólo el vacío de no decir, la impotencia del ojo que es sólo un ojo mudo diciendo adiós puede equipararse al otro vacío, al de la realidad negada del te estoy perdiendo y ya. Ese silencio, infinito como los números y el espacio, que más tarde o más temprano conduce, irremediablemente, al olvido.

El Paraíso Vendido

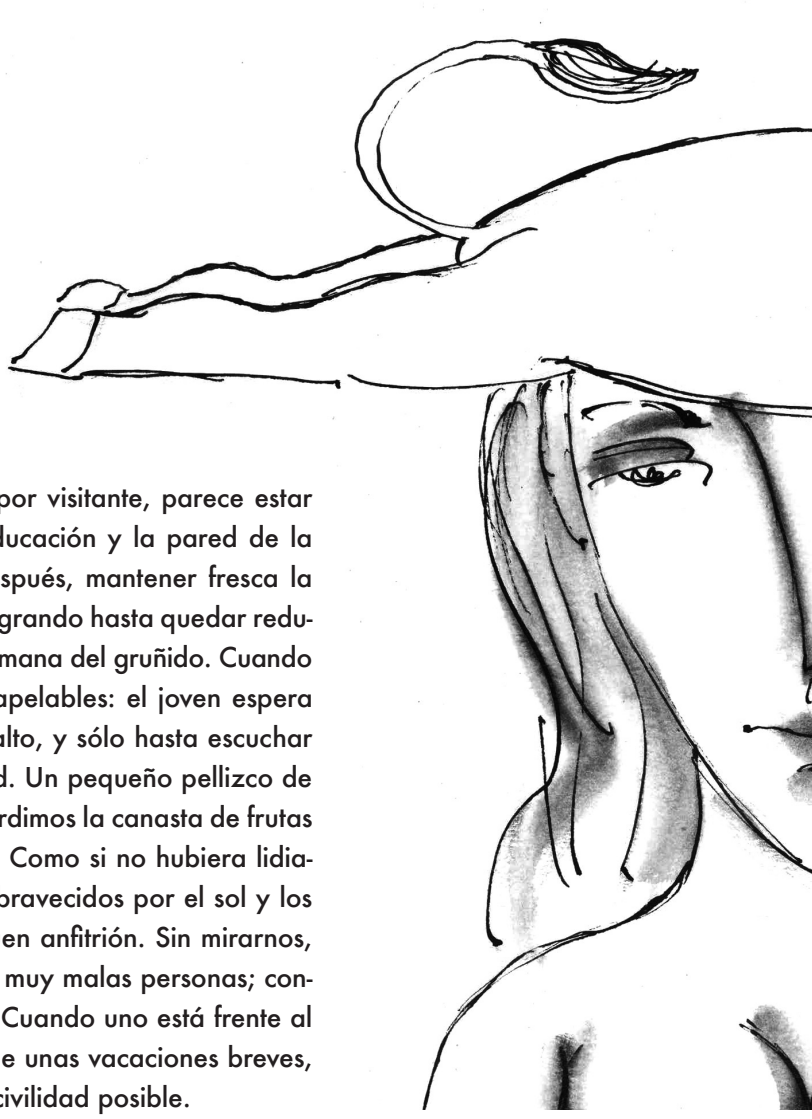
Pablo Duarte

O how unlike the place from whence they fell!
John Milton, *Paradise Lost*

La luz se empeña en atravesar el ventanal inclinado del techo; cae sobre los que estamos en el lobby con el mismo peso que las toallas mojadas y exhudamos una furia confusa y callada. El ajetreo es mayúsculo. Por momentos parece que se está llevando a cabo un simulacro de evacuación y nadie atina a recordar los pasos ni las instrucciones. Lo único ordenado e impávido son las maletas que forman un par de hileras a unos pasos del *front desk*: mochilas sin garbo, velices capaces de engullir a un niño pequeño, neceseres y equipajes con ruedas y dobles cerraduras, todas en una mímica perversa de sus propietarios; quietas, como los retratos familiares que esperan la mudanza o el derrumbe.

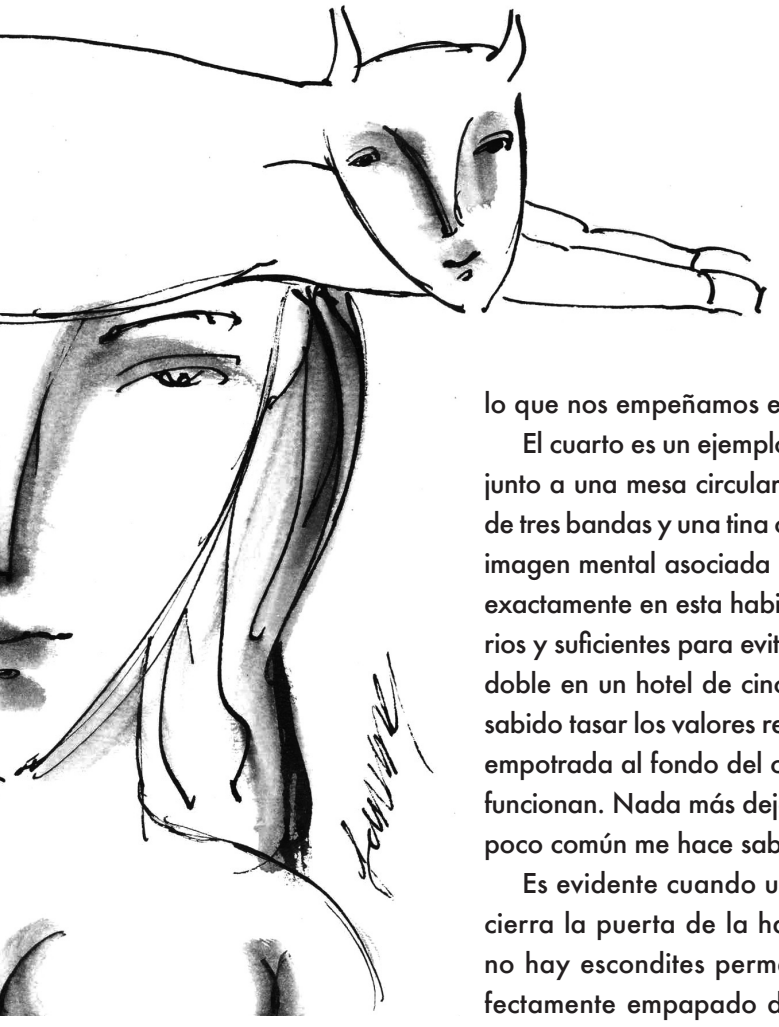
Dos uniformados atienden a los que estamos arrastrándonos a lo largo de todo el mostrador de recepción con nuestros comprobantes de pago, nuestras preguntas específicas y el cúmulo imposible de exigencias que esperamos que un desconocido venga a solventar. Las gestiones no funcionan. Se entorpecen porque los turnos son decorativos y tenemos, todos, la creencia de que no hay mejor salvoconducto que nuestro encanto personal; antes que la frialdad de las claves de nuestra reservación, confiamos en la cálida efectividad de una broma a la recepcionista. Creemos que es un triunfo del espíritu el lograr aventajar a toda la tropa de visitantes sólo por habernos acercado a hablar directamente con el encargado en turno. No importa cuánto tengamos que sonreír o gimotear, condescender o amenazar para lograrlo: estaremos parados ahí, estorbando, entorpeciendo, hasta lograr que nuestra gracia personal nos abra las puertas del reino.

Los dos recepcionistas sudan el cuello de la camisa y se agitan igual que un par de moscas buscando salir de una habitación cerrada. Parecen desesperados por franquear ese invisible cristal que separa a los que llegamos de los que nos atienden. Se golpean, penosamente, sin poder, al final, hacer nada más que seguir sudando sobre sus corbatas azules.



Cuarenta minutos después, mi acompañante y yo estamos ante el joven extenuado que alcanza todavía a darnos la bienvenida, a preguntar por la comodidad de nuestro vuelo y las visitas anteriores a este "maravilloso destino". Uno, por visitante, parece estar atrapado entre la espada de la buena educación y la pared de la extranjería. Es difícil, cuarenta minutos después, mantener fresca la cortesía del recién llegado. Se ha ido avinagrando hasta quedar reducida a un arqueo de cejas y una sonrisa hermana del gruñido. Cuando de urbanidad se trata, los códigos son inapelables: el joven espera nuestras respuestas, sostiene la pluma en alto, y sólo hasta escuchar nuestra réplica es que vuelve a la actividad. Un pequeño pellizco de vergüenza nos atraviesa la cara: seguro perdimos la canasta de frutas y peligra incluso la vista idílica del cuarto. Como si no hubiera lidiado ya con media centena de visitantes embravecidos por el sol y los tumultos, el joven continúa la faena del buen anfitrión. Sin mirarnos, mi acompañante y yo sabemos que somos muy malas personas; contestamos parcos pero el trámite se alarga. Cuando uno está frente al mostrador de un hotel de playa, al inicio de unas vacaciones breves, el silencio apresurado parece ser la única civilidad posible.

Entre los efectos secundarios más perniciosos de las vacaciones se halla el desencanto. Bendita desilusión que enmiendas lo que nos empeñamos en descomponer. La idea de las vacaciones en un hotel implicaba una esperanza muy concreta: el hallazgo de un páramo edénico, cuatro días de abandono y tiranía: *alguien más atenderá nuestras necesidades*, era el *leitmotif* de la planeación y la compra del paquete a un destino en la costa del Pacífico. Si, como explicó en una conferencia Jean Delumeau, "judíos, cristianos y musulmanes permanecieron durante mucho tiempo convencidos no sólo de que el paraíso terrenal había existido realmente, sino también de que el jardín del Edén no había desaparecido de la tierra, aunque sí estaba prohibido el acceso por una muralla de fuego y la espada de un querubín", nosotros dos nos propusimos desembolsar el dinero necesario para sobornar al ángel y entrar por cuatro días y tres noches al jardín de las delicias. Apegados a la autoridad de santos tan eminentes como Agustín de Hipona o Tomás de Aquino, creímos que lo narrado en el libro del Génesis era una versión histórica, un recuento de hechos. Nos enfilamos hacia el aeropuerto de madrugada con una enloquecida fe: habríamos de encontrar, al trasponer el purgatorio del *check-in*, como imaginó Horacio, "los venturosos campos [...] donde no hay osos que ronden bramando los apriscos, ni la tierra se ve hinchada por los nidos de las víboras". A salvo de las bestias de la rutina y el hartazgo, sin temor a caer en la trampa de las complicaciones, introdujimos la tarjeta en la cerradura magnética y colocamos el letrero de "no molestar". Bendita desilusión que enmiendas lo que nos empeñamos en descomponer.



El cuarto es un ejemplo de uniformidad: una cama, un buró, dos sillas junto a una mesa circular minúscula, ventana, televisión, lavabo, espejo de tres bandas y una tina con varias manchas sospechosas en el fondo. La imagen mental asociada con la frase *cuarto de hotel* está representada exactamente en esta habitación. El 912 ostenta los componentes necesarios y suficientes para evitar reclamaciones: estamos ante una habitación doble en un hotel de cinco estrellas. Los economistas del descanso han sabido tasar los valores relajantes de un cajón con Biblia, una caja fuerte empotrada al fondo del closet, o la fibra sintética de la colcha; para mí, funcionan. Nada más dejadas las maletas junto a la cama, una pesadez poco común me hace saber que mis vacaciones han iniciado.

Es evidente cuando uno pisa por primera vez el hotel y cuando se cierra la puerta de la habitación se torna inobjetable: en este lugar, no hay escondites permanentes. Cada uno de los espacios está perfectamente empapado de la multitud, de los clamores y los aromas,

las huellas y la futura presencia de un gentío desbocado, incontrolable. La privacidad del cuarto deja de serlo al mirar por la ventana. Al mirar la ventana. Más que nunca, los cristales parecen hechos de papel cebolla y los gritos son puñetazos de aire tibio. Un paso hacia el balcón es avanzar hacia un pozo a tope de vacacionistas, absortos en la conquista de su propio descanso, expansivos como pulpos, como redes que atrapan la mirada y el asombro. Los muros de la habitación traicionan su linaje y revelan las intimidades de los vecinos con la misma facilidad con la que confesarán las nuestras. El lugar entero es una gran sala común, un vertedero de presencias compartidas que fingen no notar quién está al lado; los espacios públicos son un pleonasmo y comprometen a quienes lo atraviesan: *dejad, los que aquí entráis, toda esperanza*.

Sorprende que la multitud camine tan a sus anchas, tan como-si-nada. Parece que cada uno de los huéspedes de este lugar está viviendo dentro de las fotografías soberbias del folleto promocional: paisajes congelados en plena ebullición, piscinas tan quietas y azules, restaurantes con las mesas dispuestas, manteles impecables en espera de la primera mancha, del primer cliente. Este lugar, este hotel enclavado entre otros idénticos, modestamente replica la promesa del Creador a su pareja de muñecos de arcilla: nada les hará falta. Aquí, hoy y cuanto dure nuestra estancia, alguien más levanta nuestras sobras, alguien más se preocupa por nuestros afanes. Todo está incluido. Hoy pagamos para ser únicos huéspedes.

El problema comienza cuando lo singular de nuestra visita se multiplica por el número de camas, o por la cantidad de agua que setecientas personas son capaces de ingerir, o desplazar, o atragantarse y escupir en un día, en una hora. Entonces estamos obligados a reconocer que al Creador no sólo se le escapó un ángel de las manos; también su idea de un paraíso vedado perdió la exclusividad con la caída. Si Prometeo fue a dar a una roca por haber abaratado los dones divinos, el Diablo arde entre pecadores por, entre otras cosas, regalar a las cadenas hoteleras transnacionales el concepto del *all inclusive*. En este paraíso democratizado el camastro, la toalla, incluso el rectángulo de arena a donde irán a recostarse nuestra carne y nuestras pertencias se esfuman a nuestra espalda: lo que creíamos nuestro por haber pagado a tiempo, termina siendo propiedad de quien llegue primero. Los habitantes temporales de este edén son *serafines* adiestrados en el arte del aventajamiento: festival pagano por excelencia, el de los niños, algunos púberes incluso, que salen aún de madrugada en sandalias y pijama, dirigidos a gritos por los padres aún demasiado vestidos, para apartar sombrilla y tumbonas. Dejan una toalla, un juguete, la ínfima playera con la que cubren su cuerpo infante, como quien tributa un Dios voluble y desalmado; corren todos sin demora de regreso a sus habitaciones.

Las imágenes del descanso perfecto se convierten, a los pocos minutos de sabernos parte del universo *all inclusive,* en el retrato de los trabajos por confeccionar en un rincón el retablo del elegido. Ya está desembolsado el dinero, ahora queremos aquello que compramos: ser los únicos habitantes de la playa de las delicias.

Y con la fe que anima a los peregrinos, seguimos saliendo, los rezagados, a buscar algún espacio que nos alivie del peso de ser hombres. Cada mañana repetimos el viacrucis de la búsqueda, el martirio de las plantas de los pies sobre la arena ya caliente, casi siempre en vano. En este paraíso comprado en paquete con traslados incluidos, terminamos castigados por nuestra pereza: *te acomodarás en un lugar sin sombra y tu carne no recibirá alivio del blo-*

queador solar; y la arena, como un ejército de hormigas de fuego, se apoderará de la toalla en la que reposas; y no habrá descanso hasta que te arrepientas y pidas perdón a Dios con una ofrenda al clarear el alba.

Osados y pretenciosos, insistimos a pesar de sabernos *no elegidos*. Las promesas de un dios disperso y veleidoso como el nuestro no nos vuelven especiales. Éste es otro edén. Uno al que se llega solamente porque no pertenecemos a él. Los días de asueto han impuesto una máxima sobre las ilusiones del hombre común —incluso debería estar bordada en el frente de todas las maletas: *vacacionar es hacer casa donde no era posible*. Rompemos el cerco de las contraindicaciones y prorrateamos nuestra condición de mediano bienestar a seis o doce meses sin intereses. Suspendemos el temor a las alturas, hacemos las paces con los familiares distanciados, agendamos puntualmente los ajustes al presupuesto, todo con tal de tener acceso a unos días de playa y a un buffet interminable.

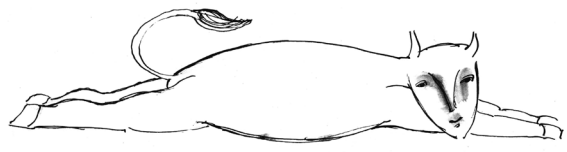
No pertenecemos porque carecemos de la mínima capacidad de adaptación, de las armas suficientes para hacerle frente al espacio visitado. Tuvo que haber pasado el bulldozer y la podadora, el repelente para insectos y el cloro, para que entonces sí, éste se convirtiera en el lugar que anhelamos. Tal vez la historia de la industria turística sea la del allanamiento de las exigencias. Ninguno de nosotros, ahora, requiere más credenciales que el efectivo o la línea de crédito para hacer frente a los costos de la estancia. Lo demás está incluido.

No hay oferta grandiosa sin letra menuda al calce. El paquete es *all inclusive* pero el todo, como siempre, termina por ser menos de lo que esperábamos. Hay varias cláusulas específicas que eximen al proveedor del paraíso de cualquier reclamo y nuestra firma aparece en sangre color tarjeta de crédito sobre la línea indicada. Somos hijos, a fin de cuentas, de dos muñecos de arcilla que tampoco se atuvieron a los términos de sus contratos: nuestra condena es siempre una mínima cláusula que pasamos por alto.

Sancionado está en este contrato el tipo de descanso. Dentro de una sintaxis microscópica está el aviso: la vacación no está en nuestras manos. Porque venimos a un lugar que lo incluye todo, decidir sobre las minucias de nuestra experiencia es lo único, si algo, que nos queda. Por eso se apela indiscriminadamente al buffet –¿barra de ensaladas o hamburguesa?, ¿hot cakes o yogurt?, a la barra libre —¿margarita o piña colada?— y a la variedad de escenarios —dos albercas, aunque idénticas, significan ese remanente de volición, ese mínimo mar donde el ego, como un niño atenazado por sus flotadores, puede chapotear hasta el hartazgo o la insolación.

Junto a la televisión del cuarto 912, una carpeta inmensa con las variedad de opciones que ofrece este hotel. Todo es posible, mediando, claro está, una exagerada cantidad de dinero. Quién sino un exquisito quiere recibir un masaje con piedras calientes por ciento veinte dólares cuando puede disfrutar de todos los whiskys aguados que pueda ingerir. Quién puede desear un partido de tenis por cincuenta dólares la hora cuando en la alberca están un par de animadoras en bikini organizando acuaerobics.

Salgo al balcón mientras mi acompañante examina la carpeta. Del barandal del cuarto de junto ondean con la brisa ligera un par de toallas y un *top* rojo: ahí están los estandartes de los conquistadores.



La consignación del terror

Julián Etienne

Ante la captura, queda la huída salvo que la víctima sea a un tiempo prófugo y perseguidor.

Mientras el hombre *de pie* produce una impresión de autonomía y el hombre *sentado* una de duración, quien está *yacente* no ofrece ninguna resistencia y, entregado al descanso —acaso duerme, acaso cayó o fue herido—, la tarea de dominarlo se ofrece tan dócil a nuestro arbitrio como suave su piel y lánguidos sus músculos a nuestro tacto. Sabemos que para algunos descansar no trae, por fuerza, reposo; que el hombre erguido puede arrastrar además de su sombra la de otros cuerpos y, entonces, a pesar de mantenerse parado por sí solo, libre para tomar cualquier decisión, éstos le confieren su horizontalidad y aquella postura suya, erecta a nuestros ojos, no es sino la fachada tras la cual ocurre un silencioso hundimiento, el desliz puntuado hacia el grado cero, ahí donde se cancela la estatura. Si la muerte es la interrupción del tiempo sobre la continuidad del espacio hay un estado análogo en el que es el espacio lo que se detiene y, gélidamente inmóviles, presenciamos cómo transcurre el mundo a pesar de nosotros.

Quizá nunca otras palabras han transmitido el absoluto horror de sus implicaciones como la advertencia en *Si esto es un hombre:* "Me parece superfluo añadir que ninguno de los datos ha sido inventado". Primo Levi estuvo preso en uno de los campos de extermino nazi. Nadie tiene derecho a culparlo por su incapacidad para sobrellevar su supervivencia: hace veinte años que en un edificio turinés el peso de su cuerpo, engrosado por su sombra y otras tantas, irrumpió veloz por el claro de las escaleras. El tumulto aéreo, la oscuridad fragrante. Hay quienes huyen de la muerte yendo a su encuentro.

Cuando ofrece su tipología de las posiciones humanas, Elias Canetti dirige nuestra atención al momento de la sobrevivencia. Este momento, la imagen del ser incólume sobre la masa de muertos, es el momento del poder. El hombre ha logrado desviar la muerte sobre los otros, sus enemigos, y el haber conservado su vida lo dota de un sentimiento de invulnerabilidad. Ahí, en ese afirmarse contra o incluso a pesar de otros (porque el enfrentamiento cobra su precio entre los nuestros) cristaliza la victoria. Superar el peligro, sobreponerse a las iniciativas enemigas para destruirnos, nos confiere seguridad y sensación de fuerza. Y ambas tendencias, el alejamiento a toda costa de las amenazas y la voluptuosidad de la subsistencia se transforman en una pasión, pero en el sentido en que los griegos la tasaban, a saber, al nivel de los desequilibrios y las manías. Por ello en su estudio acerca de los poderosos, cuya potestad descansa en el derecho indiscutido de imponer la muerte y asegurar sus vidas, Canetti se sirve de la figura del paranoico: alguien a un tiempo con delirio de grandeza y de persecución.

Al vincular al poderoso con el sobreviviente efectúa un cambio de paralaje y así nos permite observar el lado oscuro de la

autoconservación. Este concepto conocido desde la antigüedad, opina Canetti, enfatiza tres elementos: la independencia del individuo, el sustento que éste debe procurar para su manutención, y su obligada defensa contra cualquier ataque. Para él esta noción, además de soslayar el gregarismo del hombre, lo imagina como una criatura rígida y pacífica que "con una mano se alimenta y con la otra mantiene a distancia al enemigo" como si, de no ser molestada, sólo comiera su puñado de yerbas preferidas y a nadie ocasionara daño. Pero el horror, el horror mundano, es decir, el mal extremo que inflige el hombre al hombre, se hace presente. A cada rato.

No hay por qué, tras superar la ingenuidad, darle paso a la desconfianza. Reconozco nuestro natural apetito dominador, pero no todos esconden, tras el ansia de la permanencia, la voluntad de aniquilamiento. Tal vez Canetti acierte al asegurar que sobrevivir a nuestros coetáneos, consanguíneos o correligionarios no puede cubrir una disimulada dicha, que ponerse sano y salvo no maquilla nuestros ímpetus egoístas. Pero si la pulsión patológica del poderoso es sobrevivir a todos, ser el Único, su camino es uno que lleva inexorablemente al silenciamiento y, solo sobre la faz de la tierra, todo cuanto profiera no será más que un flujo de sonido inconsecuente.

Sin embargo, hay otra clase de sobrevivientes, otras conciencias y sensibilidades que se perfilan en oposición al silenciamiento del mundo mediante el testimonio. Frente a los principales elementos del poder de que habla Canetti (condenar, conocer e interrogar) destacan al menos tres figuras del testigo: la del salvado, quien escapa a las sentencias de muerte; la del espía, quien revela los secretos, y la del poeta, quien se abroga el derecho de preguntar y responder.

El espía es aquél que transgrede lo arcano, un tesoro de conocimientos sobre el cual descansa el poderoso. Los golpes que asesta son dos: revelar ese tesoro y, sobre todo, resquebrajar la ilusión del aislamiento, la última de sus esferas protectivas; al sembrar la duda en su interior, el poder, fuerza de certidumbres, se tambalea. No hablo aquí del espía que viene de fuera en busca de documentación secreta. Al fin y al cabo, nos explica Juan Benet *(La torre de Babel)*, él es un burócrata más cuyo gobierno le exige el cumplimiento de una misión específica de manera eficaz y discreta. Pero el otro, su contraparte, el *insider,* es decir, el hombre de confianza que deja abierta la puerta, o entrega el maletín repleto de información confidencial, quien ha de llevar una vida doble y no tiene inmunidad diplomática que le sirva de salvoconducto en caso de ser descubierto, ese otro es un personaje análogo al adúltero, aunque para su pesar, y de ahí viene la negrura en el horizonte de su actividad, a diferencia del cornudo, el Estado jamás perdona la infidelidad. Por eso en su larga historia, el más imperdonable de todos los delitos es el de espionaje a favor del extranjero, sea enemigo o no, en tiempo de guerra o de paz. De ahí que en el caso del espía, sobre la "t" de "testigo", prevalezca la "t" de "traidor". Ese es su estigma. Incluso quienes se favorecen con su labor habrán de mirarlo con recelo. Si logra cruzar la frontera, asilarse, habrá de cargar con el peso de quienes se consideran fundamentales para el sostenimiento del mundo y minusvalorados por los beneficiarios de su sacrificio. Con los espías, al igual que con los actores, uno nunca puede saber cuándo sale de escena, cuándo ponen a descansar la simulación y el fingimiento. Quizá, y ese es su drama, ellos tampoco.

La importancia del espía para nuestros fines es que trae a cuenta el problema moral del sobreviviente, cuya benignidad siempre

damos por sentada. En los casos del salvado y el poeta, al identificar la culpa con el mal, recubrimos sus testimonios con el velo fino de la veracidad. Aunque no debiéramos, como testigos, deslindarlos de toda responsabilidad, es decir, ahorrarles el trámite de contrastar sus dichos filtrando cada una de sus aseveraciones por la apretada urdimbre de la duda, nuestra única tela de juicio.

Es aquí donde nos enfrentamos al problema del valor de verdad del testimonio, un valor que pretendemos sustraer de la experiencia y basarlo en su capacidad para reparar el daño sufrido. Depositario de una "autenticidad" inseparable del suceso vivido, el testigo sobreviviente está exento de cualquier crítica. Nadie puede cuestionar a quien haya presenciado el horror sin ser calificado de insensible.

Por la asertiva complicidad de la razón en su planeación y cumplimiento, el Holocausto fue la *pena capital* del siglo XX. Cada uno de quienes fueron rescatados del *Lager* es un testigo, un salvado radical. Pero que el genocidio judío sea un suceso incomparable con cualquier otro crimen masivo no debe impedirnos, cuando leemos los testimonios de sus sobrevivientes, el único deber de la lectura, a saber, el de la interpretación. Permítanme compartir con ustedes la lectura de la obra que Primo Levi dedicó a la experiencia concentracionaria.

De inicio sorprende su sabiduría disfrazada de ingenuidad o inocencia como cuando repasa su llegada a la estación de Carpi, de donde salió su tren rumbo a Polonia y recibió los primeros ultrajes, y se pregunta si es posible golpear sin cólera a un hombre. O cuando, queriendo evitar hacernos pasar una mala noche, nos informa que así como no existe la felicidad perfecta tampoco existe su opuesto pues nuestra condición se opone a cualquier infinitud y para su alivio inventó la esperanza y la incertidumbre. O la seguridad de la muerte.

Si esto es un hombre se acerca terroríficamente a lo que sería una memoria escrita durante el siglo XX. Es decir, ese libro da cuenta de las derivaciones del proceso de la modernidad que amenazaron su más original contribución, a saber, la entronización romántica de la subjetividad. Ese yo hipertrofiado que permitió la redacción de las *Confesiones* a Rousseau y habría de inaugurar un género aún más moderno que el ensayo como el de la autobiografía, esa escenificación de la intimidad como estrategia identitaria sería atemperada, reducida y, en el caso de los *Müselman* –los hundidos– aniquilada por los campos de concentración.

Levi presenta esa transformación cuando repara en el hecho de que su lengua no tiene palabras para nombrar ese *yacer en el fondo* donde todo lo que has sido te fue arrebatado. La voluntad no existe en el campo. Los prisioneros no piensan y no quieren; andan. Son gente sin memoria ni coherencia que oscilan entre el pesimismo de la derrota y el optimismo de la salvación según sus interlocutores. De ellos no hay nada que temer, ni rebeldías, ni desafíos ni siquiera miradas recriminatorias. Y esa calma no debe confundirse con sabia resignación pues no era sino el opaco estupor de las bestias domadas a palos, a las que ya ni siquiera les duelen los palos. Por eso no es un exceso retórico en él decir que ciertos *Kapos* los golpeaban amorosamente como hacen los carreteros con los buenos caballos cuando acompañan los azotes con palabras de aliento. O que en el campo no había ni criminales ni locos porque no había ley moral para infringir y porque, programados como estaban, cada una de sus acciones era la única posible. Si pensar fue un día la prueba fehaciente de la existencia de un "yo", ese "yo" fue precisamente lo que Auschwitz eliminó: "Habíamos decidido reunirnos los italianos todos los domingos en un rincón del *Lager*: pero pronto lo

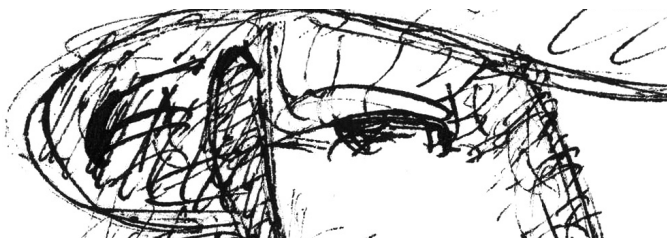
hemos dejado de hacer porque era demasiado triste contarnos y ver que cada vez éramos menos, y más deformes, y más escuálidos. Y era tan cansado andar aquel corto camino: y además, al encontrarnos, recordábamos y pensábamos, y era mejor no hacerlo".

Antonio Muñoz Molina ha escrito acerca de cómo la química era para Levi una vocación que implicaba una ética, la del trabajo bien hecho, y una estética, la de la claridad y la precisión. Dice en el prólogo a *Trilogía de Auschwitz:* "El horror no necesita ser enfatizado ni subrayado: la eficacia del relato... resiste precisamente en el contraste entre las experiencias que cuenta y la limpidez pudorosa de su escritura".

Levi explica que ha utilizado el lenguaje del testigo, mesurado y sobrio, lejos del lamento de la víctima y la ira del vengador para que su palabra, en tanto más objetiva, fuera más creída. Sólo así el testigo prepara el terreno a los jueces, en este caso nosotros, a quienes les corresponde juzgar. Pero su lenguaje no es objetivo sino desubjetivizado. Esta diferencia no es trivial y podemos reconocer su importancia en la opinión de Levi sobre "Piero Sonnino", otro sobreviviente: "...en sus narraciones, que a menudo se convierten casi en monólogos, tiende a poner de manifiesto las aventuras de que ha sido protagonista antes que los hechos trágicos que presenció pasivamente". Levi admitió que los problemas de estilo siempre le parecieron ridículos, que el tono de *Si esto es un hombre* fue tomado de los informes que debía redactar en la fábrica donde encontró trabajo después de la guerra y donde, robándole horas al sueño, escribió su testimonio. Pero cuando confiesa que fue la experiencia del *Lager* lo que lo obligó a escribir, que sin esa temporada en el infierno es probable que nunca en su vida habría escrito algo, se emparienta con todos los grandes memorialistas, quienes se vieron obligados por las circunstancias a contar la historia de una época, una generación o un gran acontecimiento desde la única trinchera que les era posible: la del rol que les tocó en el teatro del mundo.

No reduzco el mal de Auschwitz a una discusión acerca de géneros literarios sino que propongo, mediante las letras, asomarnos a la historia de las mentalidades, al menos la de un hombre pero no un hombre cualquiera sino ejemplar. No utilizo este adjetivo para calificar una intachable conducta. Habríamos de hacerle caso a Levi cuando declara que no fueron los mejores quienes sobrevivieron. Uno mismo, al recorrer sus páginas, puede sentir disgusto con la admiración de Levi a los hombres cultos y su desdén hacia compañeros de constitución más rústica como cuando critica la "absurda honestidad de empleadillo" de Kraus, ese pobre húngaro que trabaja demasiado y se empeña demasiado en disculparse mientras marchan de regreso a las barracas por el palazo de lodo con que sin querer lo ensució. No, lo *ejemplar* de Levi es que, siendo parte de esa muestra común de la humanidad que llegó al *Lager*, su escrito se aleje del *testimonio ejemplar,* esos relatos teleológicos incapaces de extraerse a la lógica de la causalidad y el moralismo edificante. Su acierto, quizá fortuito, está en haber mostrado las contradicciones del campo como sólo puede hacerlo cualquier verdadera literatura cuya materia sea la vida.

Al hablar de su obra como literatura no la banalizamos, la colocamos en su justa dimensión que es la del arte en la escritura. Porque hoy cuando está tan de moda hablar de lo impensable, lo inmostrable, lo impronunciable,



leer a Levi nos recuerda la apuesta vital de la literatura por lo decible, por cantar, aunque sea de luto, la experiencia.

Cuando una escritora rusa afirmó que todo poeta era un judío pudo querer señalar tres cosas: que el poeta es siempre el extraño entre nosotros; que la poesía era la forma más íntima, sanguínea, de religión, o que el poeta es el único hombre capaz de cuestionar a Dios.

Había dicho líneas arriba que la de hacer hablar y hacer callar era una de las facultades del poderoso. Suyo es el derecho de adelantar preguntas y elicitar respuestas. Ese interrogar simula la incisión de un bisturí —el interrogador sabe lo que puede encontrar provocando dolor. El caso más extremo de este ejercicio es la tortura. Para John Berger *(The Hour of Poetry)* la tortura es contraria a la poesía pues se opone a la presunción de entendimiento mutuo, premisa sobre la que se basa todo lenguaje. La tortura aplasta al lenguaje porque su motivo es arrancarle la voz quebrando cuerpos. Por eso el acondicionamiento del torturador debe comenzar con una rasgadura fatal, la que separa a "ellos" de "nosotros", hace de esa separación una diferencia ineludible y de esa diferencia una amenaza.

La gracia del lenguaje radica en que puede atrapar la totalidad de la experiencia humana; incluso aquello de lo que no se puede hablar. Uno es capaz, en mayor o menor medida, de decir cualquier cosa con el lenguaje. Esa abertura puede transformarse en indiferencia, pero la poesía se dirige a él de una manera que cierra la brecha por donde se introduce el desdén al equiparar el alcance de un sentimiento particular con el alcance del universo, reuniendo íntimamente a la lengua y a cada acto, cada nombre, evento y perspectiva a la que se refiere un poema. Además la poesía desafía todo espacio que separa mediante el impulso de la metáfora —que no es comparar sino develar las correspondencias del mundo. Por eso cobra especial relevancia que, según los enterados, en la poesía de Paul Celan, alguien para quien escribir un poema era lanzar una botella al mar, la palabra más repetida sea "tú" y que una de sus contribuciones al alemán fuera el giro que dio a las preposiciones, elementos lingüísticos cuya función primordial, sabemos, es la de relacionar.

Romper el silencio, dice Berger muy cerca de Primo Levi, es guardar la esperanza de que esas palabras sean escuchadas y que una vez escuchados los eventos sean juzgados. Esta esperanza, continua, es el origen de la oración y la oración quizá se encuentre en el origen del lenguaje. Porque la lengua del hombre no es la lengua adánica sino la lengua después de la caída, que sabe del bien y del mal, es decir de la diferencia, o de otro modo, de la contradicción. Y esa lengua que distingue tiene sed de Dios o lo Absoluto, pero también del Otro.

Aseguré antes que en oposición al poderoso y su silencio había otra clase de sobrevivientes, otras conciencias y sensibilidades que se perfilan en oposición al silenciamiento del mundo. Su camino contra la muerte es un camino rumbo al encuentro. Sea esta meta inmediata o futura, su norte es trazado por el tenaz anhelo de testimoniar. Con o sin palabras; incluso desprovisto de habla, el testigo, al indiciar, cumple su cometido pues señalar dónde, quién, cuándo es ya una forma de dar cuenta.

El testigo quizá sea la vacuna de la civilización contra su propio exterminio; y comparecer, tal vez por eso, es el más compasivo de los actos.

Anotaciones a *El cementerio marino* de Paul Valéry

Diego José

Al igual que otras anécdotas literarias, la publicación "accidental" de *El cementerio marino* es ampliamente conocida, pero algún encanto poseen estas historias que resulta agradable recordarlas: hacia 1920, el director de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière visitó a su amigo Paul Valéry, a quien encontró en un estado de arrobamiento creativo; lo presionó a que le permitiera leer los poemas en que éste trabajaba, y tras haberlos leído insistió hasta conseguir el permiso para publicarlos, antes que su exigente autor persistiera en revisar, suprimir y modificar los sextetos que componen *El cementerio marino*.

El origen de este poema es musical. Valéry recuerda que una figura rítmica lo había obsesionado: decasílabos cuya reiteración monótona aparecía constantemente en su pensamiento. El ritmo devino en monólogo y el vaivén impuesto por el verso se convirtió en mar. Quien habla en el poema se abandona al libre discurrir de las ideas, se deleita con la sensación del pensamiento, atraviesa las sucesivas abstracciones que sugiere el mediodía caluroso, contempla la inmovilidad sobre la superficie marina: se complace en: "Mirar por fin la calma de los dioses"[1]. El ritmo encuentra en la imagen su perfecta simetría, ¿hay algo más monótono que un mar en calma? ¿Cuántas ideas puede propiciar el persistente oleaje con su barullo y su arrastre infinito?

[1] En lo sucesivo utilizaré la traducción de Jorge Guillén en la edición de Alianza, 1991.

Al comienzo de *La idea fija*, libro posterior a *El cementerio marino*, uno de los personajes se encuentra atormentado por las ideas: "vencido por las cosas mentales, es decir, hechas para el olvido";[2] sumergido en una situación absurda, incapacitado para seguir con la vida, pues: "¿cómo destruir el *absurdo*, que acariciamos y cultivamos cuando nos es delicioso?"; este hombre, bastante parecido al poeta francés, decide salir a pasear para romper con el mal de las ideas y en sus andanzas, dice: "El mar desaparecía y reaparecía ante mi vista. Le oía, feliz, batir muy suavemente; y volver a batir; y producir y producir un tiempo infinito". Este pasaje tiene una secreta complicidad y semejanza con la imagen inicial del célebre poema de Valéry: "El mar, el mar, sin cesar recomenzando..."

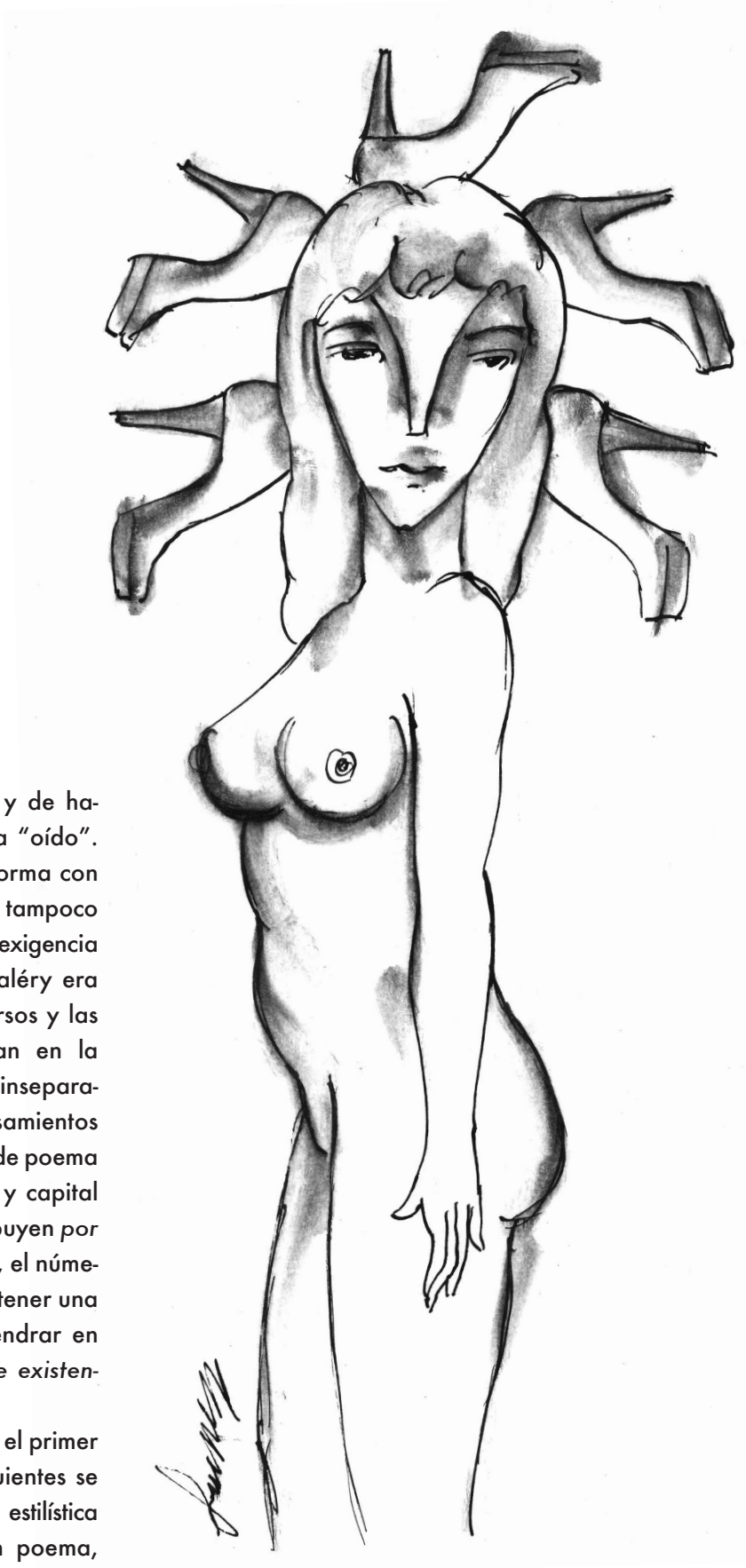
La coincidencia resulta importante porque indica la cercanía entre su prosa y su lírica, así como muestra sus obsesiones poéticas: la perfecta alianza entre el sonido y el sentido, la contemplación de las ideas como acontecimiento estético, la oposición entre el *ser* y la *nada*, entre el cambio y la fijeza. Paul Valéry apuntó sobre la creación de esta obra: "He indicado que *El cementerio marino* surgió para mí primero en forma de una composición por estrofas de seis versos de diez sílabas. Esta decisión preconcebida me permitió distribuir bastante fácilmente en mi obra cuanto había de contener de sensible, de afectivo y de abstracto, para sugerir, transportada al universo poético, la meditación de un cierto *yo*".

Aun cuando el pensamiento quisiera imponer una idea –reflejo de una experiencia sensorial, emotiva o intelectual– como pretexto para la composición de un poema, es condición, al menos en lírica, que una nota sea capaz de producir una resonancia (musical) en nuestro espíritu. Toda idea brillante, mordaz, inteligentísima, soberbia, lúcida puede producir aforismos geniales y disertaciones agudas, pero no es suficiente para convertirse en poesía.

El verso es una dádiva del oído poético –dije el verso, no el poema, mucho menos la poesía–, esto sugiere que la capacidad de escucharse interiormente y la sensibilidad auditiva que posee el poeta son rasgos distintivos de su oficio. El ritmo de cada poema se relaciona con la voz del poeta, representa el pulso de su sentir, la sonoridad de su lenguaje, la extensión métrica de su aliento, el batir de sus pasiones.

Algunos escritores le otorgan poca importancia a la musicalidad puesto que han aceptado de segunda mano y sin miramientos eso que llamamos verso libre. Sin embargo, decir: "verso libre", "verso blanco", "prosa poética", no significa erradicar la música; por el contrario, significa enfrentarse

[2] Para las citas de *La idea fija*, me sirvo de la traducción de Carmen Santos, en: Visor, 1988.



a una manera distinta de concebir y de hacer música, para lo cual se necesita "oído". Naturalmente, un texto que se conforma con rimas vacías o reiterados sonsonetes tampoco alcanza la condición de poema. La exigencia mínima a la que se sometía Paul Valéry era procurar que cada uno de los recursos y las condiciones del poema comulgaran en la creación: "La necesidad poética es inseparable de la forma sensible, y los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son en absoluto el objeto único y capital del discurso, sino *medios* que contribuyen *por igual*, con los sonidos, las cadencias, el número y los adornos, a provocar, a mantener una cierta tensión o exaltación, a engendrar en nosotros un *mundo* —o un *modo de existencia*— totalmente armónico".

Se ha dicho que para Paul Valéry el primer verso lo otorgan los dioses, los siguientes se labran con tenacidad. Su obstinación estilística le hacía pensar que una obra, un poema,

nunca es una cosa acabada sino *abandonada*. Su mayor interés como poeta era el trabajo: intentar la perfección es saberse digno del ofrecimiento de los dioses. Disciplina, obstinación, incluso vicio: "ese gusto perverso –decía Valéry– por la reasunción indefinida", nada recomendable para los autores urgidos, mucho menos "para los jóvenes de una época apremiante, confusa y sin perspectiva".

Octavio Paz describe la poesía de Valéry como una acuarela, comparación fácil pero acertada y justa: sus trazos son tenues, tienden a reproducir el estremecimiento generado por una impresión más que a describir el empeño de una experiencia; su lirismo se mantiene suspendido entre lo sensible y lo significativo, entre lo ideal y lo perceptible; su técnica es similar y exigente a la pintura en agua, para la cual, se requiere precisión, soltura, dominio.

El cementerio marino muestra que la poesía es una experiencia estética que a veces exige un esfuerzo mayor al lector, para que descubra más allá de lo explícito una "partitura" que deberá ejecutar dentro de alma. Ciertamente abundan las falsificaciones, esto es, poemas que aparentan un obtuso hermetismo que no encierra ningún misterio y sólo engendra confusión.

La profundidad de Paul Valéry deviene de su intenso trabajo con el lenguaje, puesto que procura traducir la experiencia de la meditación filosófica en un acontecimiento estético:

VI

Mírame a mí, que cambio, bello cielo.
Después de tanto orgullo y tan extraña
Ociosidad, mas llena de potencia,
A este brillante espacio me abandono:
Sobre casas de muertos va mi sombra,
Que me somete a su blando vaivén.

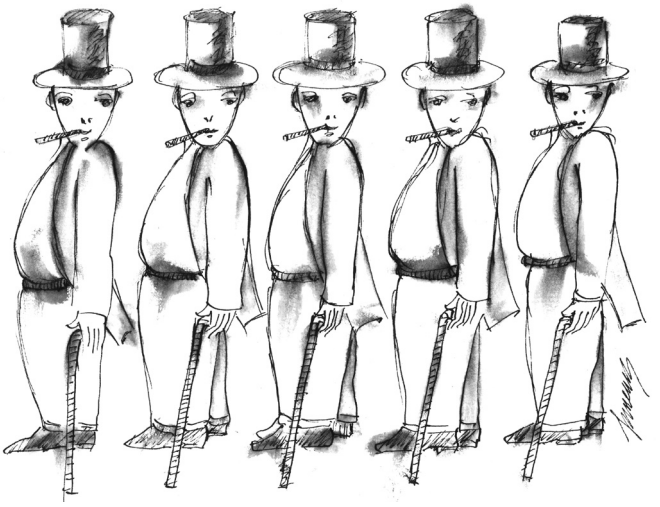
El lirismo vence a la filosofía porque triunfa la emoción que produce en el cuerpo del lector una idea: quien habla en el poema se jacta de su condición contingente frente al absoluto que representa la quietud del cielo, incluso a pesar de estar sometido a la ociosa contemplación del mar y de los seres ideales; sin embargo lanza su pensamiento hacia el espacio nítido del cielo reflejado sobre el mar –o hacia dentro de sí–, mientras su sombra que se mueve entre las tumbas del cementerio desde donde observa y piensa, le recuerdan que está vivo. La música de las ideas colma el significante que las contiene, invitándolas a danzar. Entonces la recompensa es equivalente al esfuerzo de haber llegado hasta la fuente misma de donde mana la experiencia poética.

La velocidad à velo

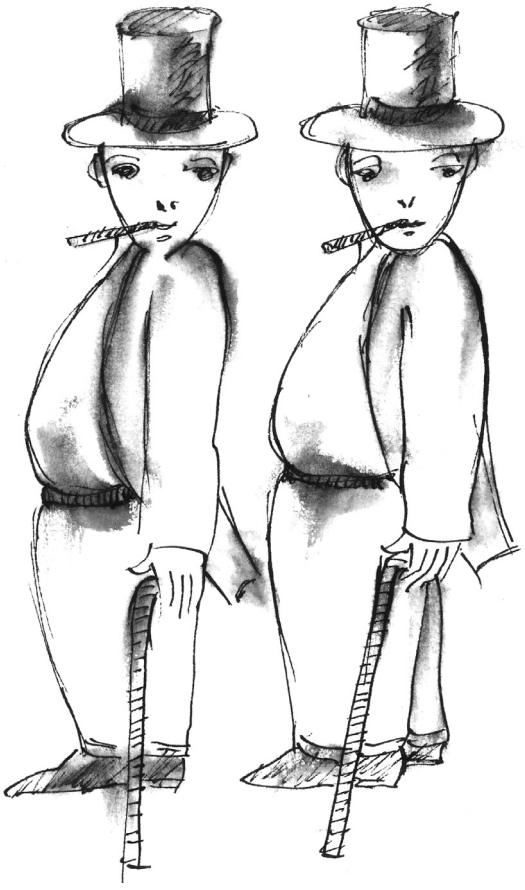
Valeria Luiselli

Mientras menos acentuada sea la
pauta que se impone
a la corriente loca de nuestros
pensamientos, más rica y
de más vivos colores será la visión
que urdan nuestras
facultades imaginativas.

Julio Torri



No faltan los apologistas de la caminata. Se ha enaltecido el acto de caminar al grado de convertirlo en un arte con tintes literarios. Desde los peripatéticos hasta los *flâneurs* modernos, se ha concebido la caminata como poética del pensamiento, preámbulo a la escritura, espacio de consulta con las musas. En el viejo continente se estableció la figura del caminante como un emblema de la cultura. Pero lo cierto es que en ésta, nuestra poco caminable y apenas literaria Ciudad de México, el peatón no puede salir a la calle con



el mismo ánimo romántico extravagante que declaraba Robert Walser al inicio de su paseo.

El peatón *defeño* ha de marchar al ritmo de la ciudad y demostrar la misma intencionalidad unívoca de los demás transeúntes. Cualquier modulación de su paso lo convierte en un blanco de sospechas. El que camina demasiado lento podría estar tramando un crimen, ser turista, vagabundo o estar perdido. El que corre sin uniforme deportivo podría estar huyendo de la justicia, o bien tener alguna urgencia escandalosa y digna de atención. Con la excepción de los que sacan a pasear a sus perros, los niños que regresan de la escuela, los muy viejos y los vendedores ambulantes, nadie en esta ciudad tiene derecho a la velocidad del paseo.

El ciclista, sin embargo, es dueño de esta libertad extraordinaria. La naturaleza híbrida de su vehículo lo coloca al margen de toda vigilancia. La bicicleta está a medio camino entre el automóvil y el zapato: su ligereza permite a quien va en ella rebasar las miradas peatonales y ser rebasado por las miradas a motor. El único enemigo declarado del ciclista es el perro, animal obscenamente programado para perseguir cualquier objeto que se mueva más rápido que él. Y claro, también son peligrosos los canes que conducen automóviles. Aun así, el ciclista es suficientemente invisible como para lograr lo que el peatón no puede: pasear en soledad y abandonarse a sus pensamientos.

Como bien señala el maestro Julio Torri, autoproclamado admirador del ciclismo urbano, ni el avión ni el automóvil guardan proporción con el hombre, pues su velocidad es mayor que la que él necesita. No sucede esto con la bicicleta. El que maneja una de ellas elige la rapidez que mejor se adecue al ritmo de su cuerpo, y eso no depende más que de los límites naturales del propio ciclista. Cada bicicleta se ajusta, además, a las necesidades de su dueño. Existen bicicletas para todos los

temperamentos: las hay melancólicas, emprendedoras, ejecutivas, salvajes, nostálgicas, prácticas, alegres, ágiles y parsimoniosas. Más que los perros a sus dueños, las bicicletas se asemejan a su ciclista. En ellas, el hombre se siente realizado, representado, resuelto.

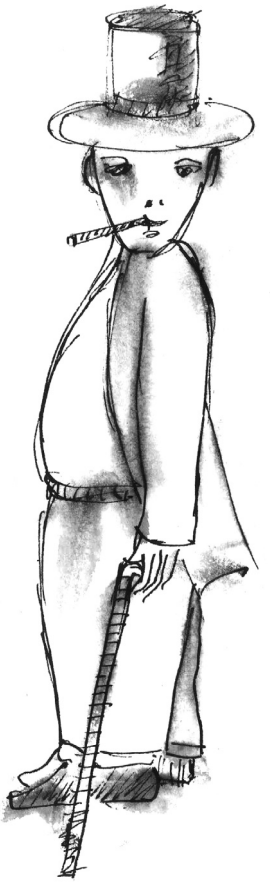
La bicicleta no sólo es noble con el ritmo del cuerpo: también es generosa con el pensamiento. Si uno es propenso a divagar, es perfecta la compañía sinuosa del manubrio; cuando las ideas tienden a deslizarse en línea recta, las dos ruedas de la bicicleta pueden custodiarlas; si una idea aflige al ciclista y traba el natural discurrir de la razón, basta con buscar una pendiente bien inclinada y dejarse caer para que la gravedad haga lo suyo.

La velocidad de la bicicleta permite, además, una forma particular de ver. La diferencia entre volar en avión, caminar y andar en bicicleta es la misma que hay entre mirar a través del telescopio, el microscopio y la cámara de cine. El que va suspendido a medio metro del piso puede ver las cosas como a través de la cámara cinematográfica: tiene la posibilidad de demorarse en los detalles y la libertad de pasar por alto lo innecesario.

Es cierto que la bicicleta se puede utilizar para lograr un fin distinto del mero paseo: existen deportistas, afiladores, repartidores y ciclotaxistas. Pero también es verdad que andar en bicicleta es de las pocas actividades callejeras que aún se pueden concebir como un fin en sí mismo. Habría que llamar *bicicletista* al que se distingue de los demás por concebirlo así. El que ha encontrado en el ciclismo una ocupación desinteresada de resultados últimos, sabe que es dueño de una rara libertad sólo equiparable con la del pensamiento.

Si en el pasado la caminata fue emblemática del pensador, y si en algunas ciudades todavía se puede caminar pensando, poca relevancia tiene para el habitante de la Ciudad de México. El peatón *defeño* lleva la ciudad a cuestas y está tan sumergido en la vorágine urbana que no puede contemplar más que lo que tiene inmediatamente frente a él; los que usan el transporte público están restringidos a sesenta centímetros cuadrados de intimidad y a pocos metros más de horizonte visual; el automovilista está envasado al vacío, no escucha ni huele ni mira ni está realmente en la ciudad. Su alma se embota en cada atascón, su mirada es esclava de los anuncios espectaculares, y las leyes misteriosas y anárquicas de los semáforos rigen su pensamiento. El *bicicletista*, en cambio, logra esa velocidad despreocupada que libera el pensamiento y lo deja andar *a piacere*. Sobre sus dos ruedas encuentra la distancia justa para observar la ciudad y ser a la vez cómplice y testigo de ella.

Acaso es necedad lo que me mueve, pero considero que recobrar la bicicleta es la única manera de reclamar una ciudad que se ha abandonado a la triste dinámica de medios y fines. Quizás pueda la bicicleta devolvernos a una ciudad que experimentemos como un fin en sí mismo, y no la gris plataforma que tenemos que cruzar todos los días, a ciegas, a sordas, para llegar a nuestro destino.



El poder bufón

Mayra Luna

Control cómico: la subversión confinada

Cuando lo insostenible ocurre, aumenta de volumen el humor. Y si el humor proviene del aparente afuera, de los medios, su efecto lenitivo se agudiza. Pero la carcajada electrónica no es mero festejo efímero o distracción vaporizante. Si indagásemos en el cuerpo del Estado en busca del órgano del humor, sin duda, lo hallaríamos en el espectáculo. El espectáculo mediático es el humor del Estado.

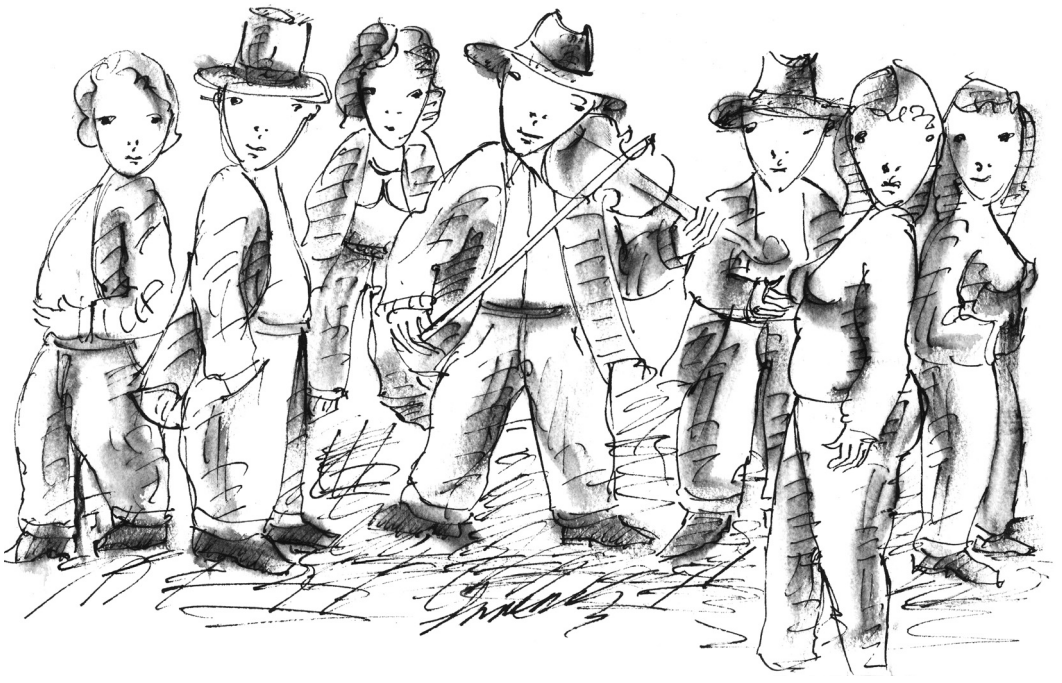
El humor actúa como un bloqueo que consigue hacer tolerable aquello que disgusta. Colorear la realidad. Pero cuando el humor emerge evita la acción que efectivamente *eliminaría lo que resulta indeseable*. El humor es entonces una manera de *conservar* el status quo. Un rasgo esencial del humor es que se considera a sí mismo suficiente. Subversivo. El humor como escape paliativo. El humor como efectiva estrategia política.

El uso humorístico del espectáculo pretende volver simpáticas las carencias sociopolíticas. Provee de hábiles fugas para el descontento público. La paridad social se consigue con mayor facilidad utilizando el humor. Lo cómico crea la *ilusión de igualdad*.

Al mofarse de sí mismo en el espectáculo, el personaje político se convierte en un bufón. No es necesario combatir a un bufón; el bufón se combate a sí mismo. Y esa es su estrategia más efectiva para manipular. Descalificándose, el bufón asegura su poder.

Un "buen ciudadano" es, ante todo, pasivo. La libertad de expresión autoaniquila su energía motora al no representar ningún peligro de repercusión en la acción real. El discurso autoneutralizado es inofensivo. Con el supuesto de una *libertad legislada* se apela simultáneamente a los deseos de libre albedrío (*ello*) y a la necesidad de coerción (*super-yo*) del ciudadano. En este choque de presunciones incompatibles, de fuerzas contrarias que al enfrentarse se neutralizan, se paraliza la acción del *yo*. La burla se mantiene siempre dentro de los límites. Con bloques de burla se erige lo limítrofe.

Los procesos de liberación de la energía subversiva de la población han sido inteligentemente encauzados (confinados) en las sociedades posmodernas. En los países de alto desarrollo, las luchas políticas se llevan a cabo con el guante blanco del pensamiento



público. Por otro lado, las mejores universidades del mundo son terreno fértil para las ideas más insurrectas. Sólo que tales ideas son apresadas dentro de las aulas, las publicaciones universitarias y revistas especializadas de los países del primer mundo. Los límites de la subversión son acatados por aquellos que no desean perder las comodidades que les reporta su cátedra o sus planes de retiro. Qué mejor autocontrol que la *revolución privada*.

¿Qué sucede con el resto de la población? ¿Con los países de bajo desarrollo? Aquí existen principalmente dos vías de fuga: el "análisis político" y el humor.

Hablar sobre política es un recurso de altos ratings mediáticos. Opinar, decir y desdecir acerca de la situación actual del país, de los errores y aciertos de los gobernantes, de lo que debiera y no debiera hacerse, brinda la sensación de estar activamente contribuyendo al desarrollo de la nación. El Estado mismo promueve la participación de sus personajes más populares en tales discusiones para *emocionar al pueblo*. El poder bufón "se expone" a la crítica.

El espectador conoce al dedillo los personajes de la política. Sigue su desempeño de manera cercana a través de la información. Acude a distintas fuentes. Repasa los noticieros para acopiar más información. Incluso está más enterado que los mismos protagonistas del poder. Informado hasta la coronilla, cuando los debates políticos se suceden en los medios, se imagina integrado a ellos; discute acaloradamente (y en voz alta, pero a distancia) con los actores sociales. Se altera, se emociona desde la tribuna de su auto, oficina o sillón. Convierte el sofá en la nueva ágora. Si se hallan presentes, debate con sus acompañantes espectadores (hasta la pelea). Participa desde el anonimato de su hogar con propuestas, posturas y juicios a la construcción sociopolítica de su país. Se involucra con encuestas, llamadas, correos electrónicos y de voz. La discusión (también a él) le pertenece. Él es parte del programa.

Con estas actitudes entusiastas, el espectador garantiza su interpasividad (y su catarsis). Al expresarse confinadamente, el ciudadano se excluye de la participación real en la toma de decisiones. Ha ejercido ya su libertad de

ex presión. Se ha deshecho de su presión. Presión que le habría sido útil para involucrarse activamente. Así funciona el "análisis político" en la democracia.

La otra vía de fuga, el humor, es aún más popular que el análisis político. El humor es popular por ser un modo habitual de relación (negación) que el individuo establece con su realidad y, por consiguiente, con su gobierno. El humor dentro del espectáculo es la extensión de la práctica humorística que rige la vida cotidiana.

El descrédito cómico que hace el mexicano de sus gobernantes lo ha llevado a soportar regímenes insoportables, como lo fue el priísta durante setenta años. La descalificación humorística evita que lo burlado se transforme. Se le reduce a inofensivo por medio de la risa. El humor puede incluso llegar al sabotaje de una acción, pero no a la creación de soluciones efectivas y frontales que generen una transformación concreta. El control cómico mantiene a la agresión confinada. Una acción subversiva no se completa cuando se mantiene en el plano del humor.

MUERA EL CARNAVAL, ¡VIVA EL CARNAVAL!

El espectáculo instaura la permanencia del carnaval. Un carnaval *light* donde el simbolismo grotesco ha sido desplazado por el humor de utilería. Escribe Lipovetsky: "La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística".[1] La pusilanimidad que observa el filósofo francés en el humor insustancial de nuestro tiempo que todo lo invade, proviene del resultado de una campaña permanente del espectáculo contra los significados. Los significados se sustentan en un ámbito espacio-temporal. Arrancados de su tiempo y espacio singular para cohabitar en un Gran Espacio-Tiempo (el espectáculo), los significados se disuelven. Permanece únicamente un exceso de signos. Frente a la ausencia de significado sólo queda la risa. La risa timorata del absurdo.

Al analizar el humor del carnaval Mijail Bajtín advierte que:

> Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso de la vida normal, se cancelan durante el carnaval: antes que nada se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionándose con ellas; es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica y social entre los hombres. Se aniquila toda distancia (...)[2]

El carnaval es el momento en el que todo se vuelve humor, desapareciendo ilusoriamente las diferencias y los yugos. Bajtín plantea al humor como un elemento subversivo que puede desmontar las estructuras prevalecientes: pero esto es posible sólo a nivel simbólico, cuando la práctica del carnaval tiene una carga *ritual*. En este caso, el carnaval tiene una duración y una finalidad específicas, tal y como se practicaba en la sociedad medieval. (Por ello a nuestra sociedad no puede aplicársele la teoría de la carnavalización elaborada por Bajtín). En nuestra época, la carnavalización ha pasado a ser una práctica *permanente* —la posmodernidad—. El humor carnavalesco, des-

[1] Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 137.

[2] Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2003, p. 179.

provisto de la génesis de su significación, se ha convertido ahora en cohesión de estructuras. La demolición (ilusoria) de las jerarquías de poder que brinda el humor es ahora un artificio que favorece el control.

El espectáculo ofrece una quimera de igualdad. Crea el ensueño de que las jerarquías y las diferencias sociales no existen. Primero porque las imágenes mediáticas están al alcance de todos: del hogar más lujoso al más humilde se comparten las mismas imágenes. Segundo, porque la temática de su programación –telenovelas, programas de concursos, chismes del espectáculo, noticieros o *sitcoms*– mantiene la esperanza de que lo anhelado será alcanzable. Moldeo de la percepción.

Al mofarse de las figuras de poder en un programa televisivo, el espectador cumple el ideal democrático: el ciudadano por encima de sus gobernantes. Pero al regreso a la existencia cotidiana, los dilemas sociopolíticos continúan agravándose, y el Señor Presidente, tan disponible para la parodia televisada, está tan lejos como el estudio de grabación. La resaca del carnaval del espectáculo está compuesta de realidad.

LA COERCIÓN DE LA RISA

Una situación amenazante se vuelve inofensiva cuando se transforma en un acto cómico. Al reírnos de la parodia de un tirano –o de sus acciones chuscas– experimentamos como ficticia la amenaza que supone su dominio. Posteriormente, al observarlo en actos oficiales, nuestra

tensión original hacia él habrá disminuido. El humor tiene un efecto destiranizante. Desmond Morris explica que la risa es una derivación del llanto, una especie de llanto atenuado. El bebé nace llorando; la risa aparece después. Inicia cuando la madre, ya identificada por el bebé, juega a asustarlo; éste inmediatamente le teme, pero no llora, porque la amenaza proviene de su protectora. En lugar de llorar realiza una acción corporalmente muy similar al llanto, pero que muestra su comprensión de que nada le sucederá: estalla en risa. Según Morris, un bebé al reír comunica: "Reconozco que el peligro no es real".[3] Posteriormente los padres refuerzan esta conducta cuando el bebé se lastima, es agredido por alguien o se encuentra ante una situación desagradable, persuadiéndolo con una sonrisa de que en realidad nada sucede. Aquí el niño experimenta un doble mensaje: él siente el dolor, pero su padre o madre le dicen que no pasa nada, que no es real. Los padres se internalizan en el *super-yo* del adulto: cuando le sucede algo doloroso, ríe. Con el humor reproduce la actitud paterna de "no pasa nada". Ha aprendido sus lecciones en evasión. Ha aprendido a reír.

El espectador, al ser bombardeado con imágenes chuscas de lo real, recibe mensajes tales como: la corrupción es cómica, el asalto es cómico, las campañas electorales son cómicas, la pobreza y la ignorancia son cómicas; por ende, no son reales. No pasa nada. De esa manera sobrelleva, sobrevive y se conforma a una realidad que de otro modo le resultaría amenazante. Incómoda y desagradable. Así pasa de la requerida alotropía a una cómoda autotropía. No necesita ya pugnar para una transformación externa de su entorno. Ya lo ha "transformado" internamente.

El ejercicio del control cómico no es un acto inaudito o novedoso. Su difusión se sofistica con el uso de lo mediático, pero ha sido una práctica inherente al poder desde los antiguos imperios hasta las sociedades fascistas y la democracia moderna. El humor reafirma al poder. En su obra *Los anormales*, Foucault señala la relación del poder con lo grotesco, lo ridículo o lo humorístico como una manera "si no exactamente de gobernar, sí de dominar". Y concluye:

> Al mostrar explícitamente el poder como abyecto, infame, ubuesco o simplemente ridículo, no se trata, creo, de limitar sus efectos y descoronar mágicamente a quien recibe la corona. Me parece que, al contrario, se trata de manifestar de manera patente la insoslayabilidad, la inevitabilidad del poder, que puede funcionar precisamente en todo su rigor y en el límite extremo de su racionalidad violenta, aun cuando esté en mano de alguien que resulta efectivamente descalificado.[4]

Destronar al rey bufón es una práctica estructurante del carnaval. Pero en este pasaje Foucault percibe el anverso del ridículo: no es ya una práctica que persiga la transformación al aniquilar y renovar las jerarquías, como señala Bajtín, sino una que las conserva, al mantener al rey bufón en el poder. El capitalismo tardío se convirtió en una magnífica escuela para el éxito mediático de personajes políticos: aprendieron que la ética se había convertido en obstáculo y que, si deseaban tener tanta influencia como un cantante de pop o un alimento de McDonald's, debían incluir en su paquete de imagen pública una buena dosis de humor. Convertir al personaje político incluso en un payaso. "El grotesco de

[3] Morris, Desmond, *El mono desnudo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975, p. 99.

[4] Foucault, Michel , *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 25.

alguien como Mussolini estaba inscripto en la mecánica de poder. Éste se atribuía la imagen de tener su origen en alguien que estaba teatralmente disfrazado, modelado como un payaso, como un bufón". Foucault advierte en el mismo ensayo las estrategias humorísticas utilizadas por el dictador para refirmar su dominio. Lo mismo podría afirmarse hoy de Hugo Chávez, Carlos Salinas de Gortari o George W. Bush.

Sin embargo Foucault entiende lo grotesco como inherente al poder,[5] pero no contempla que en una era de pérdida de significados, incluso lo grotesco ha abandonado a los hombres de poder. Hoy es necesario *fingir* lo grotesco. Las estrategias de poder se han sofisticado hasta crear artificialmente una imagen ridícula de un gobernante laxo. Algunas figuras políticas contratan incluso escritores de bromas para sus discursos públicos (Landon Parvin es un escritor "profesional" de bromas que ha trabajado para los republicanos George y Laura Bush, Arnold Schwarzenegger, Ronald y Nancy Reagan, y George Bush padre). El gobernante finge ser grotesco porque conviene a su control. Porque el pueblo aún requiere esa cualidad en su rey. En este nivel opera el *poder bufón*.

Fue en tiempos del presidente Reagan cuando en Estados Unidos la parodia política en televisión tuvo gran auge, es decir, cuando el fascismo tocaba ya con más insistencia las puertas de la Casa Blanca. Hoy existe toda una industria televisiva de apoyo al presidente George W. Bush y a otras figuras políticas que equilibran implícitamente las carencias de su desempeño con unos cuantos sketches cómicos de sátira o parodia. Los equilibran de una manera inofensiva: permiten al ciudadano reírse, desde la comodidad de su sillón, de una equivocación verbal hecha por el presidente cuando decidió enviar, por ejemplo, más soldados al Medio Oriente. La acción principal del mandatario y, por ende, la más devastadora, queda diluida en la atención burlona de un par de palabras. En septiembre de 2004, Jay Leno, conductor de *The Tonight Show*, declaró para *L.A. Weekly*: "Mira, no se cambia la mente de nadie con la comedia. Solamente se refuerza lo que ya creían".

En los sistemas que Deleuze llama *sociedades de control* —sistemas totalitarios sofisticados cuyo principal icono represivo se llama eufemísticamente "libertad"— la crítica se conserva como un elemento indispensable del engranaje que mantiene funcionando las estructuras. Esta es la función que desempeñan programas televisivos como los estadounidenses *Saturday Night Live*,[6] *The Late Show* de David Letterman, *The Tonight Show* de Jay Leno o el desaparecido *Denise Miller Live*, y los mexicanos *La Parodia*, *Hechos de peluche* en el noticiero de TV Azteca, *Las mangas del chaleco* en el noticiero de Televisa, *El Notifiero* con Brozo (Víctor Trujillo), e incluso los cada vez más populares programas de análisis político en todas las televisoras. Todos ellos funcionan a la perfección como catalizadores del descenso de la tensión ciudadana; tensión generada por la frustración diaria del choque con su realidad sociopolítica. Todos ellos: mecanismos del poder bufón.

---

[5] "El terror ubuesco, la soberanía grotesca o, en otros términos más austeros, la maximización de los efectos de poder a partir de la descalificación de quien los produce: esto, creo, no es un accidente en la historia del poder, no es una avería de la mecánica. Me parece que es uno de los engranajes que forma parte inherente de los mecanismos del poder." *Ibid*., p. 23.

[6] En una aparición en el programa *Saturday Night Live*, días después de los ataques del 11 de septiembre, el entonces alcalde de Nueva York Rudolph Giuliani exclamó: "El tener a las instituciones de nuestra ciudad funcionando a la perfección significa que Nueva York está abierta para trabajar. *Saturday Night Live* es una de nuestras grandes instituciones en Nueva York, y por ello es importante que ustedes hagan el show esta noche".

Las estrategias del control cómico han degenerado a la par de los sistemas políticos. A la par, también, de las necesidades sociales, pues si el humor se utiliza como herramienta de control es debido a que existe una estructura psicosocial que lo requiere y lo valida. Afirma el autor de *Cracking Up. American Humor in a Time of Conflict:* "Comprender un chiste con el humor adecuado requiere de un sentido de camaradería con el bufón, así como una receptividad a aquello de lo que se habla".[7] El control cómico se sostiene por quienes nos reímos de él. En el control no existen víctimas y victimarios. Para que exista el humor y su consiguiente coerción, deben encontrarse quien lo produce y quien lo consume. Uno que desee esconder la realidad y uno que desee evadirla. Y la relación funciona mejor cuanto más alejados de lo real deseen colocarse los participantes.

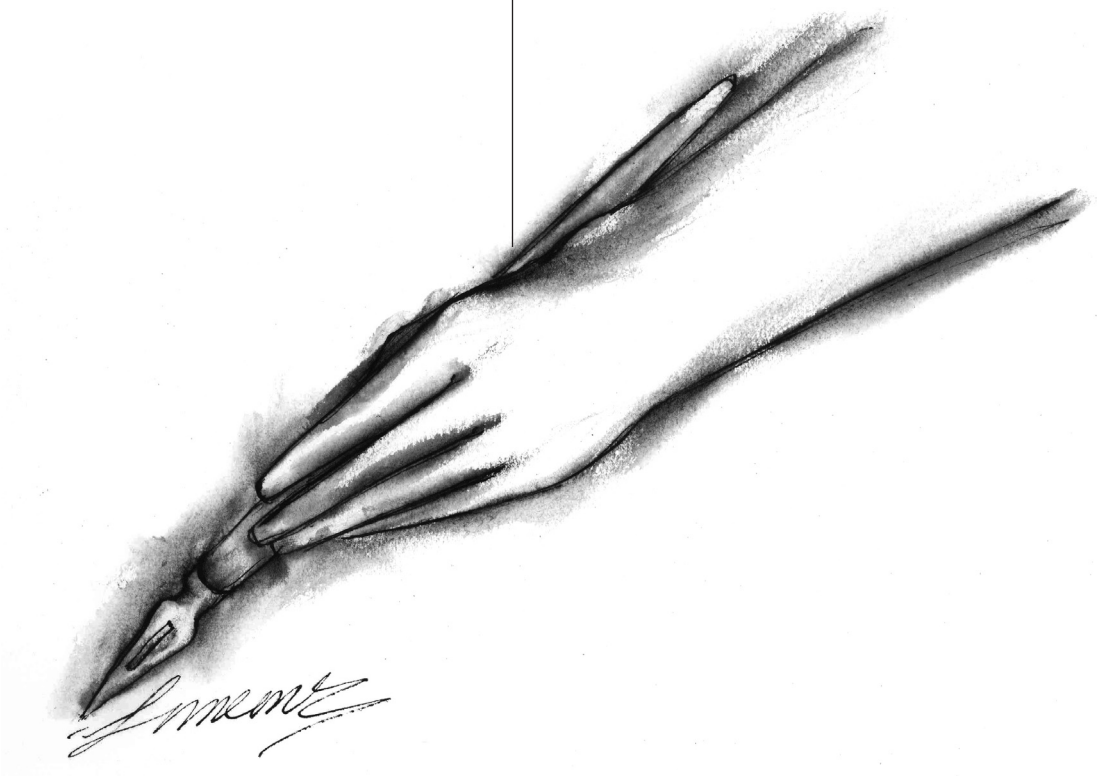
Pero así como limita, el humor posee también un límite. El límite de la cordura. Una vez que todos los actos sean invadidos de humor, una vez que todos los actos sean comediantes, ¿conservará aún el bufón su poder? No mediante la lógica cómica.

En la actual escalada humorística del espectáculo, tanto humorista como humorado caminan sobre ese borde donde el humor desaparece y surge la histeria. Donde la irrealidad permea la totalidad de los actos. Marchando en ese límite, el control cómico perfila su poder a la cuenca de la psicosis.

[7] Lewis, Paul, *Cracking Up. American Humor in a Time of Conflict,* The University of Chicago Press, 2006, p. 219.

El libro y sus efectos

Irad Nieto



En N alguna ocasión un buen amigo me invitó a participar en una charla sobre "El libro y sus efectos". Qué título tan estéril y equivocado, pensé de inmediato. ¿Qué efectos puede producir un objeto tan inútil como un libro? En principio, salvo que te lo avienten a la cabeza, nada. Lo dice mejor un personaje del escritor David Toscana: "si acerco las manos al fuego me quemo; si me encajo un cuchillo, sangro; si bebo tequila, me emborracho; pero un libro no me hace nada; salvo que me lo arrojes a la cara". Si esto es así, por qué tanto alboroto con los libros y la lectura; ya sea porque se les promueva o se les censure.

El ensayista Michel de Montaigne decía que en los libros buscaba el placer de un honesto pasatiempo si es que alguna vez estudiaba; Platón, en el diálogo de *Fedro*, critica el arte de las letras "porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde

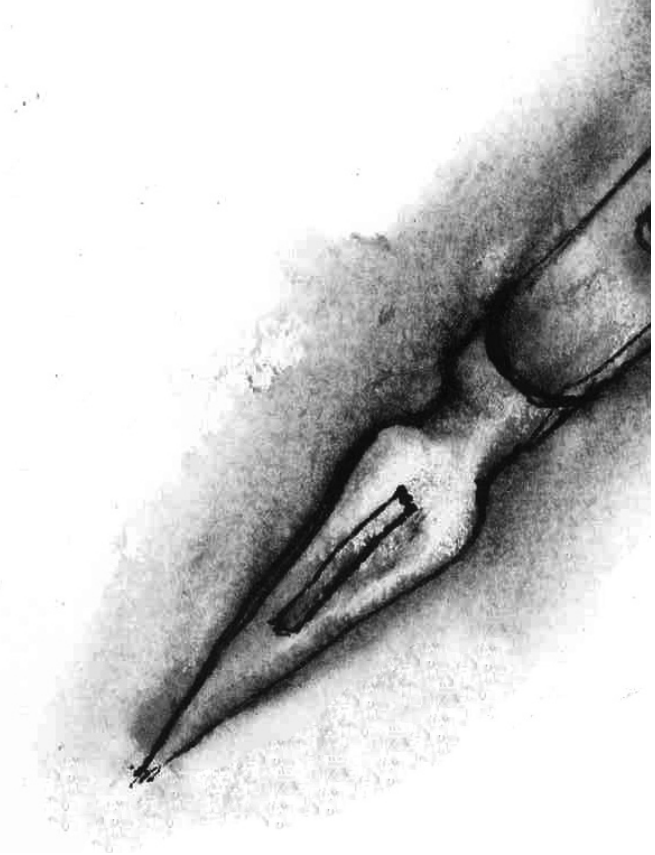
fuera"; Séneca, en una de sus *epístolas*, le recomienda a Lucilio disipar la multitud de libros y optar mejor por los viajes; Schopenhauer desconfía de los libros y su lectura, y afirma que "cuando leemos, piensa otro por nosotros; sólo repetimos su proceso mental"; en una novela de Charles Dickens, un padre rígido y racional economista, notando en sus hijos un extraño comportamiento se pregunta: "¿será posible, a pesar de todas mis precauciones, que un improductivo libro de cuentos haya entrado en esta casa? Porque, en mentes que se han formado en el rigor y la disciplina desde la cuna, esto resulta raro e incomprensible".

Como si en lugar de libros habitaran en ella plagas e infecciones, lo primero que incendia y destruye un sátrapa, cuando invade o se apodera de un territorio, es su biblioteca. Lo ha sido así desde Alejandría hasta la última invasión a Irak. Concebir un cuerpo de bomberos cuyo trabajo consista en prender fuego donde haya libros es fascinante pero tiene poco de ciencia ficción. Las dictaduras totalitarias de Hitler, Mussolini y Stalin lo primero que restringieron fue la circulación de los libros que, según sus criterios raciales, clasistas, morales y políticos, se oponían al buen desempeño de sus gobiernos. El segundo paso fue quemarlos. "Los que queman los libros, los que expulsan y matan a los poetas –dice George Steiner–, saben exactamente lo que hacen. El poder indeterminado de los libros es incalculable. (...) Puede exaltar o envilecer".

Los libros han promovido la democracia y la igualdad en muchas partes del mundo; pero los libros también indujeron a muchos nazis a exterminar judíos. Tenemos *La Democracia en América* de Alexis de Tocqueville y tenemos *Mein Kampf* de Adolf Hitler. Preludios de la paz y de las cámaras de gas a un mismo tiempo. Esto es lo desconcertante del libro y, ahora sí lo reconozco, sus efectos. A uno lo forma o lo deforma un libro.

¿Pero qué sustancias guarda un libro que lo hacen tan explosivo? ¿De qué buscan protegerse los dictadores al impedir el contacto de un pueblo con los libros prohibidos por el propio régimen? Un buen libro, sobre todo de literatura, es una bomba que suele estallar en lo más profundo de nuestro ser; es un gas lacrimógeno que nos hace arder por dentro durante un rato. Más que un encuentro pacífico, es un choque lo que acontece entre el libro y el lector. Si después de leer por horas a Kafka, anotó Steiner, uno puede continuar impávido frente al espejo, no se ha leído entonces a Kafka en el único sentido que cuenta; se sigue siendo en lo sustancial un analfabeta. Quien leyó *Crimen y castigo* y no se sintió por momentos Raskolnikov, debería dedicarse a otra cosa. La lectura de ciertos libros nos desestabiliza, nos pide la entrega total de nuestra imaginación. Son este tipo de libros los que siempre han querido censurarse. Inútiles, indecorosos y perversos. "Es como si los libros contuvieran poderosas sustancias inmateriales capaces de influir directamente en el alma de los que entran en contacto con ellas. Por eso hay que controlar estrechamente su circulación y su uso" (Jorge Larrosa). Porque parece que las sustancias contenidas en los libros encienden la cabeza allí donde a los gobernantes les conviene que esté apagada.

Para el poder político un libro siempre será potencialmente subversivo. La primera facultad que se arroga un tirano es la de controlar la lectura; por ende, la imaginación de sus súbditos. Ya lo decía Platón: "a unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él".



Uno de los efectos más importantes de la lectura de ciertos libros es aquel que nos permite acceder al silencio y la concentración, esto es, a las condiciones básicas para llegar a la morada del pensamiento y la creación literaria. ¿Qué diablos hace el Che Guevara trepado en un árbol con un libro, después de un combate guerrillero? Accede a una zona de silencio. Mientras la mayoría de sus compañeros descansa para recuperar energías, él, lector voraz, construye en las peores condiciones su propio oasis para la imaginación. Es un acto de pura rebeldía; callada manera de la desobediencia. Entre tanto peligro, ruido y fiesta, el libro sirve de pasaporte a los espacios por donde se pasea el silencio. Pequeño baúl de la memoria, el conocimiento y la ficción. Un libro puede llegar a ser un medio concreto a través del cual ejercemos nuestro derecho a la inteligencia o, también hay que decirlo, a la banalidad. Las lecturas llevaron a Voltaire a luchar contra la intolerancia; las lecturas impidieron que Jean-Paul Sartre reconociera los crímenes de los campos de concentración rusos.

Quizás debamos acercarnos al mundo del libro con mayor escepticismo crítico. Desconfiar sobre todo de algunas aseveraciones irresponsables que se hacen en torno al libro y la lectura; como aquéllas que me tocó escuchar en boca de un romántico al que el siglo XX le pasó literalmente en blanco: "si se leyera más se mataría menos"; "si los delincuentes leyeran, modularían la voz y te asaltarían con más respeto". ¿Acaso fue un *plus* para las víctimas del holocausto haber sido perseguidas y asesinadas por genocidas cultos? ¿Se atenuaría lo reprobable de una violación si el agresor llevara consigo el libro de *Don Quijote*? Por supuesto que no. Si queremos defender al libro, debemos comenzar por defenderlo de este tipo de tonterías que son ya insostenibles. Los libros pueden contribuir eficazmente a formarnos, de eso no tengo duda; con la condición de que no olvidemos que han anticipado también la barbarie.

La soledad del personaje

Carlos Oliva Mendoza

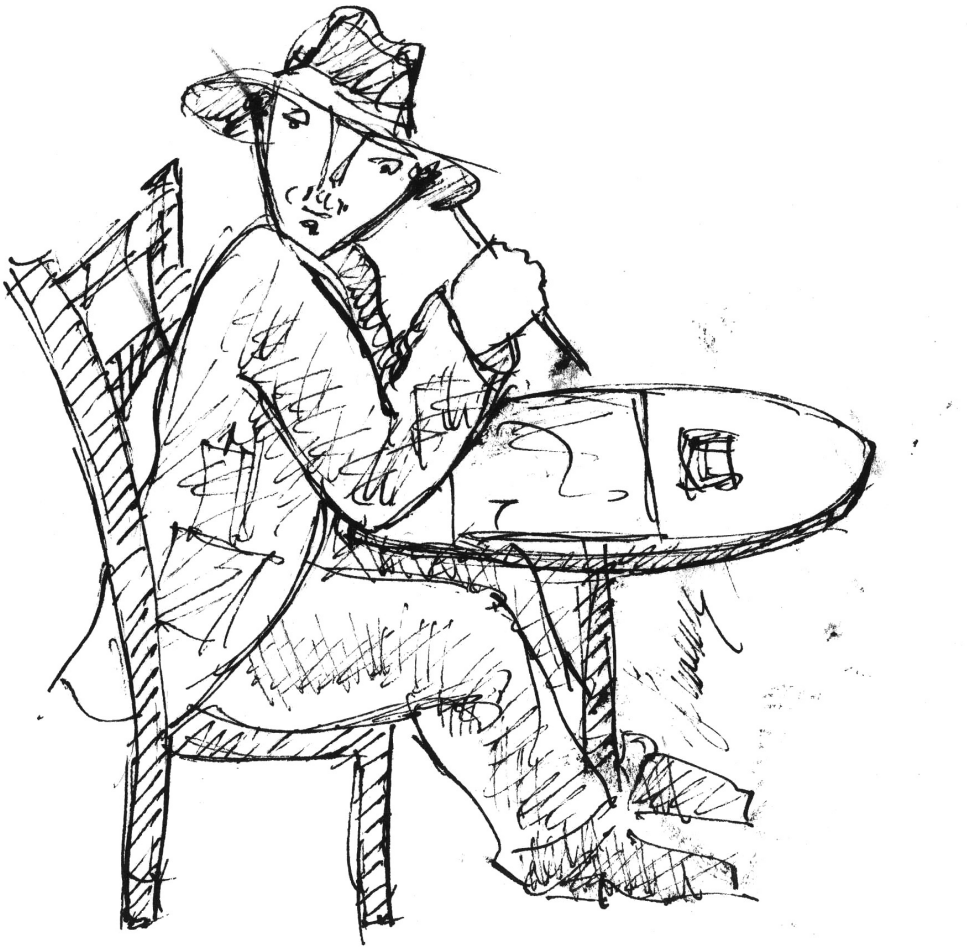
Hace una quincena o un mes que mi mujer de
ahora eligió vivir en otro país.
No hubo reproches ni quejas.
Ella es dueña de su estómago y de su vagina.
Cómo no comprenderla si ambos compartíamos,
casi exclusivamente, el hambre.

Juan Carlos Onetti

Fue en diciembre cuando decidí encender la chimenea, el frío era demasiado. A las nueve de la mañana salí por el periódico. Durante dos días no había parado de llover. Era uno de esos momentos en que hay que dudar de la existencia del sol. Dos días enteros sin ver un solo rayo y, sin embargo, la noche prematura de las tres de la tarde aún estaba lejos. Era aún de día y la ciudad era gris.

Llegué al puesto bajo una molesta llovizna. Sin que mediara palabra alguna tomé el periódico y lo pagué. El tendero y yo nos miramos por algunos segundos. Nuestros rostros domesticados no precisaron de ninguna cortesía y no fue necesaria palabra alguna. A un mismo tiempo, él vigiló a un nuevo cliente y yo desviaba la vista sobre un libro.

Al cruzar el mercado, sentí el olor de las castañas frescas. Tardarían varios minutos en reventar. En mi casa el café se había terminado. Sólo me quedaba aquella bebida mediocre, en esta isla ensoberbecida, el té.



La casa tardaría varios días en calentarse y, entonces, empezaría la lucha contra el frío. No permitir que pasaran más de 12 horas sin fuego, no arrojar los maderos hasta que se enfriaran, ni dejarlos convertirse en hielo sucio, cuidar la chimenea para que el calor respire, cortar la leña, secarla, almacenarla. Todo para olvidar la noche estancada del invierno.

Calenté un poco de pan sobre la hornilla de la chimenea y vi derretirse la mantequilla como si fuera una flor; no, mejor, como si fuera un beso. Me senté con una alegría inmensa, fruto de mi tristeza febril y, ahora, aplacada. Necesito una mujer, pensé, y vinieron como en jauría las estúpidas palabras de Baudelaire: "Las mujeres escriben, escriben con una rapidez desbordante; su corazón parlotea como las resmas. En general no conocen ni el arte, ni la medida, ni la lógica, su estilo se arrastra y ondula como sus vestidos". Pensé, ¿qué tipo de holanes femeninos le agradarían al poeta francés? y recordé que Borges, no paraba de burlarse de él. Ah, las diatribas del argentino a favor del canon: "El genuino relato policial —¿precisaré decirlo?— rehúsa

con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con seriedad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar".

No lo sé, ¿quién podría prescindir del azar? No lo sé.

Al terminar el ayuno de la noche abrí el periódico; por primera vez sentí que las dos botellas que había terminado el día anterior me retenían en un "estado de torpeza balbuceante". (Prueba de ello es la sentencia anterior, la que ahora, por primera vez, recuerdo desde aquella aciaga mañana).

El periódico habría sido anodino, como aquellos días londinenses, si no hubiera sido por una interesante noticia sobre una guerra antigua. Después el azar, y no otra cosa, me hizo seguir adelante hasta que en la sección de reseñas encontré una muy vieja pieza de Borges, donde el editor señala la maestría del argentino en cualquier género que "se preste a tres juegos", a tres simulacros: *la brevedad*, *la perfección* y *la posibilidad de la parábola*. Ésta es la ficción borgesiana, una reseña de *Excellent Intentions*, de Richard Hull:

"Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justifican ante Dios, y que no puedo ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes).

"La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 ó 1934, al salir de un café en el barrio del Once. Esos pobres datos circunstanciales deberán bastar al lector: he olvidado los otros, los he olvidado hasta ignorar si los inventé alguna vez. He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua —por ejemplo "y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual"— que indicará o dejará suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el "detective"... Richard Hull ha compuesto un libro amenísimo. Su prosa es diestra, sus personajes son convincentes, su ironía es del todo civilizada. La solución final, sin embargo, es tan poco asombrosa que no puedo librarme de la sospecha de que este libro real, publicado en Londres, es el que yo previ en Balvanera, hace tres o cuatro años. En tal caso, *Excellent Intentions* ocultaría un argumento secreto. ¡Ay de mí o ay de Richard Hull! No veo ese argumento secreto por ningún lado".

Cuando terminé de leerla, le di el último trago a mi taza de té. El día seguía siendo miserable y llevado de un texto a otro me dieron ganas de

jugar. No hay género más infantil que el relato policial. Ni siquiera la novela de aventuras intenta dejar a un lado los problemas morales como lo hace este género. Esa narración descontextualizada, que nace en pleno romanticismo, como una piedra que quiere ser un poliedro perfecto, recaer sobre un solo lado y dejar pasar una luz ordenada, y no como las piedras góticas que forman el relato del terror y del horror modernos.

Es la diferencia entre la primera infancia y la niñez. Algo está perdido para siempre en el género policial; más aun, algo está olvidado por siempre en el canon de esa historia.

"El infante ve todo fresco y lleno; pero tan pronto como crecemos en la vida es cierto que observamos las cosas mucho menos, nos vemos afectados, espiritual y moralmente, por la miopía del estudiante. El problema del infante es esencialmente diferente al del niño. El niño representa el más temprano crecimiento de la tierra, indóciles cualidades, aún poéticas, pero no simples o universales. El infante disfruta la pintura plana del mundo; el niño quiere el secreto, el final de la historia. El infante desea danzar sobre el sol; pero el niño desea navegar en busca del tesoro enterrado. El infante disfruta una flor y el niño una máquina". Esto lo dice Chesterton en su libro sobre Stevenson. Así me sentí en aquella mañana; quería las armas, las huellas, las pistas y me aburría el frío, la lluvia que se convertiría en nieve, el cristal empañado, el calor de la estufa. Mi vida misma me entristecía.

Ya era medio día y la lluvia no iba a parar. Ni el sol saldría. "El pensamiento es más frío que el invierno", escribió Stevenson. Salí de la casa con una premura de la que no me creía capaz y el destino o el azar me hizo tomar un libro que hojeé, mientras veía a la gente que se cubría del frío.

En aquel libro había anotado unas palabras de John Steinbeck, "Una ciudad se parece a un animal. Posee un sistema nervioso, una cabeza, unos hombros y unos pies. Cada ciudad difiere de todas las demás: no hay dos parecidas. Y una ciudad tiene emociones colectivas". No lo creo. En todo bello aforismo, hay algo falso.

Sin embargo, mientras veía aquel Londres ceniciento, pensé que era una ciudad singular, sin paralelo. Londres sólo se parece a lo que fue ayer, a lo que será mañana. Ahora, al azar, abrí otra página del libro que había subrayado y me encontré aquellas palabras tan falsas que terminaban volviéndose verdad:

"Suponed que el triste asesinado dejó ya de sufrir y el miserable que lo mató ha desaparecido sin que se sepa por dónde; suponed, por último, que nosotros hemos hecho lo posible para la captura del fugitivo; pero sin éxito: se evadió, se escapó, huyó. Y ahora se me ocurre preguntar: ¿A qué conduce el seguir empleando la virtud? Bastantes concesiones hemos hecho a la moral. Cedamos ahora el turno al gusto y a las Bellas Artes".

Esto lo dijo De Quincey en su conferencia sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes, en 1827, en las agonías de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo. Desgajado el sistema racional, la apuesta es por el gusto, por las pasiones, por los sentimientos. Mucho antes, dice: "La finalidad, señores, la disposición de las figuras, la luz, la sombra, la poesía, el sentimiento, son ahora estimados como indispensables para los ensayos de esta índole".

Los ensayos de esta índole son los asesinatos. Ah, los ingleses, tan poco preparados para el amor y para el odio. No será así. Ni las figuras, ni las luces, ni las sombras y mucho menos la poesía y el sentimiento serán indispensables. El ensayo del asesinato requiere frialdad, cálculo y, sobretodo, racionalidad. Otro inglés, éste nacido en Norteamérica, será el que concrete el ilustrado y racional relato policial.

"Se observa fácilmente que en la composición de un bello asesinato hay algo más que la coincidencia de dos imbéciles: uno que mata y otro que muere, un cuchillo, una bolsa y una encrucijada oscura", escribe De Quincey. Y claro, hay algo más, hay un divertimento.

Pero el texto del opiómano no es sólo admirable por su cinismo, dicho esto en el mejor sentido del término –en el sentido de la franca y molesta honestidad vacía del escritor–, sino porque en él se observan, de manera muy precisa, los condicionamientos que después va a desarrollar Poe con exactitud y que van a establecer el canon policial.

Por ejemplo, cuando De Quincey vocifera: "¡Váyanse al diablo los que trafican con el veneno! ¿No sería mejor que se atuvieran al viejo procedimiento de cortar gargantas, honestísimo de suyo, que introducir estas innovaciones abominables de origen italiano"; pero también, cuando señala, en contraposición, "Nadie se somete tranquilamente a que le corten la garganta; corren, pelean, muerden; el artista encuentra obstáculos en este exceso de movimiento". Con todo esto De Quincey está indicando una de las reglas más caras a la futura literatura policial, su naturaleza intelectual. El veneno restringe el enigma y el movimiento también.

Los venenos nos recuerdan la naturaleza mortal del universo. Lo incontrolable. Como las drogas, el veneno no sólo puede quitar la vida, sino que la puede transformar de manera radical. No es una paradoja menor el hecho de que la asociación más evidente con el veneno sea la serpiente y ésta, a su vez, el animal que representan el conocimiento. Conocer lo que mata y transforma es el anhelo último del saber; pero esto se encuentra más allá de las fuerzas del relato policial. Casi dos décadas antes de que el relato nazca formalmente, De Quincey ya lo intuía, ¡al diablo con los brebajes!, ¡al diablo con los elementos incontrolables de la naturaleza!

El movimiento, por lo demás, también es un veneno o, mejor, fruto de un veneno. Cuando alguien corre, pelea y muerde para no ser degollado es porque se ha envenenado de miedo. Y antes de que llegue el terror y el pánico que paraliza está el movimiento, el intento de escapar, el zangoloteo envenenado. O el amor, esa "aturdida conciencia", dice Stevenson, que se parece a un "par de niños que se aventuran juntos en un cuarto oscuro", "doloridos de curiosidad", "jornada tras jornada de creciente placer y turbación", es otro movimiento envenenado. También esto debe quedar fuera del relato policial...

Quizá por todo esto, me pareció, al ir releyendo a De Quincey, que se equivoca al final de su conferencia, cuando dice que "el objeto principal del asesinato considerado como una de las bellas artes, es [...] el mismo que el de la tragedia, según Aristóteles: purificar el corazón por medio de la piedad o del terror". Claro, cuando el relato policial se transforma en una obra de arte, como en Dostoievsky, acontece la catarsis aristotélica; no obstante mientras el relato policial es sólo un canon de reglas que debe seguirse al pie de la letra, se trata de un experimento, un ensayo sangriento o higiénico, pero superficial. Si no mal recuerdo, lo ha dicho Cosme Lau de manera precisa: "Leer una buena novela policíaca es imposible. Las obras policíacas son textos correcta o incorrectamente escritos, nunca aspiran al estatuto moral dentro de su bastarda canonización". Él mismo tiene otra idea que empezaba a encarnarse en mí: "El día en que los dioses me abandonen, me voy a volver personaje de novela policíaca".

Medallo: la vida en el limbo

Enrique Padilla

Para Fernando, el narrador-protagonista (y quizá autor) de *La virgen de los sicarios*, la tragedia comienza cuando vuelve a Colombia, a morir según sus propias palabras. Se incluye así en la legión de seres humanos que emulando a Ulises han recorrido el sendero del retorno al hogar. Pero algo durante su ausencia desacralizó su tierra natal, corrompiéndola hasta hacerla perder su condición de isla, de baluarte; y Sabaneta, el pueblo donde creció, fue devorado por Medallo, el alter ego rabioso de Medellín.

Fernando enfrenta la catástrofe a cañonazos de humor negro. Burlándose de ellos, señala a los culpables: Dios, el presidente, los taxistas. Su sarcasmo les traza en la frente la cruz donde impactarán las balas de sus jóvenes amantes, Alexis y Wílfer. Ellos, que no conocieron el pasado y no se dan cuenta de la alteración, se convierten, amén de en su paliativo, en ejecutores de su voluntad. Para Fernando, que lo sabe, y para el resto de los habitantes de Medellín, que ni lo sospecha, la vida ha dejado de transcurrir en el tiempo vivo para inscribirse en su negación, en el no tiempo. Allí, ni la vida ni sus ritos ni su moral tienen sentido. Ni tampoco la cópula o la muerte. Se trata de un limbo que el autonombrado último de los gramáticos intuye cuando entra con Alexis al cuarto de los relojes rotos: "...relojes, relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo. Estaban en más desarmonía esos relojes que los habitantes de Medellín" .

Tras deambular por las colinas y las comunas de la ciudad, Fernando sueña con un cementerio donde el alboroto urbano se reduce a susurros de almas en pena. Pasea por el barrio de Sabaneta, con la incómoda esperanza de hallar entre las casas apiñadas cualquier vestigio de lo que había cuando se marchó. Pero los efectos del tiempo suspendido se hacen sentir en todas partes y son impredecibles, como en el caso del Ñato, que vuelve a morir en el mismo cruce de caminos en que lo asesinaron por primera vez, hace treinta años. Y es que en el no tiempo, "la Muerte de ociosa se había puesto a repasar a sus muertos".

Así, al final, mientras Fernando aguarda en la terminal de autobuses, concluye que los habitantes de Medellín son

> los muertos vivos, mis paisanos, yendo y viniendo apurados, atareados, preocupados, como si tuvieran junta pendiente con el presidente o el ministro y tanto qué hacer. Subían a los buses, bajaban de los buses convencidos de que sabían adonde iban o de dónde venían, cargados de niños y paquetes. (...) Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más (...) yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea.

Estas últimas palabras no dejan de ser significativas. Es igual ir a cualquier parte porque es muy probable que la interrupción del ciclo del retorno y el desarraigo que ello implica sean, como apunta Guillermo Samperio, de escala planetaria. La última línea de la novela de Vallejo prohíbe pensar: "Caray, pero qué mal está la cosa en Colombia". Acaso la manifestación de la violencia sea más notoria allí, al igual que en el resto de Latinoamérica, pero se vive la misma situación en Utah, la India o Europa. Sólo cambian los sucedáneos. Quizá la ofensiva de sarcasmos lúcidos sea un germen de respuesta.

La feroz ternura del solitario

Jorge Pech Casanova

De este lado, contempladores, todo nos espera:
no hay más que merecerlo.
Julio Cortázar, *Catálogo*

Poco más de una veintena de años refulgió Rodolfo Nieto como artista: de su primera exposición individual en la Academia de San Carlos, en 1959, pasando por su década de esplendor parisino, a la última muestra suya que pudo atestiguar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en 1984. Entre esos años, el artista produjo una sucesión de cuadros, dibujos, grabados y *collages* fulgurantes, donde conjugaba, según sus propias palabras, "materias preciosas con materias abyectas, acordes de color finísimos junto a latigazos".

Nieto había comenzado en París una carrera auspiciosa, bajo el influjo de Picasso, Dubuffet y las teorías de Kandinsky. Aprendió a

desconfiar de la pintura cuya belleza aburre, y no dudaba en declarar: "aunque parezca petulante de mi parte considerarme un pintor excepcional, ni en México ni en París hay otro pintor que comprenda la pintura como yo". El director de la Galerie de France, Gildo Caputo, ha de haber estado de acuerdo con esa atrevida declaración, pues le compró a Nieto alrededor de 300 pinturas entre 1964 y 1968.

Sin embargo, a Nieto lo amenazaba un destino esencialmente solitario. Amigo de personalidades internacionales como Julio Cortázar, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Severo Sarduy, no dejaba de ser, en el fondo, un niño con grandes lagunas afectivas y emocionales, como lo había visto su protector inicial, el pintor Santos Balmori, y como lo comprobaría Martha Guillermoprieto, su esposa, durante la década de 1960, en París.

Nieto conjuraba la violencia interior que su íntima soledad le producía, con el exorcismo de su pintura. Así llegó a ser "el pintor de la angustia engalanada", como elucidó Antonio Rodríguez. Mientras vivió en París, el visionario pudo paliar su soledad con el recurso de la nostalgia por México. Pero su esposa Martha lo urgió a regresar en 1968, y la expresión pictórica de Nieto resintió el temido retorno: la elegante violencia y la violenta elegancia que Cortázar había diagnosticado en su obra parisina, se desbordó a partir de su reingreso a tierras mexicanas. La pintura de Nieto estalló, y los acordes de color en que las tensiones hallaban un equilibrio tan precario como fascinante, ya no volverían a sonar sin producir estremecimientos.

El oaxaqueño se apropió de algunos símbolos en el afán de caracterizar su obra. Las figuras de animales, sobre todo, fascinaron su imaginación y le proporcionaron uno de los temas clave para su arte; no era un simple retratista de seres irracionales, sino una especie de heraldista o creador de emblemas. Sus dibujos, *collages,* pinturas y aun tapices de esta vertiente constituyen propiamente un bestiario, a la manera medieval: una colección de imágenes que no sólo representan rasgos zoológicos sino que conforman un tratado moral y metafísico, a la par que una cartografía psíquica. Gatos, caballos, ranas, toros, ajolotes y cabras son la imagen de lo irracional en pugna con las construcciones de la conciencia; la tierna ferocidad de estas criaturas es la del propio Nieto, cuyo gran acierto fue pintar, no superficies de figuras, sino el interior de los seres. Identificado con los sujetos de su arte, el pintor se transformó en lo que pintaba y con ello elevó, más allá de las influencias, su estilo.

Otro icono preferido por Nieto derivó de una figura tutelar prehispánica: la efigie pavorosa de Coatlicue, la Señora con Falda de Serpientes, tal como se conserva en el monolito depositado en el Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. La figura, a un tiempo humana y monstruosa, se convirtió en el emblema de la *Zoología mental* de Nieto, cuando el pintor ya estaba —según él— atrapado en México. Esa entidad solitaria, que oscila entre el humo y la niebla de su entorno, lejos de adoptar el gesto pánico de su hierática modelo, aparece infinitamente triste, extraviada en una comarca que la agobia. Quizá era la transcripción de los sentimientos de su autor, que comenzó a perder el rumbo precisamente al retornar a su país de origen. De paso, Nieto ejecutaba la operación inversa a la que Tamayo empleó para caracterizarse: si el predecesor había convertido los modelos del arte prehispánico en base de una sensualidad vanguardista, el heredero luchaba con el doble legado iconográfico —el ancestral y el tamayesco— para

comunicarnos una intensa melancolía. El trágico fondo ancestral, redimido por el clasicismo jubiloso de Tamayo, parecía renovar su violencia desoladora en la versión de Nieto.

Con esta nueva dirección, el artista, aún guarecido en la ciudad extranjera, homenajeaba el origen de sus simbolismos, al tiempo que construía su personal explicación de la mexicanidad. Julio Cortázar vio con nitidez la condición del joven creador que así transitaba a la plenitud: "Hay mucho de violento en tanta elegancia y mucho de elegancia en tanta violencia: paradoja extrema de un arte donde tesis y antítesis son radicales porque tienden a una síntesis extrema, a la flecha que clavara su diamante en una realidad física".

Al llegar a México el lento declive de Nieto se aceleró, al tiempo que su matrimonio se iba a pique. El artista nunca volvería a disfrutar de una relación conyugal duradera, aunque no cesó de buscar la compañía femenina. Para 1972, luego de reencontrarse con Oaxaca y con el arte prehispánico, Nieto salía hacia Stuttgart, en un intento de recobrar el equilibrio en su arte y su existencia. No dejó de retornar a París, en cuyo cobijo siguió pintando como quien conjura un desastre. Volvió a México en 1974, sin haber conseguido lo que buscaba en Alemania y en Francia.

El alcohol se volvió la defensa de Nieto en un mundo que descubría irremediablemente desvinculado de su sed de absoluto. La salvación que significaba la pintura se había perdido en algún momento del renuente regreso a los orígenes, y sin embargo seguía siendo punto de apoyo esencial. Se volvió evidente la pérdida del equilibrio emocional y estilístico, pero el ímpetu, la violencia exteriorizada por el creador a través de su plástica, seguía siendo un poderoso conjuro para los espectadores de su obra.

Inclusive en el esplendor de su carrera, Nieto fue una figura solitaria en el panorama de las artes plásticas. Contemporáneo del movimiento de la Ruptura, que afincó el arte abstracto en México, sólo pudo recibir las noticias que le llegaban a París sobre las polémicas que protagonizaron pintores como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Vicente Rojo. El trabajo de Nieto no recibió mayor atención en México cuando se organizaron muestras históricas como *Confrontación 66,* aunque precisamente en 1966 el oaxaqueño se hallaba en un punto culminante de su carrera.

Tras el fallecimiento de Rodolfo Nieto, Francisco Toledo llegó a sobrepasar en fama a su coterráneo y compañero de generación. A pesar de muestras tan importantes como la dedicada por el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en 1985, y la conmemorativa que presentó el Museo de Arte Moderno en 2005, el autor de la *Zoología mental* parece relegado por la crítica actual, a excepción de algunos brillantes estudios de Jaime Moreno Villarreal y Alberto Blanco. No hay que olvidar que, en vida, al artista lo acompañó la pasión crítica de Cortázar, Paz, Fuentes y otros testigos imprescindibles de la cultura contemporánea. Ante ese antecedente, la escasa atención de los críticos posteriores causa perplejidad, por más que pueda alegarse la prematura muerte del creador como justificación para no advertir la importancia de su aportación a la plástica mexicana.

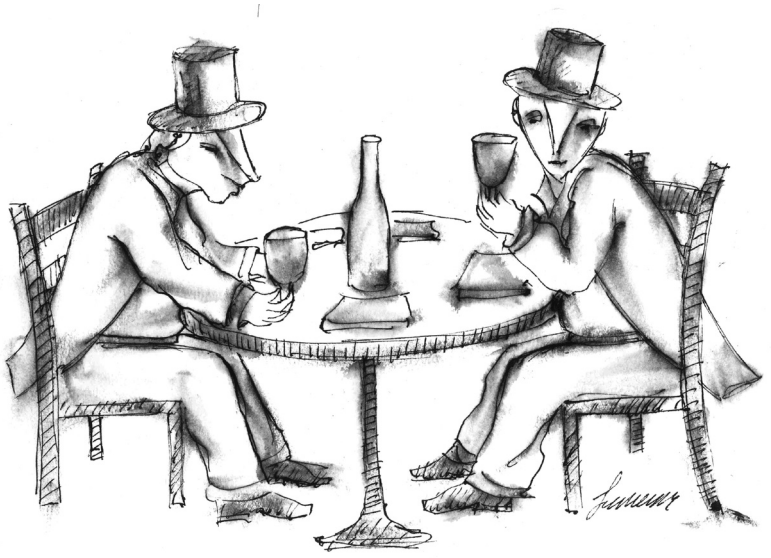
Rodolfo Nieto dedicó poco más de una década –los últimos diez años de su vida– a clausurar su carrera. Mientras declinaba su apego a la existencia, bebía y aplacaba su angustia con enervantes. Conforme se afianzaba a la bebida, su arte pictórico disminuyó, hasta que un par de años antes del fin, en 1983, cesó de pintar, según relata Jaime Moreno Villarreal, quien añade que, en 1985, el desolado Rodolfo Nieto moría en la clínica Londres de la Ciudad de México, tras haberse despojado de todo menos de una edición de las *Florecillas* de San Francisco de Asís.

No hay una lápida que señale el sitio donde Nieto reposa. Durante 17 años sus cenizas permanecieron en una cripta de la basílica de Guadalupe. Al morir la madre del pintor, doña Josefina Labastida, el hermano menor de Rodolfo, Ignacio, tomó las cenizas de ambos y las llevó hasta un acantilado de Isla Mujeres. Desde ahí, esparció los restos de la anciana. Luego, el señor Ignacio y su esposa se embarcaron en el yate *Capriccio,* se internaron en el mar Caribe y, en una de sus extraordinarias franjas de agua azul intenso, dispersaron las cenizas de Rodolfo. Al solitario, en su último traslado, fue a recibirlo un grupo de seis delfines.

A veinte años de su desaparición, el pintor oaxaqueño comienza a despuntar de nuevo en el panorama de la plástica mexicana por el dramatismo de su obra. Si en los recuentos de la generación de la Ruptura aparecía o desaparecía, indistintamente, como un compañero de viaje de los pintores más reconocidos, hoy Nieto figura con debida prestancia en un grupo de notables creadores. Si hacia 1970 la preocupación era por quién ocuparía el sitial de Los Tres Grandes del muralismo, la perspectiva del siglo XXI restablece en la conciencia lo esencial invisible, la singularidad que Nieto alcanzó cuando decidió perderse en el anonimato. Autónomo, empeñado en una íntima proeza, el pintor perfeccionó su triunfo cuando todos aseguraban se hundimiento. Su lucidez exasperada, mas previsora, lo condujo a una culminación póstuma, la hazaña más difícil de conseguir en este mundo de insignificancias disfrazadas de magnificencia.

Eduardo Chilida: la formación del espacio

Jezreel Salazar



Si se extiende la luz
toma la forma
de lo que está inventando la mirada
José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*

Hace unos días descubrí un nuevo lenguaje: la escultura. Asistí a la exposición que el museo de Bellas Artes dedicó a la obra de Eduardo Chillida, el reconocido escultor vasco nacido en San Sebastián. Comenzar a entender de qué trata esta actividad artística tiene que

ver con un cambio en la mirada: estar abiertos a la sorpresa de los objetos, a su vitalidad. Conforme recorrí la exposición me iba fascinando lo que cada pieza quería decir, las intenciones que tenía Chillida al moldear cada una de sus obras y cómo nada era gratuito, pero al mismo tiempo, nada estaba completamente planeado. "La arquitectura es una respuesta, la escultura, una pregunta" dice Chillida en una de las paredes de la exposición. Y veo en una escultura titulada "Elogio al cubo", el sentido de lo que está haciendo. Se trata de una masa de metal rectangular que se erige sobre el suelo y en su centro un espacio vacío en forma de cubo. La escultura no es el material, la masa que ves, sino el espacio vacío que ella forma. La escultura es lo que no ves, lo que no hay pero comienza entonces a ser. Miras el cubo y comprendes que la escultura, como la arquitectura, trabaja creando espacios, que pueden estar, por lo demás, huecos. ¡La fecundidad del vacío!

Más adelante me encontré una mesa rectangular, muy chaparra y larga, con una gran cavidad en medio y tres patas sosteniéndola. Dos de ellas en los extremos, la tercera al centro, casi imperceptible. La pieza ("Mesa de Omar Khayyam II") parece estar sostenida sólo por los dos breves pilares de los extremos. Después de un tiempo de contemplar ese monstruo caigo en cuenta: uno de los problemas de la escultura es la gravedad. La escultura suele ser pesada, estar fija, en un solo lugar. Contra ello, esta escultura da la sensación de ligereza, a pesar del hierro que la forma. Es un artificio de liviandad. La escultura lucha contra la gravedad. Lo mismo sucede en otras esculturas inconcebibles de Chillida, que sólo se sostienen en dos o tres minúsculos puntos. El resto de su volumen está en el aire, lo cual sólo es posible por su gran equilibrio. Entre ellas destaca "Sueño articulado. Homenaje a Gaston Bachelard". Lo que parece imposible, Chillida lo logra: tuerce el acero hasta volverlo ligereza.

Seguí caminando. En la siguiente sala encontré una serie de cuadros que en realidad no son cuadros, sino esculturas. ¿Por qué? Porque están trabajando el problema del espacio: están construidos con la mirada del escultor, no del pintor. Sorpresa ver la mirada subversiva de Chillida, quien al realizar *collages*, comenzó a buscar una manera de no usar *cola*, pegamento, porque éste une y al hacerlo quita los espacios, los suprime. Por ello decidió buscar una forma para no acabar con esos espacios, para dejarlos en libertad. De ahí los hilos. Se trata de cuadros hechos por tres capas de papel. Las tres penden de un hilo, pero están sueltas. Tienen distintas formas: se puede ver debajo de una a otra y así. Como no están pegadas, las ondulaciones normales del papel crean ligeros espacios. Con esas intuiciones vuelvo a mirar las esculturas previas. En todas hay fisuras, lugares por donde entra y sale el espacio, que no puede ser contenido. En Chillida la escultura es libertad no del material sino del volumen interior, del aire.

Nueva sala: dibujos de Chillida. Me llaman la atención los bocetos de unas manos que parecen apretar en su puño al espacio, pero el espacio escapa de modo que las manos no se encuentran totalmente cerradas; sus líneas están abiertas al vacío, como si no estuvieran terminadas. "Quizá el arte sea una necesidad del hombre de expresar algo que no sabe expresar, de decir lo que no puede... Quizá por ello el arte nos muestra que el hombre es un ser incompleto". Las reflexiones de Chillida guían. Provocan una mirada y a la vez atisban certezas que son acertijos. Maravillas de la voz poética. También la escultura es poesía y nunca como en Chillida es tan tangible. "Una línea une al mundo, una línea lo separa. Dibujar es grandioso y terrible". Para Chillida el material habla. Muchas de sus obras están creadas en barro, en tierra que pone a cocer luego de haber pintado. Un día escuchó cómo crujía el material y le interesó ese sonido. Ese crujido es la voz de la materia dejando huellas en la obra misma: grietas, porosidades, hendiduras. Según el material que utiliza las fracturas son distintas, el aire oxidado transforma las apariencias y la voz es otra. La tierra habla, respira, susurra, es algo que va más allá del escultor. Por ello, no hay un control absoluto sobre la obra. Ésta tiene una vida propia sin la cual no tendría sentido. Dice Chillida: "Una obra concebida totalmente a priori nace muerta". Para el escultor vasco el espacio es a la mirada, lo que el sonido a la voz.

Lo mismo atisbo en otra obra que observo en una fotografía: una especie de semicírculo elevado que se encuentra frente al océano. Su nombre: "Elogio del horizonte". Está ubicada en un cerro de Gijón. A su alrededor no se escucha el oleaje (la escultura se halla en una zona elevada respecto al mar), pero en su interior puede oírse claramente la marea. Eso no fue intencional —explica su hijo. Maravilla de la casualidad: toda creación es también hija del azar.

Gran parte de las esculturas de Chillida parecen hechas de fragmentos. En algunas hay escisiones que separan completamente a la escultura, como si fuese la pieza rota de un hallazgo arqueológico. Pero no en todas. Muchas de ellas sólo dan esa impresión. Ejemplifico: unos bloques de barro (pero con apariencia de hierro oxidado) rectangulares y de tamaño mediano. Las "Lurras" están trabajadas a partir de terracota. En ellas hay ranuras en forma de grecas que las asemejan a una caja que parecería uno puede abrir, como si estuvieran constituidas de tres piezas separables que se ensamblan. Pero no. Si uno se fija bien es una sola pieza. Aun la unidad posee heridas.

¿Qué significan, en Chillida, los espacios? Lo que permite que haya diálogo, lo que hace posible que una cosa y otra se comuniquen, lo que une realidades. En Chillida siempre hay insinuaciones. Así, su "Monumento a la tolerancia": un diálogo con el espectador. Las formas circulares están incom-

pletas y uno debe terminarlas, unir las líneas que quedaron a medias. Y los *cuadros-esculturas* funcionan a veces como premoniciones, como búsquedas en torno a una respuesta (a cierto problema) y otras veces como pistas, hallazgos sobre el modo de leer el resto de la obra. En algunos cuadros, esos círculos incompletos (en negro) tienen líneas que los unen (en blanco). Vacío y plenitud, luz y oscuridad, espacio y materia. Chillida da armonía a los contrarios: hay que buscar el otro lado, nuestra sombra o nuestro halo.

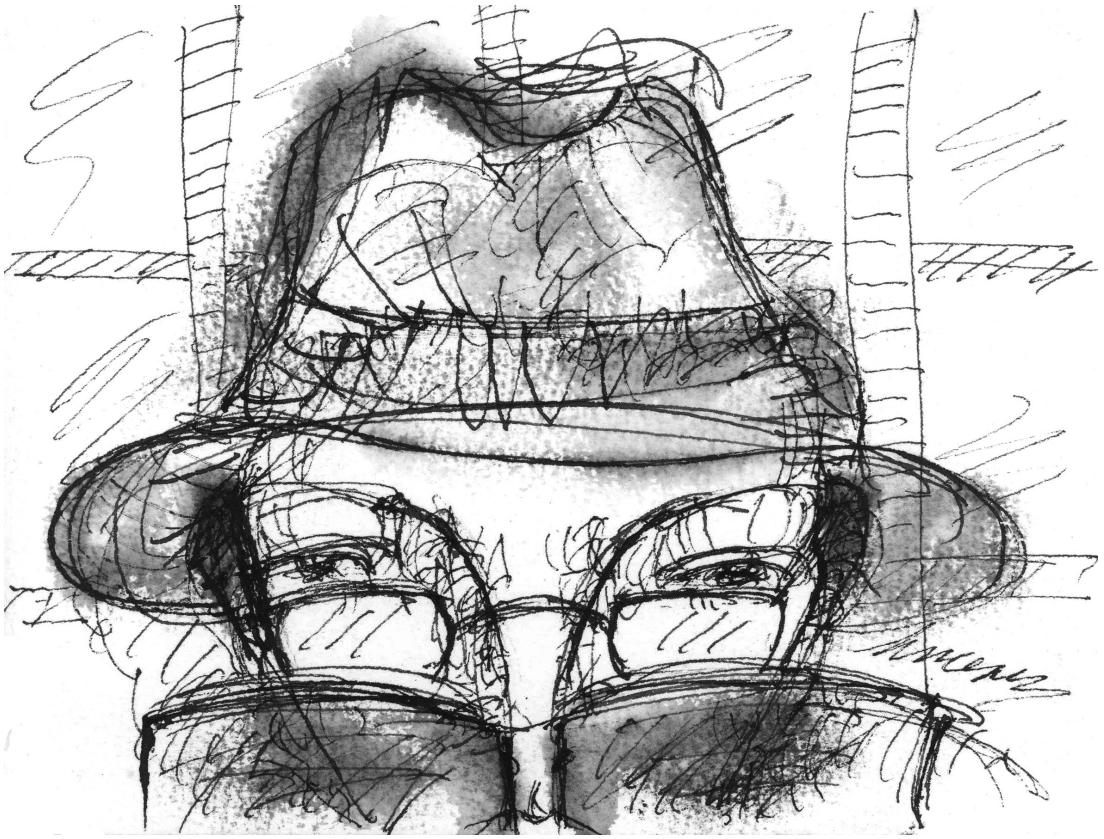
Nueva sala: esculturas en alabastro. Grandes piedras a las que Chillida hace cortes planos. Como si creara cuartos al interior de la roca. Pero no hay simetría. En ninguna obra hay simetría, aunque pareciera buscarla. *Contrario sensu* de la idea de Miguel Ángel de que la escultura ya se encuentra ahí en la piedra y tan sólo hay que ir quitándole lo que le sobra para develarla, Chillida afirma que son los espacios los que ya están ahí, adentro; se trata de irlos sacando, para darles efugio, libertad. Sacarle espacio a la piedra, para que respire y adquiera vida. En un video que el propio Chillida realizó, el escultor aparece mirando grandes paredes. Al verlo imaginé que estaba en el interior de un templo antiguo, sólo hecho de piedra. En la siguiente escena Chillida mete la mano adentro de una de sus esculturas de alabastro y saca un pequeño muñeco. Es él, que estaba adentro de su obra. Dice: "siempre me han calificado de un escultor abstracto. No lo soy. Los espacios que creo son espacios reales".

Lo mismo ocurre con una plaza pública que con ayuda de un arquitecto (Luis Peña Ganchegui) creó en la capital del País Vasco: el "Monumento a los fueros" en Vitoria. Es alucinante. Semeja un pequeño pero profundo laberinto cuyos vericuetos expresan la utopía democrática de su autor: crear los espacios del diálogo, el encuentro con el extraño. También otras obras que ha erigido en lugares públicos tienen un sentido político, ya sea para recordar a los judíos masacrados durante la guerra, o para hablar de cómo no existen verdades absolutas e inamovibles. Tal es el caso de los "Peines del viento", quizá su obra más famosa, instalada en un peñasco en un extremo de la bahía de San Sebastián. Se trata de figuras de acero incrustadas en paredes de roca, expuestas al constante golpeteo de las olas y el aire. Con el paso de los días y los años el conjunto escultórico y el entorno que lo envuelve se transforman; las piedras adquieren el color óxido del metal que a su vez no sale impune: algún día conocerá el deterioro y el fin. La obra de Chillida no busca la eternidad, sino interrogar de forma permanente sobre la existencia humana de este tiempo, sus limitaciones y su fragilidad. No obstante, su lenguaje, como todo lenguaje poético, tiende a suprimir el tiempo. Aunque no lo busque, el espacio en Chillida trastoca el instante y lo trasciende. Me deja mudo. Como afirma Simone Weil, "la violencia del tiempo desgarra el alma: por su desgarro entra la eternidad".

El mundo en observación

Paola Velasco

De las muchas leyendas que aderezan la vida de Demócrito de Abdera —cuya parte de verdad histórica es difícil probar— Borges popularizó aquella de que se arrancó los ojos en un jardín para que las cosas del mundo no lo distrajeran del espectáculo que había en su pensamiento. En filosofía el debate es viejo: ¿nos engañan los sentidos haciéndonos tomar por real lo que es vana apariencia? Si las cosas no son más que las sombras danzantes de la caverna de Platón, lo que percibimos desvía al intelecto de la comprensión verdadera del mundo, sin duda; mas en qué lugar de fantasmas nos obliga a vivir el idealismo extremo: separado el mundo visible del mundo inteligible, estorbado éste por la fugacidad y cambio continuo de aquél. La manzana de mi frutero parece existir, lo mismo la manzana que cuelga en el árbol antes de la cosecha; pero ninguna de ellas es la idea, la forma eterna y perfecta Manzana. Si yo o cualquiera la pretendemos real es por el error al que nos llevan los sentidos. Sólo las ideas pueden ser objeto de conocimiento verdadero y la percepción de sus sombras accidentadas —lo que podemos ver, oír, sentir— es *doxa*, mera opinión, el grado inferior de conocimiento por utilizar los sentidos y referirse al mundo sensible. El atomista Demócrito diría que nada existe excepto átomos y espacio vacío; todo lo demás son opiniones.



Que la percepción es el mejor instrumento de conocimiento y el único conocimiento válido es aquel que se basa en la experiencia originó la idea contraria. Una que conoció su cima en los siglos XVII y XVIII con las ideas de Locke, Berkeley y Hume, aunque consideramos más a Aristóteles, con su *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (Nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos), como el precursor sistemático del empirismo. Si bien la educación media nos ha acostumbrado a separar claramente las filosofías de Platón y Aristóteles, el estagirita contraría menos de lo que se ha afirmado los principios de su maestro: acabará por tratar de probar la existencia de un mundo ideal en Dios, y no obviemos que a Platón también le interesaba el mundo concreto. Mas diciendo que toda la filosofía y la ciencia deben originarse en el conocimiento sensible, Aristóteles inserta las ideas, que para la escuela de Platón flotan en el vacío, en las cosas mismas de la realidad; esto, innegablemente, es la impugnación del idealismo metafísico e intelectualista del fundador de la Academia.

Del debate se desprenden las sabidas oposiciones: Platón creía que el alma nunca conocería la verdad sino hasta que la muerte la liberara de la cárcel del cuerpo sensible. También creía que las almas injustas volvían a la tierra y reencarnaban hasta alcanzar la perfección que las haría dignas del mundo de las ideas. El cuerpo con sus sentidos era, pues, condena y castigo. Aristóteles, por el contrario, pensaba al alma como el motor del cuerpo y a éste su guía en el camino del conocimiento. Al momento de la muerte el alma no sobrevivía al cuerpo, pero la *nous* inmortal permanecía como, imagino, algún eter flotando a placer por el espacio.

En la tierra no hay cosa que tenga un solo lado. Tampoco en la esfera de las ideas. Los contrarios, por irreconciliables que parezcan, nos entregan una visión un poco menos incompleta del mundo. Es meramente fútil que algunos se obstinen y defiendan a ultranza la mitad con que comulgan, que otros intenten conciliar lo que está separado o que duden incluso de la necesidad de divisiones, de la división misma, de los opuestos o de sus partes. Aunque pueda juzgarse el escepticismo de la frase anterior, lo cierto es que la duda originaria de estas líneas no termina: ¿es la razón o la percepción el instrumento del conocimiento? Si existen dos formas de conocer ¿es necesariamente la que obedece al *logos* —a la razón—, verdadera, mientras la que se apoya en los sentidos, falsa?

En dos teorías se expresan dos sensibilidades, dos maneras de pensar el mundo, que con frecuencia dividen a los hombres: los que prefieren sentir y los que ponderan pensar; los hedonistas y los estoicos; los que aman la Naturaleza y los que ven en ella el enemigo más terrible del hombre; los idealistas y los empiristas; los partidarios de la fe y los devotos de la ciencia. Lo mismo sucede con otros conceptos que marchan parejos aunque discociados, en una eterna repetición circular formada de opuestos. Así viviéramos cien años, que doscientos o que un tiempo infinito veríamos las mismas oposiciones irreductibles, fundamentales, en el origen de toda discordia. Si en la circunferencia de un círculo se confunden el principio y el fin, y la Historia de los hombres es un círculo en movimiento constante, la comparación de un círculo actual con otro del pasado mostrará los mismos puntos, los mismos movimientos exactamente repetidos.

Antes que Descartes, el filósofo y médico español Gómez Pereira había escrito en su *Antoniana Margarita* (tan parecidamente que Voltaire acusó a su paisano de plagio): "nosco me aliquid noscere, et quidquid noscit, est, ergo ego sum" (conozco que conozco algo, todo lo que conozco existe, luego yo existo). Una de las dianas de Gómez Pereira era el *magister dixit*, empleado sobre todo por la escolástica, que daba autoridad incuestionable a los viejos maestros aun por encima de la experiencia y la razón; pero en el extremo de su empirismo, Gómez Pereira niega la distinción entre la facultad sensitiva y la intelectiva e identifica la posibilidad de sentir, de

percibir, con la cualidad de pensar. Mi gato —que como todo gato observa disciplinadamente su propia filosofía (lo sabemos por Eliot)— piensa que Gómez Pereira se equivocaba en su razonamiento y que su argumento es sólo justificación de la impiedad con los indios de la Nueva España y con los animales: éstos, puesto que no pensaban, o no por lo menos con un pensamiento racional, tampoco veían, oían, olían, sentían, deseaban, sufrían o padecían ninguna otra cosa propia de un ser sensible. Además de las evidentes acusaciones humanitarias hechas a Gómez Pereira que desprestigiaron su trabajo durante mucho tiempo, alcanzo a entrever otro de los puntos flacos que mi gato arguye en su contra: al decir que sentidos, pensamiento y conocimiento son la misma cosa, implica el silogismo inverso: en el mundo existe sólo aquello que se conoce y percibe mediante los sentidos y el intelecto es capaz de pensar sólo lo que los sentidos le dejan percibir.

Siglos después de Gómez Pereira, Berkeley formulará la ilustrativa y manoseada imagen del árbol en el bosque: si un árbol cae en medio de un bosque desierto y nadie hay que vea su caída, ¿puede decirse que existió el árbol?, ¿qué existió la caída?; ¿se produjo algún sonido si no hubo un oído que escuchara? Esta perplejidad ha dado por lo menos una ficción asombrosa cuyo final sostiene la existencia de "un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro." (Como se ve, aquí nadie niega a los animales la capacidad de percepción; explicación de por qué mi gato prefiere a Borges sobre Gómez Pereira).

El ejemplo del árbol y su caída agotó mis pensamientos durante una adolescencia retraída y desdibujada que se escondió en suéteres amplios y cabello sobre el rostro aun cuando ignoraba que antes de Berkeley, Gómez Pereira y muchos otros, Protágoras ya había dicho: "el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto son y de las que no son en cuanto no son", permitiendo con ello que fuese mi mirada la que creara el mundo y no que mi existencia dependiera de la percepción de nadie más: así, pasar inadvertida habría garantizado una calma que no se transformaría en asfixia cuando pensaba si esta invisibilidad no era también garantía de mi desaparición social, racional, moral, incluso física. Sólo había vuelto a tener esos pensamientos en los vagones del metro, donde nadie mira a nadie, creando un tren lleno de fantasmas de sudor y angustias inexistentes.

II

Hace unos días pasé frente a una cochera en la que una mendicante anciana ciega tanteaba el piso con su bastón buscando la salida de lo que, en su mundo informe, adiviné una trampa. Era claro que para orientarse caminaba sobre la acera usando la pared de las construcciones como guía, y que el ángulo de la cochera abierta debió hacerle creer que llegaba a una esquina en la que dobló. Su desesperado bastoneo ofrecía un espectáculo desolador. Parecía, efectivamente, un ratoncillo encerrado en un laberinto, dando tumbos sin tino, retrocediendo, girando y alejándose de la invisible luz. La vejez y la ceguera la empequeñecían, la volvían titubeante, acrecentaban su soledad. Pensé cuánto tiempo tardaría en hallar la salida sin auxilio; el ojo ajeno sabía que se encontraba en una cochera, pero para ella ese recuadro de cinco por cinco metros debió ser el espacio vacío de una oquedad inmensurable.

¿Carecían de realidad para la vieja la puerta, las bolsas en el piso y la escoba en un rincón que claramente yo veía en el interior de la cochera? Sin ver ni tocar nada más que aire, ¿qué imágenes se habrán formado en su mente? Si era ciega de nacimiento no sólo la cochera, sino el resto del mundo le reportaba una imagen bien distinta a la que mi retina ofrecía a mi cerebro. Su mundo no era el mundo en el que yo vivía. Entonces vino Berkeley: "si la anciana no puede verte, entonces tampoco tú existes". Me apresuré a encontrar los ojos de un transeúnte que dieran fe de mi existencia y con el valor recobrado, le espeté a Berkeley que, según su propia teoría, ahí estaba Dios, omnividente, para darme cuerpo y realidad con su mirada, creyera o no en Él.

Para la anciana entonces, en vista de que carecía de ésta, ¿no existía la cochera, ni yo ni ella misma? Aunque Descartes la habría convencido tautológicamente de que bastaba su pensamiento para atestiguar su realidad, cierta vanidad irresponsable —la misma que me hizo falta en la adolescencia por no conecer a Protágoras— me persuadió de que eran mis ojos los que otorgaban concreción a la cochera y a lo que había en su interior, incluida la anciana. La parte de vanidad no requiere mayor explicación: todos, desde Adán y Eva, queremos ser como dioses capaces de crear y ne-

gar existencias. La que toca a la irresponsabilidad sí: uno no debería andar creando espectáculos de indigencia y soledad como ése con la impunidad de una mirada.

Esaú fue el primero en conocer el valor de una lenteja. Dio a su hermano Jacob su primogenitura a cambio de un plato de éstas. En el *Génesis* el pasaje es irónico y en cierto modo despectivo hacia los edomitas, descendencia de Esaú —semejante a las bestias más que a los hombres por su aspecto peludo y su fuerza bruta— que pone en relieve a Jacob como símbolo de la astucia, como ejemplo del hombre sereno, amante del hogar. Al agreste Esaú no le sirve de nada la primogenitura, sí el alimento que repondrá sus fuerzas luego de la caza. Más próximo en temperamento a Jacob, el apacible Roger Bacon estimó tanto como Esaú las lentejas. Observó su forma biconvexa y dedujo de ella las propiedades amplificadoras de un cristal tallado a semejanza. En el germen de la lente que condujo a la versión moderna —la que permitió la invención del microscopio y el telescopio— de su etimología, incluso de su forma, se halla la desdeñada, insignificante lenteja.

La imputación que suele hacerse de conocimiento o inteligencia a quienes usan anteojos para mejorar su visión es un prejuicio cultural cuyas anclas se hunden en razones añejas, arrastradas de siglos muy anteriores, más allá de la evidente asociación entre un tipo de personalidad de "ratón de biblioteca" y los lentes. Es cierto que las primeras lentes creadas por el hombre no tenían como propósito amplificar las imágenes ni convertirse en una prótesis del ojo. Griegos, árabes y romanos utilizaban las lentes para cauterizar heridas y esferas de vidrio llenas de agua como la versión más antigua del encendedor. En su origen la lente está relacionada con el fuego. Casi todos lo descubrimos en la infancia al incendiar un montoncito de hojas secas o a una sociedad de hormigas usando los cristales de unos anteojos. El registro de la Historia presume que la primera lente fue construida por Aristófanes en el año 424 con un globo de vidrio soplado lleno de agua. Su creador, que menciona el invento en su comedia *Las nubes*, buscaba concentrar en él la luz solar. Imaginamos que una esfera de este

tipo, contenedora de la fuerza del astro, estaba más próxima a ser un arma o un medio de condensación de la divinidad que un instrumento de visión.

Bacon mismo se concentró en el perfeccionamiento de los lentes porque consideraba indispensable que los ojos del cuerpo funcionaran al cien por ciento para que los ojos del alma pudieran comprender las escrituras, la obra de Dios y diferenciaran lo blanco de lo negro. Idea un tanto contraria a la de Mateo que afirma "si tu ojo es para ti ocasión de pecado, arráncalo y tíralo lejos", y que Santa Lucía de Jerez acató obediente cuando se extirpó los ojos para evitar un amorío y envió los globos al culpable de su distracción. En el cristianismo hallamos también esta oposición fundamental, la misma que llevó a Demócrito a sacarse los ojos: por una parte, están los que creen que contemplar la obra divina, representarla y tratar de imitarla llevará a su mejor comprensión y homenaje; por otra, los que afirman que el mundo con sus visiones aparentes distraen al alma, que toda copia es incitación de los sentidos, desviación hacia el error, y que a la divinidad no se le puede representar sin que esto sea una pagana ofensa. De ahí las cono-

cidas diferencias entre el arte de la iglesia de Lutero y la de Pedro; entre la grandilocuencia de la arquitectura y decorados de las catedrales católicas y las adustas construcciones protestantes, adornadas sólo por la luz.

Uno de mis mayores temores adultos es la ceguera. Cualquiera diría que es un miedo comprensible en alguien cuya actividad primordial y de la que obtiene el sustento consiste en leer y escribir. Pero ahí están los casos de Milton, Joyce y Borges —a cuya sombra me cobijo sólo para que me sirvan de ejemplo, no de comparación— para recordar que cuando la determinación es auténtica ni ésta ni otra adversidad es insalvable. Temo, más bien, perder el mundo. Hay algo de cursilería en ello, sin duda. Mi ideal de retiro contempla una casita en un pueblo tranquilo donde mirar desde la ventana los cambios de luz, la sucesión de estaciones. Las congregaciones dedicadas a la vida contemplativa despiertan la mayor de mis envidias; me asombra hasta la admiración que Heráclito haya podido renunciar al trono para dedicarse a ella. Prefiero vivir en sitios altos con grandes ventanales desde donde observar el día. En suma, amo demasiado las sombras de la caverna como para resignarme a no verlas más.

En la tradición judeocristiana, el origen del mundo se funda en un solo hecho que desencadenará toda la Creación. Las tinieblas, los mares, la tierra, los cielos y la luz fueron creados porque "Dios *vio* que era bueno". El hacedor se convirtió en el espectador de una obra que más tarde entregaría al hombre para el deleite de sus sentidos. Paradójicamente, en el mundo natural la mayoría de las criaturas nacen ciegas y muchas de ellas no alcanzan el sentido de la vista sino varias semanas de su —curioso término aquí— alumbramiento. El hombre mismo nace con los ojos cerrados, tarda algunas horas en abrirlos y pasa más tiempo aún para que su capacidad ocular alcance la perfección suficiente que le dejará diferenciar profundidad, colores, rasgos. Para suplir esta falta que hace vulnerable a toda criatura, el resto de los sentidos principia más afinado. Pero la vista no siempre alcanza todo su potencial. Malformaciones, maltratos o el solo tiempo que avanza deterioran el funcionamiento del ojo dejando entrar a la bruma, a las manchas, a la ausencia de colores o a la percepción de uno solo, a los bultos, a la aureola de indefinición que rodea los objetos hasta que la capacidad ocular termina atrofiada por completo. Tal vez haya algo de razón en Berkeley: para quienes necesitamos lentes como prótesis de nuestros ojos la mañana no comienza —porque la luz nada define—, los objetos son indescifrables plastas de colores mezclados y apenas distinguimos una mancha confusa del color de un rostro humano, hasta que colocamos los lentes sobre los ojos y descubrimos que, en efecto, aquel indefinido, inexistente borrón café, es el tronco de un árbol caído.

Alejandro Jiménez

ILUSTRA ESTE NÚMERO.

Nació en la Ciudad de México, en 1953.
Estudió pintura y dibujo en México, Francia y Alemania.
Ha realizado 40 exposiciones en México, Costa Rica, Panamá,
España, Alemania, Francia y Bélgica.
Ha colaborado con aproximadamente 30 revistas y libros con editoriales
como Fondo de Cultura Económica, UNAM, UAM, SEP, CONACULTA y otras.

Colaboradores

Héctor J. Ayala (Ciudad de México, 1972) estudió filosofía. Sus intereses literarios lo han llevado a cultivar la narración, el aforismo y el ensayo. Ha sido becario del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en dos ocasiones. Es autor del libro de relatos *Amanecimos títeres* (2000), del volumen de ensayo misceláneo *Los caprichos del héroe* (2003), y del ensayo filosófico *Solipsismo y mundo externo en la filosofía de G. W. Leibniz* (2003). Desde septiembre del 2000 habita en Madrid. Está incluido en *El hacha puesta en la raíz* (2006).

Gabriela Conde (Tlaxcala, 1979) es abogada. Obtuvo el Premio Estatal de Literatura Beatriz Espejo de Tlaxcala con el libro *Espejo sobre la Tierra*. Becaria en la categoría de Jóvenes creadores del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala (FOECAT) en el 2004 y para este 2007, y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en el 2005-2006.

Pablo Duarte (Querétaro, 1980) es ensayista. Estudia la licenciatura en letras inglesas y desde 2006 es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Diego José (1973) nació en la Ciudad de México pero reside en Pachuca, Hidalgo. Es autor de los libros de poesía *Cantos para esparcir la semilla* (2000), *Vólveras al odio* (2003), y *Los oficios de la transparencia* (2007). También ha publicado la novela *El camino del té* (2005) y el volumen de ensayos *Nuevos salvajismos: la perversión civilizada* (2005). Su obra ha sido distinguida con el Premio Carlos Pellicer para Obra Publicada (2000), el Premio Efraín Huerta (2002), el Premio Abigael Bohórquez en el género de ensayo (2004) y el Premio Enriqueta Ochoa.

Julián Etienne (Tampico, 1981). Escritor, editor y polemista. Fue becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas y la Fundación para las Letras Mexicanas. Sus textos han aparecido en revistas como *Oráculo, La Tempestad, Picnic, Replicante* y *Hoja por Hoja*. Actualmente coordina la colección Versus de Tumbona Ediciones y prepara un libro sobre las memorias literarias.

Valeria Luiselli (México, D.F., 1983) es ensayista y traductora. Ha publicado en las revistas *Letras Libres*, *Este País* y *Punto de Partida* (premio de traducción 2007). Ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y actualmente lo es del FONCA en el programa Jóvenes Creadores. Es editora de la versión electrónica de *Letras Libres*.

Mayra Luna (Tijuana, 1974) es narradora, ensayista y traductora. Ha publicado en revistas como *Replicante, La Tempestad, Cross Cultural Poetics, Emeequis, Blanco Móvil, Tierra Adentro, Literal y TextoS*, entre otras, y en la página electrónica ‹www.mayraluna.blogspot.com›. Está incluida en la compilación *El hacha puesta en la raíz* (2006). Es autora de *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios* (2006). Tiene la maestría en psicoterapia Gestalt.

Irad Nieto (Culiacán, 1976) es ensayista. Tiene estudios de derecho. Es autor del volumen de ensayos *El oficio de conversar* (2006). Publica en la revista *TextoS*.

Carlos Oliva Mendoza (México, D.F., 1972) es narrador y ensayista. Ha publicado *Deseo y mirada del laberinto* (Premio José Vasconcelos 2001) y *La creación de la mirada* (Premio José Revueltas 2003).

Enrique Padilla (1983) nació y vive en Tlaxcala, que es donde están sus raíces familiares. Ha cursado diversos talleres de creación literaria con escritores como Guillermo Samperio, Orlando Ortiz y Eduardo Langagne. Autor del libro *Mítica*, (premio estatal de cuento Beatriz Espejo 2004), editado por CONACULTA en coordinación con el Instituto Tlaxcalteca de la Cultura en el 2006.

Jorge Pech Casanova (Mérida, 1966) reside en Oaxaca. Es poeta y ensayista. Autor de los libros *Noticias del vencido* (1994), *La sabiduría de la emoción* (1998), *Artistas plásticos de Oaxaca* (2003), *En tiempos de penuria* (2005) y *El viaje en plenitud* (2007). Con este último título obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Luis Rosado Vega en 2001.

Jezreel Salazar (México, D.F., 1976) es adicto a la literatura, el cine y la ciudad. En sus ratos de ocio imparte clases en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes por su libro *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis* (2006).

Paola Velasco (Xalapa, Veracruz, 1977). Ensayista. Estudió lengua y literatura hispánicas en la Universidad Veracruzana. Realizó la maestría en literatura latinoamericana en la UNAM. Autora de *Las huellas del gato* (2006). Coautora de *José Emilio Pacheco, perspectivas críticas* (2005), *Nélida Piñón, Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo* (2005), *El hacha puesta en la raíz* (2006), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario* (2006), entre otros. Becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas (2003-2005) y del FONCA (2006-2007).

Blanco Móvil
Director: Eduardo Mosches

Consejo Editorial

Gerardo Amancio
Oscar de la Borbolla
Juan Carlos Colombo
Beatriz Escalante
José María Espinasa
Francesca Gargallo
Aralia López
Gabriel Macotela
Eduardo Milán
Cynthia Pech
Gerardo Piña
Bernardo Ruiz
Mayra Inzunza
Guillermo Samperio
Esther Seligson
Daniel Sada
Juan José Reyes
Juan Antonio Rosado
Felipe Vázquez

Corresponsales

Floriano Martins (Brasil)
Carles Duarte (Cataluña)
Jesús Cobo (España)
José Kozer (Estados Unidos)
Rafael Rivera (Honduras)
Marcela London (Israel)

Secretaria de Redacción:
Ángeles Godínez
Relaciones Públicas: Patricia Jacobs
Impresión: Impakra (56-70-39-40)
México, D.F.
Ilustración: Alejandro Jiménez
Diseño de la portada e interiores:
Pablo Rulfo
Armado de interiores:
Alejandra Galicia

Blanco Móvil
Momoluco No. 64. Pedregal de
Santo Domingo
Delegación Coyoacán,. C. P. 04369,
México, D.F.
Teléfono y Fax: (55) 56-10-92-99
Email: eduardomosches@yahoo.com

Índice

Los primeros pasos
Eduardo Mosches

Muy jóvenes ensayistas mexicanos
Geney Beltrán Félix

Opio. Breves notas a partir del Diario *de Jean Cocteau*
Héctor J. Ayala

De lo inútil de las despedidas
Gabriela Conde

El paraíso vendido
Pablo Duarte

La consignación del terror
Julián Etienne

Anotaciones a El cementerio marino de Paul Valéry
Diego José

La velocidad à velo
Valeria Luiselli

El poder bufón
Mayra Luna

El libro y sus efectos
Irad Nieto

La soledad del personaje
Carlos Oliva Mendoza

Medallo: la vida en el limbo
Enrique Padilla

La feroz ternura del solitario
Jorge Pech Casanova

Eduardo Chillida: La forma del espacio
Jezreel Salazar

El mundo en observación
Paola Velasco

Colaboradores