



VOYEURISMO

Salvador Dalí y la más hermosa de las chicas ye-ye

Al final del verano de 1970 mi prima Alicia y yo esperábamos, acodados en la barra del bar Boadas, la llegada de Françoise Hardy, una cantante francesa que, además de ser la autora de varios éxitos musicales, iba por la vida como la más competente de las chicas ye-ye. Françoise estaba de visita en Barcelona y figuraba, entre Brigitte Bardot y Silvie Vartan, en el *ranking* europeo de este género de chicas. Cuando menos esto decía la información que tenía mi prima, esa misma que había compartido conmigo sin sospechar que cometía un error mayúsculo, porque yo era un crío que se metía en todo y desde luego no estaba dispuesto a perderme esa convivencia

con la cantante francesa, ni tampoco lo que vendría después, que era visitar a Salvador Dalí en una suite del hotel Ritz. Una tarde completa que me apetece porque ya estaba aburrido de corretear por el Turó Parc y de espiar, agazapado junto a mi hermano Joan, a las putas y a los gitanos que salían dando tumbos de las cuevas de la Barceloneta. Lo de acodarme junto a mi prima en la barra del Boadas es un decir, porque no tenía estatura suficiente ni edad para beberme ningún trago, nada más la acompañaba a esa misión que le había encomendado el director del periódico, y de paso también acompañaba al escritor francés que nos esperaba ahí, un hombre que bebía con una decisión que me impresionó bastante y que firmaba sus libros con el nombre de Henri-François Rey. La llegada de la cantante Hardy se retrasó cuando menos una hora, misma que el escritor Rey aprovechó para conversar a fondo con mi prima, aunque ahora que lo pienso creo que lo

que hacía era tirarle los tejos y desde luego beber whisky en unos vasitos que cogía con dos dedos antes de meterse de un solo envión todo el contenido a la boca, un movimiento veloz y compulsivo que tenía más de balazo que de trago. En determinado momento, cuando empezaba a pensar que mi tarde se había frustrado, entró un chofer vestido de azul oscuro y anunció que Françoise Hardy nos esperaba en el automóvil para conducirnos al hotel Ritz. El chofer, no sé si por homenajear a su patrón o por simple mimesis, llevaba melena y un bigote engominado que terminaba en puntas.

Entre la cantante y Salvador Dalí había una historia previa, habían posado juntos en una serie de fotografías que el pintor apreciaba mucho porque Hardy, además de ser una estrella de la canción francesa, era la modelo más fotografiada de la época. Salimos del Boadas detrás del chofer y abordamos el automóvil, yo detrás de Alicia y el escritor Rey detrás de mí, ya un poco achispado por la serie de balazos que se había bebido. Rey vivía en Cadaqués, hablaba perfectamente el catalán y tenía cierta fama en España por su novela *Los Pianos Mecánicos*, que Juan Antonio Bardem había llevado al cine, sin mucho éxito, en 1965. La idea del director del periódico era que Alicia hiciera una crónica del encuentro que la cantante y el escritor tendrían con el pintor, aprovechando que Dalí y Luis Marsillach, el padre de Alicia, eran amigos y este nexo, según sus cálculos, ayudaría a mantener la intimidad de ese encuentro. El coche al que nos subimos era enorme y negro, y como el escritor Rey se empeñó en sentarse junto a mi prima, yo fui a dar junto a Françoise Hardy, una belleza de gafas oscuras que todavía gozaba del aura que le había dejado el espectacular éxito de su álbum *Tous les garçons et les filles* y que era, como escribió Juan Marsé de otra mujer: una actriz tan guapa que, aunque la filmaran en blanco y negro, daba siempre technicolor. Sentado junto a esa mujer, que la crítica inglesa había motejado como *the bubblegummy ye-ye girl*, hice el trayecto del Boadas al

hotel Ritz. Desde ese momento, a pesar de que Alicia en su crónica la describiría como “niña estúpida y engreída, incapaz de hilvanar una frase interesante”, he comprado todos sus discos y he visto en sus portadas cómo la ha ido machacando el tiempo. En 1988, dieciocho años después de aquel viaje en automóvil, cantaba su hit *Partir quand même* luciendo una atractiva madurez que ya casi se había extinguido para 1996, cuando su canción *Mode d'emploi* estaba en las listas francesas de popularidad. A esas alturas de su carrera le había dado por vestirse con prendas excéntricas de jovencita y por aderezar sus canciones con una guitarra eléctrica salvaje y francamente incompatible con su delicadeza de baladista meliflua y algo etérea. Françoise Hardy estrenó en el año 2000 una canción de título *Puisque vous partez en voyage*, una obra no tan desastrosa pero enmarcada por una estética que me hizo desertar y hacer como que le perdía la pista: la Françoise que aparecía en el videoclip había perdido sus calidades de chica ye-ye y era idéntica al cantante David Bowie. Pero en 1970 esta mujer era una reina que daba siempre technicolor y yo iba junto a ella rumbo a la suite de Salvador Dalí, sin reparar ni en su estupidez ni en su engreimiento, y pensando que cualquier cosa que saliera de esa boca iba a quitarme el sueño el resto de mi vida.

Dalí esperaba a sus invitados vestido con una bata roja y sentado en una silla amplia con ínfulas de trono, ajeno a la media docena de personas que pululaban a su alrededor y que ponían en entredicho aquello del encuentro íntimo que había proyectado el director del periódico. En una silla más modesta que ocupaba, digamos, la popa del salón, había un hombre, con físico de guardaespaldas, que sin perder ninguno de los movimientos que efectuaban los invitados pasaba mecánicamente la mano por el lomo de un leopardo que dormitaba en sus piernas. Sin moverse de su trono Dalí abrió los brazos en cuanto vio que la chica ye-ye cruzó la puerta y ella, sin reparar en nadie más, atravesó la suite corriendo y llegó hasta



Françoise Hardy, siempre technicolor.

él y se puso de rodillas para quedar a la medida del abrazo perezoso que le ofrecía el pintor. El chofer, que nos había conducido personalmente hasta ahí, nos dijo, sacándole punta a uno de sus bigotes, que lo correcto era esperar a que el maestro y la cantante terminaran de saludarse y ese *impasse* produjo, durante un par de segundos, que Dalí pasara la mano por la espalda de su amiga en perfecta sincronía con la mano del guardaespaldas que se deslizaba por el lomo del leopardo. Encima de una mesa había charolas con canapés, una fuente de caviar y una tinaja plateada donde se enfriaban botellas de champaña. El escritor Rey decidió que ese *impasse* que ya pasaba del medio minuto era perder el tiempo y sin hacer caso de la mirada reprobatoria del chofer, ni del *si'l vous plaît* que lanzó como refuerzo, sirvió un par de balazos de champaña, uno para él y otro para Alicia. En su camino de vuelta se topó con uno de los globos con forma de almohada que flotaban a media altura por el salón. Dalí terminó de acariciarle la espalda a su leopardo ye-ye y fue entonces cuando el

chofer nos condujo frente al trono, o más bien condujo a la periodista y al escritor Rey, porque yo era un anexo de baja estatura en el que nadie parecía reparar. Después de saludarlos y de preguntarle a Alicia por su padre, Dalí dijo que sus dos globos con forma de almohada estaban rellenos de helio, que era el único gas inteligente, capaz de pensar por sí mismo. Mientras el maestro hacía esa revelación yo veía cómo uno de los globos se aproximaba a la entrada de un pasillo demasiado estrecho y cómo, antes de quedarse atrapado entre los dos muros, hacía un giro y entraba de canto como globo por su casa. Dalí atendía de forma

distraída a sus invitados. A la periodista y al escritor Rey se habían unido una pareja de hombres con corbata y una señora entrada en carnes que masticaba ruidosamente un canapé. El maestro observaba la cortesía de presentar a unos con otros; me fijé en que a Alicia la presentaba como la hija de Luis Marsillach y al escritor Rey, a saber por qué, como *monsieur* Barrieres, y todo esto lo iba haciendo distraídamente, sin quitarle los ojos de encima a Françoise Hardy, que se movía de un lado a otro, de proa a popa, conversando a babor y a estribor sin quitarse sus gafas oscuras. El chofer se había instalado en la puerta con la idea de controlar el flujo de invitados y, según había podido ver desde mi posición de anexo insignificante, ya había sido confundido dos veces con el maestro, una de ellas por un jovencito de moño y gomina en el pelo que sin decir palabra se había postrado a los pies de ese hombre que era un verdadero maestro conduciendo y una auténtica nulidad con los pinceles. Dalí buscaba en la chica ye-ye la luz que lo condujera a

un nuevo proyecto pop donde pudiera mezclarse su arte con la música; su intento anterior se había frustrado a causa de una simpleza que permanecería oculta durante dos décadas. Al principio de ese año le había enviado a John Lennon una propuesta para que hicieran juntos el camino de Santiago. La idea era montarse en un autobús y parir en el trayecto una versión artística del camino, una obra a caballo entre la canción y la pintura. Lennon nunca respondió a esa invitación que probablemente hubiera producido una obra capital y tiempo después se supo que la simpleza por la que se había frustrado el proyecto había sido un acto del mensajero, un jipi que merodeaba la casa de Dalí y que se había ofrecido a poner la carta en el correo: el maestro había confiado en él y él, deslumbrado por esa pieza de puño y letra del pintor, cuyo destinatario era el más emblemático de los Beatles, había decidido conservar la carta y, como en efecto sucedió veinte años después, venderla en miles de libras a una casa de subastas.

Alicia seguía integrada al grupo que rodeaba a Dalí tratando de sacar la mayor raja periodística posible. Ya había sido presentada por el maestro a otras dos personas como la hija de Paco Rabal y como la hija de su querido amigo Jacques Lacan. Después de que Dalí lo presentara como el sobrino del mariscal Pétain, el escritor Rey, ligeramente ofendido, se había ido a concentrar frente a la tinaja del champaña. Los globos con forma de almohada seguían dando muestras palpables de su inteligencia. Uno de ellos se había recostado en los muslos de la chica ye-ye y se hacía el remolón cuando ella, con una sonrisa que nadie más había sido capaz de provocarle, le decía que no se propasara y que no fuera tan atrevido. La recepción en la suite de Dalí se había convertido en un tumulto; supongo que se trataba de algo habitual, porque el guardaespaldas seguía impávido pasando su mano tosca por el lomo del leopardo y el chofer, cínico y servicial, se hacía fotos abrazando a tal o cual invitado o firmaba una servilleta con un

garabato displicente. Aprovechando mi cada vez más cómoda posición de anexo en el que nadie reparaba, me escabullí por el pasillo buscando la habitación donde dormía el genial Dalí. Quería ver su famoso orinal, ese donde efectuaba minuciosas inspecciones de sí mismo, a partir del color y la textura y el olor de sus deposiciones. Después, según el resultado que obtenía, trazaba una dieta o un tratamiento que cumplía rigurosamente. El parámetro general de esas inspecciones era que a un organismo limpio corresponde una pieza clara, suave e inodora, mientras que uno que se encuentra en vías de la intoxicación libera criaturas oscuras que orillan al productor a dar un golpe de timón en su dieta alimenticia. Lo primero que observé fue que el maestro dormía en una cama convencional. Supe que era la de él porque tenía encima unas babuchas y un gorro que hacían juego con la bata roja que llevaba puesta. También observé que uno de los globos estaba recostado en la cama, inteligentemente camuflado entre las almohadas. Me asomé debajo buscando el orinal y todavía no lograba afinar los ojos cuando el chofer y una mujer joven entraron intempestivamente en la habitación y, sin reparar en ese anexo en el que nadie reparaba, se echaron a retozar en la cama. Abandoné el proyecto del orinal y salí junto con el globo a plantarme entre los balazos de champaña del escritor Rey y los muslos inolvidables de la chica ye-ye, que seguían ocupados por el más inteligente de los globos.

Media hora más tarde nos despedimos y el maestro observó la gentileza de acompañar a Alicia hasta el ascensor. “Ahora vengo, voy a despedir a la hija de Moustaki”, le dijo al guardaespaldas, aunque podría jurar que se lo dijo al leopardo. Alicia salió feliz con su reportaje y yo me fui de ahí aturdido y severamente enamorado de la más hermosa de las chicas ye-ye, listo para aburrirme el resto del verano en el Turó Parc y en mi aburrido espionaje en la playa de La Barceloneta. —

— JORDI SOLER

NATURALEZA HUMANA

El placer de la venganza

La agresividad ha generado el mecanismo de la *venganza sin fin*, un invento espectacular del odio. Desde nuestros orígenes hasta el presente, la venganza planea sobre la faz de la tierra como una espuela de puntas afiladas. El derramamiento de sangre se constituyó en un símbolo de incomparable potencia. Ante la sangre derramada suele brotar el imperativo de derramar la sangre del oponente. Casi nunca un crimen se reconoce inicial, sino la respuesta a un crimen anterior. Pocas veces hay acuerdo sobre su real origen, porque siempre es fácil remontarlo hacia otro y otro más lejano.

Caín mató a Abel porque fue despreciado por Dios, no porque tuviera vocación de asesino. Caín era un agricultor esforzado que cumplía con el deber de entregarle ofrendas al Señor. Y como la voluntad de Dios es insondable, nunca se sabe por qué despreció su ofrenda vegetal y provocó el conflicto. El relato del Génesis es muy breve y seco, casi amputado. Consta de apenas diecisiete versículos. Dice que Caín era el primogénito y se dedicaba a los frutos de la tierra. Quizás no amaba a su hermano, que le quitó el privilegio de ser hijo único. Quizás era celoso, quizás demasiado competitivo. Debe haber tenido las manifestaciones que ahora son un lugar común en la psicología infantil, aunque no las registre la Escritura. Es comprensible que se haya sentido mal cuando se dio cuenta de que su hermano era el preferido. Para colmo, habrá pensado que la ofrenda de su hermano Abel no tenía los méritos de la suya, porque Abel se limitaba a pastorear animales, mientras él sudaba trabajando la tierra. No toleró la injusticia, lo incendió la envidia y desde sus entrañas ascendió el odio como lava ardiente. No podía descargar su puño contra Dios y, en consecuencia, lo desplazó contra el hermano débil. Tuvo la desgracia de convertirse en el primer asesino de la

especie. Pero podía argumentar que su fratricidio no fue arbitrario, sino la consecuencia de una provocación. Por lo tanto, Caín sería también el autor de la primera excusa de un crimen. Nos legó una doble matriz: por un lado el asesinato, por el otro la justificación.

Desde mi primera lectura sobre este episodio tan simple, que realicé de adolescente, blasfemé con un transparente reclamo: dije que Dios nos debía una explicación. Se comportó como un padre irresponsable, desequilibrado, que mostraba de modo abierto su preferencia por uno de los hijos, sin tener en cuenta el dolor que semejante actitud generaba en el otro. Caín se vengó del desprecio asesinando a Abel, pero Abel no se pudo vengar de Caín, claro. Tampoco los hijos de Abel, porque da la impresión de que aún no los había engendrado. La venganza (¿ya era justicia?) a fondo estuvo a cargo del Señor, que empezó a herirlo mediante un humillante interrogatorio. Estaba decidido a castigarlo, porque la sangre de la víctima lo reclamaba. Caín fue expulsado al este del Edén con una marca infamante sobre el rostro; pese a que siguió trabajando y creando —se lo considera fundador de las ciudades—, su descendencia sólo alcanzó la séptima generación y desapareció del mundo. Su crimen no tuvo perdón ni con el correr del tiempo.

Pareciera que la venganza tendiese a ser perpetua. Puede aumentar o disminuir, cambiar de protagonistas y hasta montarse sobre las generaciones. ¿Llega al agotamiento? Sí, pero el agotamiento en algunos casos tarda en producirse. A veces tarda demasiado. Y las consecuencias son terroríficas. Además, el motor vengativo puede volver a arrancar cuando lo creíamos muerto. En lugar de extinguirse sólo fue a dormir una siesta.

La venganza de sesgo interminable suele apoyarse en el equilibrio que exhiben los contendientes, de allí tantas leyendas y mitologías sobre combates entre hermanos de parecida textura física y mental. No es fácil que se defina el conflicto con un claro ganador y un definitivo perdedor.

Jorge Luis Borges dio un giro nove-

doso a la historia de Abel y Caín en su texto “Leyenda”, porque brinda un epílogo comfortable. Ayuda a tranquilizarnos y dice así:

Abel y Caín se encontraron después de la muerte de Abel. Caminaban por el desierto y se reconocieron por el desierto y se reconocieron desde lejos, porque los dos eran muy altos. Los hermanos se sentaron en la tierra, hicieron un fuego y comieron. Guardaban silencio, a la manera de la gente cansada cuando declina el día. En el cielo asomaba alguna estrella, que aún no había recibido su nombre. A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra, dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonado su crimen. Abel contestó:

—¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes.

¿Hubo perdón? Parece que sí.

Pero más frecuente es lo expresado por el poeta Heinrich Heine en uno de sus textos. Según nos manifiesta con filosa ironía, resulta más fácil simular que uno renuncia al desquite que hacerlo efectivo desde la profundidad del alma. Con engañosa humildad desnudó lo siguiente:

Mi naturaleza es la más pacífica del mundo. Todo lo que pido es una casita sencilla, una cama decente, buena comida, algunas flores frente a mi ventana y unos cuantos árboles junto a la puerta. Luego, si el buen Dios quiere hacerme completamente feliz, podría hacerme gozar del espectáculo de seis o siete de mis enemigos colgados de esos árboles. Yo les perdonaría todos los agravios que me hicieron, puesto que debemos perdonar a nuestros enemigos. Pero luego que los hayan ahorcado. —

— MARCOS AGUINIS

* De *Las redes del odio*. Recursos para desactivar la violencia, Planeta, 2003.

FARÁNDULA

Michael Jackson como personaje de thriller

Lo que hace falta en la vida es tener un par de narices, suele decir Hugo Sánchez. Y he ahí el problema: Michael Jackson no lo tiene. Posee, apenas, unos orificios respiratorios en mitad de la cara, que suele ocultar tras un tapabocas cuando sale a la calle —no se sabe si por pudor, coquetería o legítima vergüenza. Como la gran esfinge de Egipto, el “rey del pop” no tiene nariz. Y ésa es sólo la primera pista de que ha dejado de contarse entre los humanos y ha pasado al terreno de los monstruos de fantasía, en algún lugar indeterminado entre el *catoblepas* y el *coco*.

Uno se acostumbra a todo en la vida, menos a no tener nariz. Nos hemos habituado a la pegajosa música de Jackson, a sus bailecitos, a sus millones de discos vendidos y dólares gastados, a sus líos familiares, a sus *affaires* —reales o imaginarios— con hijas de Elvis, púberes de doce años y hasta indiferentes chimpancés. Nos hemos acostumbrado a sus cirugías plásticas, a que su piel fuera negra y que, luego de tratamientos que sus promotores llaman “una rara enfermedad”, resulte hoy día más blanca que la de Michelle Pfeiffer. Nos acostumbramos a todo, pero ahora nos sorprende que no tenga nariz. Ni éxito. Ni casa disquera. Ni dinero. Y que esté fichado por la policía de California y enfrente amenazas de quiebra y prisión.

En 1986, Jackson había vendido casi ochenta millones de copias de discos como *Off the Wall* y *Thriller*. La cifra, más o menos, representaba que le hubiera tocado uno de sus discos a cada nativo mexicano de la época si al presidente De la Madrid se le hubiera ocurrido comprarlos todos. No es que la humanidad lo hubiera confundido con Beethoven: sólo que desde que había conmovido a las masas con “Ben”, una canción de amor para una rata, Michael “hacía latir los corazones de todos”, a decir de Liza Minelli. Las estaciones de

radio de EU programaban una de sus piezas, en promedio, cada hora. Y sus videos musicales se convirtieron desde su aparición en clásicos del género (y quizá permanecerán inigualados por siempre: pocos osarían repetir una coreografía de cuerpos putrefactos que mueven la patita al compás, como sucede en *Thriller*).

Ni la descocada Madonna, ni la versión achaparrada de Little Richard que era Prince alcanzaban por entonces las suelas del éxito de Jackson —y no se diga lo que importaban en comparación los cabecillas del rock de la época, como U2 o The Cure: poco o nada. Uno encendía la televisión y ahí estaba su cara chata —y su redonda nariz—, en plena interpretación de alguno de sus himnos. Y si no, aparecía en un noticiero la imagen de un agente de tránsito que daba silbatazos al ritmo de sus canciones y se meneaba evocándolo en pleno eje vial. O resonaba su música como fondo de un comercial de pantalones. O se descubría a media docena de estrellitas locales, exaltadas de peinados y ropajes como los suyos, que bailaban sin despegar los pies del piso, como él.

Para 1987, las cirugías plásticas ya habían convertido su rostro en una parodia de Liz Taylor. Sin embargo, sus peculiaridades comenzaron a ser comentadas con menos indulgencia, en la medida en que álbumes como *Bad* (1987) y *Dangerous* (1992) fracasaron en igualar el éxito de sus predecesores. Cuando un mozo despedido de Neverland, el inmenso rancho californiano del cantante, deslizó el rumor de que Jackson, de hecho, cohabitaba con los menores que invitaba a pasar el fin de semana con él, su popularidad comenzó a mostrar más que grietas.

En 1993, Jackson fue acusado formalmente de abusar de un niño. Canceló una gira mundial de promoción para enfrentar el asunto. Y aunque no aceptó culpabilidad alguna, acabó por desembolsar una suma millonaria para solucionar el caso fuera de los tribunales.

Durante el último decenio hemos leído que gastó 150 mil dólares en una maldición vudú contra Steven Spiel-



Jackson: hombre sin nariz.

berg, que salió a las calles de Nueva York portando una pancarta en la que acusaba al entonces presidente de Sony —y actual esposo de Thelma—, Tomy Mottola, de ser ni más ni menos que Satanás, que sacó por una ventana a diez metros de altura al menor de sus hijos, Prince Michael II, y lo sacudió de mala manera ante los fotógrafos, que sus pocas ganancias y enormes gastos lo tienen al borde de la quiebra...

Pero la última hazaña de Jackson desbordó el vaso: la fiscalía californiana ordenó arrestarlo el 17 de noviembre, bajo cargos de “abusos deshonestos” contra un menor, y la prensa mundial se regodeó en la imagen del antiguo ídolo de multitudes esposado y vencido en una comandancia. Tres millones de dólares tuvieron que ser desembolsados para solventar la fianza, y el sujeto espera ahora un juicio que podría ser el epitafio de su carrera.

Michael Jackson ha sobrevivido en el interés público a casi todos sus contemporáneos, ha sobrevivido a las modas de los setenta y ochenta que lo impulsaron, y ha obtenido un lugar en el folclore popular a la altura de Elvis Presley o Marilyn Monroe. Pero también se ha consumido por el camino casi hasta el tuétano.

Como ciertos apestados de la antigüedad, parece condenado a pasar el

resto de su vida sin nariz, para que no pueda ocultar nunca el tamaño de su desgracia. —

— ANTONIO ORTUÑO

CINE

Luz y sombras

A casi cuarenta años de su realización, *Andrei Rubliov*, la obra maestra de Andréi Tarkovski sobre un pintor de iconos religiosos en la Rusia de la Edad Media, sigue siendo una reflexión insuperable sobre la condición del artista en su momento histórico. Entre privaciones materiales, confusión personal, arbitrariedad y violencia generalizadas, el monje pintor de Tarkovski lucha por mantener su integridad y descifrar su destino frente a una variedad de fuerzas internas y externas que se obstinan en corromperlo o en aniquilarlo. La elección de un ilustrador de iglesias ortodoxas en el siglo XV para iluminar la condición de un cineasta en el siglo XX no podía ser más sutil ni más certera. El trabajo de ambos, a fin de cuentas, consiste en impactar mediante narraciones en imágenes la conciencia de un público masivo.

La película aparece en un momento en que los fuegos ideológicos que habían incendiado al mundo poco tiempo atrás fulguraban aún bajo sus cenizas, y puede ser vista como una invitación a considerar en términos críticos la participación de intelectuales y artistas en tales hogueras (y las que se pudieran encender más adelante).

La muerte hace unos meses de la cineasta alemana Leni Riefenstahl vino a recordarnos de golpe esta época terrible. Tras una brillante carrera como protagonista y directora de películas sobre montañismo y vida campirana, cuyo énfasis en las virtudes del agobio físico y la reverencia por el poder misterioso de las fuerzas de la naturaleza ilustraban a la perfección la ideología organista del nacionalsocialismo alemán, Leni Riefenstahl entra en contacto con las figuras principales del liderazgo nazi y produce para ellos dos películas

asombrosas: *Triunfo de la voluntad*, un documental sobre el congreso del partido nazi en Núremberg en 1934, y *Olympia*, una crónica visual de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Ambas películas son deslumbrantes y perturbadoras, en buena medida porque reconocerlas como vehículos de propaganda de un régimen monstruoso, cuyos crímenes conocemos en detalle, no consigue mitigar del todo el impacto que nos provoca la contundencia de sus imágenes.

Después de la guerra, Leni Riefenstahl consiguió librar la cárcel de los colaboradores y sobrellevar las décadas subsecuentes de su larga vida navegando sobre una ola de ambigüedad. El Tribunal de Núremberg sólo encontró pruebas suficientes para declararla “simpatizante” y la dejó libre. Es difícil pensar en otra figura tan estrechamente asociada con el primer círculo del liderazgo nazi que haya corrido con tanta suerte. Desde entonces, su línea de defensa ha sido siempre la misma: ella no era más que un artesano competente dedicado a hacer su trabajo lo mejor posible. Nunca fue miembro del partido nazi, ni expresó puntos de vista antisemitas, ni estaba al tanto de que sus patrones se propusieran someter al mundo a sangre y fuego. Sus películas, después de todo, fueron aclamadas en forma casi unánime y hasta premiadas por algunos países que pronto habrían de entrar en guerra con Alemania.

Por supuesto, un repaso somero de los hechos desbanca de inmediato tales excusas. Existen testimonios de que Leni Riefenstahl departía frecuentemente con los jefes nazis y que gozaba de un acceso casi irrestricto a la persona del propio Hitler. La furia antisemita del régimen y su vocación militarista eran patentes y se reiteraban de manera continua en discursos, documentos y propaganda; asumir que era posible ignorarlas es absurdo. Por lo demás, resulta difícil imaginar que un sistema sustentado en la paranoia,

como todos los proyectos totalitarios, asignara la tarea de definir su imagen ante el mundo y depositara los considerables recursos necesarios para fabricarla en manos de una persona que no compartiera su visión y mereciera su confianza.

Pero el desmentido más contundente, a fin de cuentas, se encuentra en las películas mismas. Es común elogiar en ellas los logros puramente técnicos. Tal vez en parte porque son muchos y muy acabados y tal vez, en parte, porque hacerlo así nos compromete menos. Pero lo cierto es que las películas son mucho más que una colección de recursos audaces y propuestas innovadoras. Ambas capturan y proyectan con sobrecogedora perfección lírica la promesa utópica del nazismo. Un pueblo unido en torno a su identidad esencial y a la figura carismática de su líder. Un mundo desprovisto de imperfecciones y regido por principios elementales. La solidez de su factura es la expresión cinematográfica de la realidad invulnerable que el Tercer Reich haría posible y donde todo alemán de bien podría llevar una vida digna, fructífera y segura. La medida más elocuente de su triunfo como producto estético es que la integridad

poética de sus imágenes resiste en forma sorprendente el abrumador potencial paródico de esta clase de discurso. Aunque cueste aceptarlo, nos mueven. Un compromiso tan cabal del realizador con su contenido no parecería posible en una mera *chamba*.

A estas alturas, sin embargo, denotar la actuación de Leni Riefenstahl y figuras afines ha acabado por convertirse en un ejercicio trivial. El siglo XX, tan rico en atrocidades de proporciones descomunales y sin duda mejor documentado que cualquier otro, nos heredó una nutrida lista de villanos del intelecto, cuya utilidad cultural, a base de dar y dar vueltas dentro del molino de lo cotidiano, parece haberse reducido a la de confirmar en forma acrítica nuestras propias certidumbres morales. Acomodar personajes en nítidas listas de *buenos y malos*, solazarnos en la ulterior defenestración de alguno de ellos a la luz de nuevas revelaciones o conceder a regañadientes la parcial rehabilitación de algún otro, nos exime de la tarea mucho más engorrosa de examinar la complejidad de sus circunstancias y tratar de extrapolarlas con honestidad a las nuestras. A toro pasado, todos nos

imaginamos echados al monte con la *Resistance Française* o guardando un estoico silencio frente al tribunal macartista. La práctica de la virtud retrospectiva nunca ha empobrecido ni matado a nadie.

Pero el asunto de la responsabilidad del artista con su tiempo no es un asunto trivial. Asumir que los crímenes del nazismo habrían sido los mismos con o sin las películas de Leni Riefenstahl equivale a considerar que la creación y el pensamiento no tienen ningún efecto sobre el mundo. Colaborar con la infamia no puede dar lo mismo que resistirla. Si el error y la verdad no implicaran una dimensión ética



Leni Riefenstahl: genio y filiación.

la libertad dejaría de tener sentido.

El problema es que la diferencia entre el bien y el mal no siempre es tan clara en su momento como medio siglo después. Resulta imposible perder de vista que multitud de gente inteligente, instruida, sensible y hasta bien intencionada ha suscrito y apoyado proyectos políticos sanguinarios. Suponer que cada uno de ellos era en esencia una manzana podrida, ontológicamente predispuesta a la perversión, no nos ayuda en nada. Tal vez sea más prudente suponer que la posibilidad de sucumbir a esa clase de pasiones existe, en alguna medida, dentro de cada uno de nosotros. Frente a esa realidad, nuestra única defensa es el escepticismo. Descreer de soluciones terminales y proyectos milenaristas; juzgar con minucioso rigor los medios, por sublimes que puedan parecerlos los fines. A los héroes monolíticos de Leni Riefenstahl, todos propósito inquebrantable y todos certidumbre, hay que contraponer la figura de Andréi Rubliov, el monje pintor de Tarkovski: reticente a la acción, dubitativo, empeñado en ponderar la naturaleza profunda de sus impulsos antes de mover un solo dedo para incidir sobre el mundo. —

— HÉCTOR TOLEDANO

LABORATORIO LITERARIO

Literatura en pie de guerra

Luther Blissett era un futbolista británico de origen jamaicano que militaba en el Watford, el club propiedad del músico Elton John. En 1983 el A. C. Milán le fichó, pero el jugador no consiguió habituarse a la dureza del Calcio y, tras una temporada aciaga, retornó a Inglaterra. Su carrera futbolística en el continente pasó inadvertida para aficionados y prensa deportiva, pero sorprendentemente dio nombre a un amplio colectivo dedicado a difundir, entre otras cosas, rumores “falsos” sobre su existencia. En una entrevista para el semanario *The Observer* este hombre comentaba perplejo, “es

extraño que esa gente se dedique a usar mi nombre, pero qué voy hacer, es algo sobre lo que no tengo control”.

En la década de los noventa un espectro mediático recorrió Europa. Luther Blisset se alimentaba de las estrategias del situacionismo, las corrientes más activas del arte conceptual que no dudaban en atentar contra las instituciones culturales y organizaciones políticas de acción directa como autonomía obrera. Este fantasma realizaba ficciones en los medios de comunicación, para inocular virus en su manera de articular la realidad cotidiana, deconstruir sus mecanismos narrativos y abrir nuevos territorios míticos. Durante sus cinco años de existencia Luther Blisset estuvo muy ocupado perpetrando intervenciones y sabotajes mediáticos. Firmó noticias ficticias, lanzó bulas, escribió manifiestos manipulando registros lingüísticos, realizó juegos con la llamada actualidad y diseñó la supuesta página web del Vaticano, plagada de textos heréticos, que estuvo operativa sin levantar sospechas durante todo un año.

La polémica decisión de que Luther Blisset cometiera un suicidio ritual, fue tomada por algunos de los colectivos italianos que habían movido sus hilos desde las sombras. Este hecho sucedió cuando cuatro de las personas involucradas comenzaron el proyecto literario Wu Ming, tras la publicación de *Q*, su primera novela. Se levantaron agrias polémicas en el underground cultural europeo sobre el oportunismo y la traición a la causa revolucionaria que pudo suponer semejante cambio de actitud, reflejado, por cierto, en el propio texto cuando su escurridizo protagonista deja la militancia revolucionaria activa para dedicarse a la distribución de libros clandestinos. Pero lo más interesante es cómo este colectivo ha ido elaborando en sus textos una serie de claves que ejemplifican los desafíos que sufre la literatura.

Wu-ming significa en chino mandarín “sin nombre” y sus miembros se mantienen en el semi-anonimato. Se definen, en la declaración de principios publicada en su web <www.wuming-

foundation.com>, como “un laboratorio de diseño literario que trabaja en diversos medios como empresa independiente de ‘servicios narrativos’.” Han publicado dos extensas novelas con Mondadori, *Q y 54*, que son las que nos van a ocupar ahora, y, al menos, dos colecciones de ensayos con editoriales independientes. Su trabajo parte de una serie de principios claros y, a menudo, sorprendentes dadas sus intenciones revolucionarias. Mantienen una actitud militante contra la literatura de los sentimientos, que se recrea en las emociones subjetivas del narrador, mientras defienden con convicción la ortodoxia narrativa decimonónica, sujeta a la lógica lineal de una trama principal y a una construcción tradicional de personajes, dentro de las convenciones de la literatura de género. Es interesante como lo explican ellos mismos: “Ante todo nos interesan historias que tengan un principio y un fin, con un argumento en medio,” escriben en *Esta revolución no tiene rostro*. “Los experimentos son aceptables única y exclusivamente cuando ayudan a mejorar la narración. Nos gustan las historias de conflictos, tejidas en los telares donde nacen la épica y los mitos, que adoptan los mecanismos y estilos de los géneros de ficción, biografía épica, investigación militante o microhistoria. El narrador debe no confundir la fabulación, su misión principal, con un exceso de *autobiografismo* obsesivo y ostentación narcisista.” Está claro.

Su primera novela *Q* ha vendido más de 200.000 copias en Italia y pone las bases de sus “diseños narrativos”. Está situada en los tiempos de la Reforma luterana y explora los movimientos radicales que surgieron en sus márgenes. El texto recorre un periodo de treinta años de la historia europea en los que las distintas alternativas de transformaciones revolucionarias, que luego han ido reapareciendo de manera cíclica, parecieron posibles. El tiempo es uno de los grandes protagonistas en sus dos novelas. En *Q* es sobresaliente el fraccionamiento de la perspectiva temporal para construir este periodo como Histo-

ria. La narrativa es contada de manera complementaria en primera persona desde el presente y como recuerdo desde el futuro. Los constantes saltos enriquecen las convulsiones que vive el texto y que marcan la génesis del mundo moderno. En el paso del apocalipsis visionario y mesiánico al capitalismo germinal, la novela refleja la evolución de los meta-lenguajes que enmarcan y dan sentido, semiótica y psicológicamente, a la lucha revolucionaria en la que se embarcan sus protagonistas. De este modo se configura el nacimiento del pensamiento secular y de la lucha política moderna. Como ocurre en el teatro isabelino, contemporáneo a los hechos narrados, el maquiavelismo, que caracteriza a los personajes que juegan en la trama el papel de malvados antagonistas, define un territorio de lucha política autónomo de la religión, basado en la voluntad de poder. El doble y triple juego que mantiene el espía Q supone la reivindicación de un territorio autónomo con motivaciones y reglas propias. Este agente del Vaticano puede apoyar sin ambages a los príncipes protestantes o al propio Lutero como contrapeso estratégico frente al poder del emperador católico Carlos I. En su segunda novela, 54, el elegante personaje Archibald Alexander Leach, más conocido como Cary Grant, juega un papel similar en el mundo de los servicios secretos durante la Guerra Fría.

Un pilar esencial en la estrategia narrativa de Wu Ming es su defensa militante de la literatura colectiva frente a dos adversarios: por un lado, la noción romántica de genio y, por otro, el derecho de propiedad individual sobre las ideas. Esta aplicación del proyecto Luther Blisset a su literatura se percibe en aspectos como la publicación de sus textos con licencia *copyleft*, el papel protagonista jugado por las multitudes y los sucesivos cambios de identidad que viven los personajes principales, lo que es, por cierto, una de las características más apasionantes de su trabajo. A la hora de llevar a la práctica su estrategia colectiva, Wu Ming funciona como una banda de jazz, cuyos miembros

comparten una estructura común que les da pie a embarcarse en sus propios solos.

La licencia *copyleft*, una práctica que han impuesto a la multinacional Mondadori-Random House, desafía las tradicionales limitaciones al derecho de copia. Esta fórmula, que se ha extendido entre jóvenes autores, es lo suficientemente ambigua como para permitir que sus libros sean reproducidos, mientras no sea con fines comerciales. De este modo, se plantean la defensa de los autores frente a la voracidad de las editoriales, sin penalizar por ello a los lectores y sus capacidades tecnológicas. Pero lo que tiene todavía más calado es que sus textos pretenden abrirse a la manipulación y re-escritura, entrando en una cadena abierta de creación colectiva. Esta actitud enlaza con las prácticas de remezcla, apropiación, *cut-up* y sampleado que tanto han enriquecido la llamada música de baile en los últimos veinte años y que suponen un auténtico desafío a las tradicionales nociones de autoría, originalidad, historia o identidad. De todos modos, el carácter cerrado de las narraciones de Wu Ming y su pertenencia a la ortodoxia de género complica bastante su re-utilización o cambio de contexto.

Desde el contexto de la literatura en castellano escrita en España las premisas que articulan los “diseños narrativos” elaborados por Wu Ming han supuesto una auténtica revolución sin rostro. Esto no es decir demasiado, pues nos referimos a un entorno donde la izquierda tradicional se muere por una carencia absoluta de ideas, a la vez que monopoliza los órganos de expresión que son en teoría críticos con el poder y hacen bandera publicitaria de no rendirle pleitesía. Es interesante entonces recoger el desafío que significa su trabajo y preguntarse hasta qué punto subvierte los procesos y categorías culturales, para debatir algunos de los elementos esenciales de su estrategia narrativa.

La intención política de este colectivo de dar voz a las multitudes, en la estela del pensamiento de Tony Negri, se traduce en la vertiginosa prolifera-

ción de personajes que aparecen en sus novelas. Como los autores explican, “el verdadero protagonista de la historia no es el Gran Héroe ni el individuo mómada, sino una multitud de anónimas figuras secundarias y a través de ellas el enjambre de sucesos, destinos y vicisitudes sin nombre. Queremos contar el movimiento de la multitud, que no tiene nada que ver con la masa”. Sin embargo, la sucesión interminable de nombres propios, carentes de trazos de una personalidad, entorpece, con demasiada frecuencia, el flujo narrativo. Merece la pena mencionar una novela como *Underworld* de Don DeLillo, en el que la multitud se conforma como una red viva de conexiones y desencuentros, asociaciones y disociaciones, materializaciones y fluctuaciones.

Puede resultar apasionante, entonces, hacer un acercamiento intertextual, y leerles frente a textos que desde los márgenes atacan sin concesiones registros culturales grabados en piedra. La extraordinaria novela de aventura *Cities of the Red Night* del último Burroughs bebe de las fuentes de Joseph Conrad hasta emborracharse, para lanzar un despiadado ataque nihilista contra los registros lingüísticos que codifican la cultura moderna; a la vez que sirve de altavoz a diferentes movimientos que se han desarrollado en sus extramuros. Hasta ahí podría compartir territorio con Q o 54. Pero este texto indefinible ataca de pleno lo que el brillante crítico británico Jonathan Dollimore define como la tradición crítica que intenta mantener vivos los imperativos conservadores asociados con el orden, la tradición, la condición humana y el personaje. Uno de sus principales armas es someter la propia realidad diseñada por el texto a un proceso de auténtico desafío ontológico.

Sigamos. Las novelas de Wu Ming pueden leerse como la construcción de una identidad masculina, con una orientación emocional y sexual que no da cabida a ambigüedades ni fracturas. Los textos elaboran un mundo de hombres a base de clichés y visiones cuartelarias de la realidad. Una consecuencia

es la interminable sucesión de batallas, que contrasta con la ausencia de debates sobre las ideas y motivaciones que dan sentido a las luchas y los cambios del marco meta-lingüístico que antes comentábamos. A menudo, resulta difícil entender en *Q* las motivaciones que puedan tener los habitantes de una determinada ciudad, por ejemplo, para lanzarse a una guerra civil. Pero es todavía más sorprendente la pobreza de los escasos personajes femeninos que se asoman a la trama y la mentalidad de los masculinos cuando abordan temas como el deseo o los sentimientos.

El intento de Wu Ming de diseñar una “escritura urgente” queda entorpecida por la militancia de sus textos en una ortodoxia narrativa, estilística, semiótica y sexual. Apetece animarles a que se revelen contra el sistema de reglas que ellos mismos han articulado y obedecen. Sus libros, sean literarios o teóricos, obedecen a estilos cerrados y definidos. La ficción deja de ser un campo de pruebas donde recoger tempestades, conflictos, ambigüedades, peligros y contradicciones. Uno tiene la sensación de que los textos de Wu Ming piden a gritos la entrada inmediata en este colectivo de voces femeninas, de homosexuales, bisexuales, asexuales, transexuales, hermafroditas y de amas de casa como parte de un desafío radical a la realidad pragmática que construyen. Para que la multitud tome cuerpo. —

— JAVIER MONTERO

POLÍTICA

¿Hay una amenaza neopopulista?

Esta era una de las premisas del seminario internacional que Mario Vargas Llosa convocó recientemente en Bogotá, compuesto básicamente de “liberales”, y algunos “agregados” socialdemócratas como el que escribe. Vargas Llosa nos pidió a Juan Manuel Santos, ex ministro de Hacienda de Colombia, y a mí que habláramos precisamente sobre “socialdemocracia

y neopopulismo”.

El populismo ocupa vastos espacios del paisaje político latinoamericano. Casi podría decirse que es una expresión consustancial al continente. Los hubo de todos los tipos: autocráticos, como el de Getulio Vargas, o electos; radicales o moderados.

Al principio fue una expresión política. Luego cuajó en un modelo macroeconómico: reactivación salarial para activar la demanda, lo que generaba crecimiento en una primera etapa; uso indiscriminado de las reservas, más tarde inflación, y finalmente caída de las economías.

¿Por qué se repitió tantas veces, cuando ya se conocían sus resultados? ¿Por qué no hubo, por ejemplo, populismo en el sudeste asiático? Una explicación la dio Jeffrey Sachs: la desigualdad del ingreso. En el sudeste asiático la riqueza estaba distribuida menos desigualmente. Cuando había que ajustarse el cinturón, la carga parecía repartirse más equitativamente. Lo contrario de América Latina.

Argentina desbarata un poco esta hipótesis. Allí se desarrolló uno de los populismos clásicos, el de Perón. Pero, aun antes del golpe de 1943, desde los treinta, Argentina había incubado corrientes de un agresivo nacionalismo económico, un protopopulismo. No era ya la séptima economía del mundo que había sido en 1910, pero en 1928 era todavía la número doce. ¿Por qué sur-

gió entonces allí el populismo? Acaso había quedado excluida de la esfera de intercambios británicos en 1930: su inserción en la economía internacional se había trastornado.

Los populismos surgen también como reacción de excluidos políticos. El Apra, por ejemplo, llegó al poder en el Perú después de sesenta años. En Colombia, en cambio, los partidos tuvieron, al menos desde la caída de Rojas Pinilla, un periódico acceso al poder. Hubo sustitución de importaciones, pero no populismo.

Hay otra explicación más, que los economistas críticos del populismo pasan generalmente por alto: en sociedades poco integradas, y con un poder económico minoritario y excluyente, el populismo proveyó de polos de referencia a sectores emergentes. De allí la importancia del caudillo, que se transformó en un padre extenso y simbólico.

Hay una cuarta explicación, “cultural”. En sociedades patrimonialistas, de cultura católica o indígena “colectivista”, donde no se desarrolló, como en Europa, protestantismo ni el individualismo, el populismo era un impulso natural. Una conclusión sería que, conforme se desarrollen, se “capitalicen”, se “individualicen”, el populismo desaparecerá. ¿Chile podría ser una prueba eventual?

¿Por qué resurge ahora? ¿Este neopopulismo es igual al populismo clásico?



Juan Domingo Perón: todo un clásico del populismo.

Si la tesis de la “pobreza” es válida, una explicación sería que en los noventa América Latina no creció lo suficiente. Por tanto, que la pobreza no se redujo suficientemente. Esto me llevó a plantear, un poco contra la premisa de los organizadores, que la amenaza real en América Latina no es hoy el neopopulismo. Es la pobreza. El neopopulismo es una reacción, equivocada, con-

tra esa situación.

Pero otra explicación se parece más al caso clásico argentino. Las reacciones que se identifican con el neopopulismo son asaltos contra la globalización, surgen en “bolsones” rezagados. La rebelión en Chiapas surgió el mismo día que comenzaba el TLC de México con Estados Unidos y Canadá. Bolivia sería otro caso.

¿Por qué es *neo* el neopopulismo?

Los primeros populismos fueron grandes coaliciones policlasistas que usaron la política para promover la movilidad social. Algunos de los grandes momentos de la política latinoamericana están asociados a ellos. Alessandri en Chile, Haya de la Torre en Perú, López Pumarejo en Colombia, Lázaro Cárdenas en México. Podríamos multiplicar los nombres.

El neopopulismo surge de la antipolítica.

Una segunda diferencia: carecen de financiamiento. Los populismos clásicos disponían de tiempo. Los mercados “descuentan” ahora, al día, esos riesgos. Esto puede hacer que gente que en otro tiempo habría ensayado fórmulas macroeconómicas como las de Allende—Lula sería la hipótesis para esto—, ahora siguen los libros de texto de la ortodoxia.

Hay una tercera diferencia, a mi juicio medular. La meta primordial de los líderes populistas clásicos era modernizar sus naciones. El neopopulismo es antimoderno. Abraza la utopía arcaica, de la que habló Vargas Llosa en su libro sobre Arguedas.

La conclusión podría ser que, a más globalización, podríamos tener más neopopulismo, como expresión de los sectores que no se “enganchan” con la globalización. En América Latina, sólo ciertas regiones lo hacen, y concentran los intercambios con el mundo. En Bolivia, por ejemplo, es básicamente Santa Cruz, con las exportaciones de oleaginosas, principal producto de intercambio boliviano con el mundo (de donde la crucial importancia “equilibradora” del gas).

La respuesta al neopopulismo no

puede ser el simplismo de más reformas (aunque falten muchas por hacer), de “más de lo mismo”, como pregonan los defensores de las políticas de los noventa. Por el contrario, requerimos de una *tercera vía*, que mantenga el núcleo duro de las estabilidades macroeconómicas y las políticas de apertura comercial con el mundo, pero que promueva muchas cosas “endógenas”: lucha contra la pobreza, gasto en la compensación regional, extensión de los derechos de propiedad—para que los mercados no sean burbujas, segmentos limitados de la economía—, inversión en educación, y modernización de los partidos. Un mejor equilibrio entre mercado y Estado, entre sector público y privado.

Fue revelador que, cuando Santos y yo terminamos, muchos mostraran su acuerdo con nosotros. Acaso el punto de equilibrio entre las propuestas políticas esté más cerca de lo que pensábamos. —

— ALFREDO BARNECHEA

CÁTEDRA

Coetzee profesor

Leer y enseñar pueden ser cosas graves. Depende del lector. Depende del maestro.

Es martes, alrededor de la una y media de la tarde. Veinticinco estudiantes nos encontramos en el curso sobre *Los hermanos Karamázov*, impartido por Jonathan Lear y J.M. Coetzee en la Universidad de Chicago, durante el otoño del 2002. Estamos sentados alrededor de una mesa larga de madera; dos de las sillas están vacías. Después de algunos minutos, Lear y Coetzee entran al cuarto y toman su lugar en la cabecera. Coetzee comienza la clase con la siguiente pregunta:¹ “¿Cómo puede alguien transformar su alma?” Silencio. Coetzee continúa: “¿Podemos considerar por completo *Los hermanos Karamázov*, y en especial los capítulos que resumen las pláticas y la doctrina

¹ Aunque lo que sigue está basado en las notas de ciertos estudiantes que completaron el curso, no son las palabras exactas de Coetzee.

Tú tienes derecho
a conocer la información
del Gobierno

acceso a la
información
rendición
de cuentas
transparencia

Infórmate:

www.ifai.org.mx

Centro de Atención a la Sociedad,
Insurgentes Sur 1971, Plan La Baja, Plaza Inn,
Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020,
Delegación Álvaro Obregón, México, Distrito Federal.

Llamada sin costo para todo el país: en 800 835 4344

01800 telifai

correo electrónico: atencion@ifai.org.mx



ifai

Instituto Federal de Acceso
a la Información Pública

del *stárets* Zósim,² como una medicina contra la historia del gran inquisidor, creación de Iván Karamázov, quien admite a Dios pero no su mundo, y respetuosamente ‘le devuelve el boleto del viaje’. Zósim no nos presenta argumentos. Nos ofrece, en vez de eso, imágenes y fragmentos de su vida. Cuando habla, por ejemplo, sobre la influencia que las Sagradas Escrituras tuvieron en su juventud, Zósim dice lo siguiente: “No hay semilla, por diminuta que sea, que una vez depositada en el alma del pueblo, pueda perecer: allí permanecerá hasta el fin, y brillará como un punto luminoso, como un recuerdo sublime, entre las tinieblas y entre la bajeza del pecado.” La idea de una semilla que, una vez plantada en el alma de alguien, puede en algún futuro desconocido producir frutos, al igual que la idea de un buen recuerdo, que en algún momento puede salvarnos e ‘impedir nuestras malas acciones’, se repite varias veces en el libro.³ Si consideramos la literatura como esa semilla y ese recuerdo, ¿qué es lo que Dostoievski nos está tratando de decir sobre su valor? ¿Puede la literatura transformar el alma de alguien?”

Coetzee raramente proporciona, en clase, las respuestas a sus preguntas. Como Sócrates, quien en el *Teetetes* se describe a sí mismo como una matrona cuyo oficio consiste en “ayudar a los demás a parir,” a “encontrar en sí mismos los numerosos y bellos conocimientos que han adquirido”, Coetzee sólo indica –con un largo silencio, o diciendo “¿puedes llevar lo que acabas de decir más lejos?”– si cree que la idea de alguno de sus estudiantes puede engendrar vida. Sin embargo, una pregunta como la anterior tiene mucho que decir sobre lo que Coetzee piensa que puede ser el oficio de leer y enseñar. Ofrezco la si-

² *Stárets*, “padre espiritual”. Zósim es el confesor de Alioscha Karamázov.

³ Esta idea es, de hecho, la que abre y cierra el libro. En la traducción de Pevear y Volokhonsky, es el epígrafe que da comienzo al volumen: “En verdad, en verdad os digo que, si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, él solo queda; mas si muriese, mucho fruto dará.” Es también uno de los últimos consejos que Alioscha les da a los amigos de Kolia en el funeral de Iliuscha: “No olviden que nada hay más noble, más fuerte, más sano y más útil en la vida que un buen recuerdo.”

guiente hipótesis: para Coetzee, estas dos actividades tienen una meta ética: prevenir que lastimemos a otros.

Esta idea se hace visible, por ejemplo, en *The Lives of Animals*, cuando Elizabeth Costello, la novelista a quien la Universidad de Appleton pide que pronuncie un discurso sobre los derechos de los animales, dice lo siguiente sobre lo que la imaginación nos permite hacer:

el horror [de los campos de concentración] está en que los asesinos se negaban a ponerse en el lugar de sus víctimas... cerraban sus corazones. El corazón es la sede de una facultad, la compasión, que nos permite compartir a veces el ser de los demás [...]

No es ésta la voz de Coetzee, pero creo que estaría de acuerdo con su personaje Elizabeth Costello, y que sostendría que una persona con una imaginación lo suficientemente desarrollada tendría dificultad para lastimar a alguien más, ya que estaría consciente de la manera precisa en que sus acciones perjudicarían al otro. La literatura –continuaría el profesor–, al ponernos en contacto con una variedad de personajes y situaciones diferentes, expande nuestra facultad compasiva, y esa capacidad es, para Coetzee, requisito indispensable del comportamiento ético.

Regreso a la idea de la semilla. queda claro que un libro planta en nosotros palabras e imágenes. ¿Cómo puede entonces una palabra, o una imagen, detenernos ante otra persona? En las escuelas de filosofía helénica se decía que cada adepto debía tener “a la mano” un principio fundamental sobre cómo vivir, formulado en pocas palabras, de una manera sencilla y clara, que pudiera después aplicar a todas las circunstancias particulares de su vida. Teniendo esto en mente, consideremos la frase célebre de Zósim en *Los hermanos Karamázov*: “El único medio para salvarnos es tomar sobre vuestras espaldas las culpas de todos los hombres.” Cuando llegamos a este punto en el libro, Coetzee preguntó: “¿Qué significa decir que

deberíamos llevar sobre nuestras espaldas las culpas de todos los hombres? En otras palabras: ¿Cómo actuaríamos si en cada momento tuviéramos esta frase ‘a la mano’? Si sintiéramos cada delito como una indicación de que nuestro ejemplo no tuvo el peso suficiente para prevenirlo, nos encargaríamos, tal vez, de formarnos una estructura moral lo suficientemente sólida como para que otro individuo, teniendo frente a sí la imagen de nuestro ejemplo, se sintiera apenado de cometer cualquier ofensa.”

Las palabras de Coetzee –quien sólo habla cuando es absolutamente necesario, y entonces lo hace con razones honestas y pendiente de la sensibilidad de su interlocutor–, y la congruencia entre lo que dice y la vida, al igual que entre sus preguntas y su actividad, creo que realmente contribuyen a hacernos un poco más conscientes de nuestra capacidad de ser crueles. Esas palabras y esa actividad demandan de nosotros una transformación: son la manera en que Coetzee revela lo que para él significa el oficio de leer y enseñar. –

– KARIN NISENBAUM

POESÍA

El más joven de todos: Gonzalo Rojas cervantino

Fue en Santiago de Chile en el año de 1938. La voz de Vicente Huidobro resonó en los oídos de un poeta muy joven que acababa de provocar a su maestro. Ese poeta se llamaba Gonzalo Rojas y tenía veintiún años; Huidobro andaba por los 45 cuando se enfrentaron en una escena paradigmática.

*Cum subit illius tristissima noctis imago,
quae mihi supremum tempus in urbe fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui.
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis...¹*

¹ “Cuando regresa a mi memoria la visión tristísima de esa noche, de las horas últimas que pasé en la urbe, cuando vuelvo a pensar en aquella noche en que dejé tantos de mis afectos, aún ahora se me nubla la vista de lágrimas...” (N. de la R.)

El desafío poético del aprendiz fue de una saludable, aunque errada, insolencia. Rojas le acababa de echar en cara al creador de *Altazor* que viviera entre sus admiradores chilenos “pontificando sobre la imagen” y todo lo hubiese aprendido de Pierre Reverdy, olvidado de los grandes clásicos, y en especial de Publio Ovidio Nasón, tan amado por Rojas. Vicente Huidobro le replicó de la mejor manera imaginable: le recitó de memoria el principio del canto tercero del libro primero de *Las Tristes*, esos versos de bronce que sorprendieron al desafiante.

Es el lamento del exilio en que Ovidio se duele de su memoria postrera de Roma y llora, a orillas del Mar Negro, su destierro en la lóbrega Tomis. El joven Gonzalo Rojas se quedó callado, derrotado ante su maestro, “y hablamos de otra cosa”. Agrega entonces, con tino generoso: “No he conocido a otro que sembrara más libertad en mi cabeza.” Huidobro le había dado una lección de rigor que el joven de Lebu nunca olvidaría. Con el paso de los años, aprendería lo suyo de exilios e “intraexilios”, como Ovidio mismo. Y pasaría a ocupar con toda naturalidad el lugar que antes ocuparon Huidobro mismo, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, entre los chilenos; César Vallejo, José Lezama Lima, César Dávila Andrade y su querido amigo Octavio Paz, entre los latinoamericanos: el lugar del Maestro.

Es posible que Rojas quisiera abrir fuego contra Huidobro para hacer explícita –aun sin conocerla, como si la presintiera en su fuero interno– aquella fórmula amonedada por Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater para vérselas con la “angustia de las influencias”: “Aliarse con los abuelos, contra los padres.” El joven padre sería, en aquella hermosa y significativa escena de 1938, el airoso vanguardista Huidobro, y el increíble abuelo, un poeta de Sulmona de hace veinte siglos. Pero a Gonzalo Rojas el tiro le salió por la culata: Huidobro le demostró que ya había andado por aquel sendero venerable y bebido en las fuentes. Como él mismo bebía y sigue bebiendo de aquellos manantiales con sed inextinguible: su diálogo con

Ovidio y demás clásicos continuaría a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI para mayor alegría de sus lectores, no siempre atentos a la sólida formación, impresionante en verdad, de este poeta chileno de genio ardoroso y desafiante.

Tres vertientes reconoce Rojas en el río de una personal visión del mundo que se manifiesta en su poesía: la numinosa, la amorosa-erótica y la de la vida inmediata. Pero las aguas que en su poesía se elevan y hablan, con furia y entusiasmo, son las del lenguaje en estado de plenitud y extrañeza; son las de las palabras llevadas a extremos de tensión fronteriza: una sílaba de más o de menos, una expresión mal calibrada, y el poema se tropieza y se cae; pero no aquí, no en estas páginas: en el poema de Rojas, en cualquiera de sus poemas, la tensión subsiste y resplandece, y es una forma de libertad gozosa. Dos, tres giros; cuatro torsiones, y el poema se levanta, sinuoso, para mostrarnos verticalidad y soltura, con no poca picardía de inocultable sensualidad. Es el milagro de sus versos: la increíble gracia y la aparente facilidad con que se despliegan y enlazan unos con otros. Es todo ello el fruto de su compleja y completísima educación literaria, de sus lecturas atentas, de su amor a los clásicos, siempre más allá del “latín de cocineras” que aborrece, como le oí decir en una lectura pública: junto a Ovidio, Paul Celan; al lado de la transvanguardia, el siglo de oro. Y es resultado de la vitalidad de este poeta que –culto como es, a lo libresco, hasta la exquisitez más recóndita– sabe imprimir en su escritura un aliento de poderosa energía corporal. Así se hace la buena poesía; de ahí salen los poemas que valen la pena: de una inteligencia como espada toledana que el poeta es capaz de empuñar para grabar en la roca viva sus visiones y sus delirios grandiosos y milimétricos.

Todo esto es evidente para quien haya escuchado leer a Gonzalo Rojas sus poemas. La voz enronquece, luego se adelgaza en el momento menos esperado; la pausa es oportunidad de un guiño bajo la boina; cada palabra se

AVANZANDO
a través del desarrollo tecnológico

Programa de apoyo para la creación de nuevos negocios a partir de desarrollos científicos y tecnológicos

CONACYT
Ideas con futuro

www.conacyt.mx

modela del verso hacia afuera para hacerse oír con una redondez y una claridad esmaltadas de frescura. De mí sé decir que me divierto como loco escuchando leer a Rojas; es decir, me lleno de una alegría lúcida, exaltada, y entro en el juego con todo el fervor que él solicita. Durante el tiempo que dura la escucha, habito sus poemas. Es teatro magnífico de “dolorido sentir”, de risa y de experiencias laberínticas; en cada gesto de cada palabra –las muecas, los quiebres de la voz, las modulaciones provocadoras de su tono cambiante– hay una emoción, y esa emoción se nos entrega a raudales. Qué maravilla.

He conversado con Gonzalo Rojas exactamente ocho minutos en toda mi vida. Fue en Lima, y le estaré siempre agradecido por su bondad y por su magisterio. Esos ocho minutos siguen completos en mi corazón y en mi espíritu, como un octaedro de brillos inelapsables: fue conmigo *impeccable y diamantino*. Él no lo sabe ni tiene por

qué saberlo, pero he asistido a muchas lecturas públicas suyas en México y en otros lugares del mundo nada más que por el inmenso gusto de oírle decir –con esa voz suya de rudo encanto y llamarada– sus versos magnéticos, y quedar contento durante varios días.

Gonzalo Rojas, rulfiano como es y ha sido, según propia confesión, no es menos cervantino: a él sí quiso el cielo darle la gracia de ser poeta, y ha escrito versos que hubiesen regocijado a ese otro espíritu libre que fue Miguel de Cervantes Saavedra:

Acostumbra el hombre hablar con
su cuerpo, ojear
su ojo, ojear diamantino
su ojea, naricear
cartílago adentro del plazo de su
aire, y así ojeando orejeando la
no persona que anda en el crecimiento
de sus días últimos, acostumbra
callar...
[“El alumbrado”]

El alcaíno que por fortuna nunca vino al Soconusco y el austral que llegó de las minas y la humedad de Lebu se dan la mano por un momento. Tanto trabajo, tanto desvelo; tantos viajes por este mundo y por los otros, para escribir el poema, para darnos esos poemas extraordinarios de los grandes libros: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *El alumbrado* (1987), *Diálogo con Ovidio* (2000), entre tantos otros títulos de su robusta bibliografía. Allí están, ahora y siempre, mientras exista el idioma español. Tienen tanto de gas grisú como de destello de armadura áurea; no les faltan el “desgarrón afectivo” ni el juego iluminador.

Por eso y mucho más, el premio que ahora se le otorga tiene todo el sentido del mundo. Es el premio al poeta activo más joven de toda América Latina. —

— DAVID HUERTA



Con su cuota,  **caminos y puentes** le ofrece
seguro del usuario, atención médica de emergencia,
servicio de grúas, torres de auxilio vial.

SECRETARÍA DE COMUNICACIONES Y TRANSPORTES | SCT

Si advierte anomalías o falta de atención adecuada le agradeceremos sus comentarios a los teléfonos 01 (777) 329 2100 y lada sin costo 01 800 990 3900 o en la dirección electrónica www.copufe.gob.mx en la que además lo apoyamos a planear su viaje.