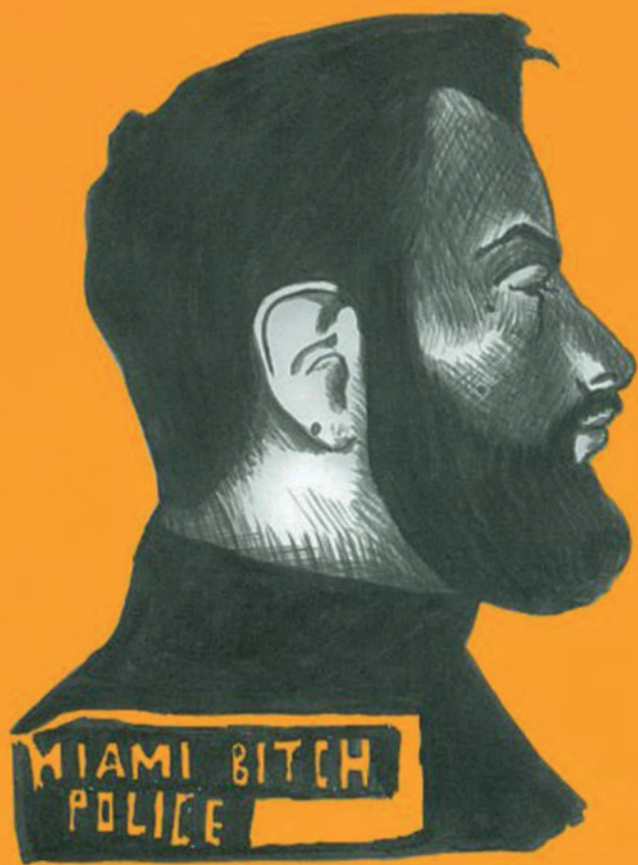




AVISPERO

número 2



"La risa sacude al universo, lo pone
Fuera de sí, revela sus entrañas".



www.avispero.mx



DIRECTORIO

Director editorial / Editor en Web // Tryno Maldonado

Coordinador editorial // Leonardo da Jandra

Jefes de redacción // Guillermo Santos, Alejandro Beteta

Dirección administrativa // Viridiana Choy

Diseño // Geraldine Gutiérrez

Ilustraciones // Daniel Guzmán

Gráficos Avispero // Raga G. Arteaga

Consejo Editorial:

Leonardo da Jandra, Raga G. Arteaga, Tryno Maldonado, Alejandro Beteta, Guillermo Santos, Viridiana Choy, Pergentino José Ruíz, Karina Sosa, Frida Sosa, Paul Meixueiro, Enrique Arnaud, Víctor Quintas, Patricia Salinas.

Escritores invitados:

Antonio Díaz Oliva, Rodrigo Márquez Tizano, Fernando Lobo, Gabriel Elías, Nadia Baram, Saúl Hernández.

Contacto: avisperorevista@gmail.com



Avispero Revista



@AvisperoR

Revista **Avispero** año 1, número 2, mayo 2012, Oaxaca de Juárez México. ISSN en trámite. Para su composición tipográfica se emplearon las familias Garamond y TW. El tiraje consta de mil ejemplares y la impresión de los interiores se realizó sobre papel cultural de 90 gramos.

www.avispero.mx

REVISTA LITERARIA DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

5 Editorial



PANAL

[Literatura estadounidense]

9 *Larga vida a Foster Wallace*

Antonio Díaz Oliva

14 *Jonathan Franzen, el conservador progresista o el canónico radical*

Tryno Maldonado

22 *El hijo de Shakespeare*

Alejandro Beteta

33 *¿Qué hacer con los pedazos?*

Paúl Meixueiro

40 *De puñetazos y escritores: Bvdd Schulberg*

Rodrigo Márquez Tizano

51 *Filosofía y ficción*

Leonardo da Jandra

54 *Hubert Selby Jr.*

Enrique Arnaud

57 *Hecatombe*

Karina Sosa

65 *Dos abuelos gringos*

Víctor V. Quintas



CELDILLA

[Miscelánea]

73 *Una relación tormentosa*

Fernando Lobo

79 *The Trash Humpers y la nueva Lana del Rey*

Efraín Constantino

87 *Sobre la pertinencia de John Zorn como compositor/ músico e instigador*

Gabriel Elías

91 *Lori Nix: pequeños peligros, fuerzas mayores*

Nadia Baram

93 *El sinsentido del cineasta armonía*

Viridiana Choy

97 *Ken Wilber y la complementación de los contrarios*

Raga G. Arteaga



PICADERO

[Reseñas]

105 *El reloj de Moctezuma*

Guillermo Santos

109 *Viaje a la infancia. Un puente narrativo entre Nettel, Bortagaray y Markovitch*

Patricia Salinas

115 *La realidad contaminante*

Pergentino José Ruiz



ZUMBIDO

[Entrevista]

119 *Materia oscura, temblor de tierra. Entrevista a Daniel Guzmán*

Saúl Hernández

Avispero es una plataforma independiente y plural de crítica literaria, arte y actualidad con base en Oaxaca, México.

En un mundo donde el concepto de estado-nación pareciera haber sido suplantado por la noción de aldea global, ¿cuál es la pertinencia de entablar una crítica a partir de lo que solían llamarse literaturas nacionales? En cada número de **Avispero** pretendemos visitar distintas tradiciones nacionales como punto de arranque para la búsqueda de estos ejes identitarios en permanente resistencia y transición, fuera de tendencias hegemónicas y mundializantes. Queremos realizar un enfoque crítico desde nuestra época y elaborar una visión coherente de dichas tradiciones, una búsqueda transversal de señas de identidad nacional a partir de sus literaturas y manifestaciones artísticas, desde las consumadas y canónicas hasta las emergentes y más polémicas. Eso sin perder nunca de vista la realidad actual y las nuevas propuestas emergentes. Nos interesa entablar un diálogo cercano con las manifestaciones literarias y artísticas hispanoamericanas que consideramos nuestras contemporáneas. Todo esto con la certeza de que cohabitamos un continente común: el español.

En el segundo número decidimos abordar distintas perspectivas sobre el vasto y diverso panorama de la creación y el pensamiento actual de los Estados Unidos. Optamos inmediatamente por descartar a autores obvios, sobre los que, de cualquier forma, la crítica de todo el orbe ha dejado ya correr suficiente tinta. El lector no hallará aquí, por tanto, ni Philip Roths ni Don DeLillos. Elaboramos, así, nuestra biblioteca personal de escritores norteamericanos. Elegimos, de entrada, construir un completo perfil crítico y mordaz sobre la amistad y la competencia en-

tre las dos últimas grandes figuras jóvenes de la novela norteamericana —Jonathan Franzen y David Foster Wallace (el *conservador* contra el *posmoderno*)—; nos dedicamos a rastrear los elementos del puritanismo y el liberalismo estadounidense —como el individualismo y la competencia encarnizada— en ellos tanto como en la triada de patriarcas Melville-Faulkner-Hemingway representada en la actualidad en la figura totémica y sombría de Cormac McCarthy. Nos detenemos a desentrañar la fascinación por la aniquilación, la cultura de consumo y la cultura pop en autores de la llamada Generación X (como Bret Easton Ellis y Chuck Palahniuk) hasta algunos de la actual Next Generation (Judy Budnitz, A. M. Homes, Lionel Shriver, Nick McDonell). De la misma manera que rastreamos en los márgenes del *mainstream* para visitar autores fundamentales, quizá no tan visibles como Hubert Selby Jr., Budd Schulberg, Richard Yates y Gordon Lish. Pero no sin antes desgranar la vida y obra completa del crítico canónico Harold Bloom, situado en la academia, al otro extremo del compás.

En lo tocante a otras disciplinas, nos hemos decantado igualmente por los márgenes y los procesos con que son, sin falta, atraídos y neutralizados por el mercado. Desde un panorama completo del ecléctico genio de John Zorn hasta la controversial carrera de la cantante pop Lana del Rey, pasando por la no siempre dócil relación entre las letras norteamericanas y la industria del cine, hasta llegar a la misma periferia con Harmony Korine, Larry Clark, Cindy Sherman y John Waters.

Tryno Maldonado
Director editorial





PANAL

Literatura estadounidense



Larga vida a Foster Wallace

Antonio Díaz Oliva

En algún momento, al inicio de *El rey pálido* (Mondadori, 2011), un hombre muere en su escritorio. De un día para otro este hombre de cincuenta y tres años, funcionario de una agencia tributaria, deja caer la cabeza sobre su escritorio y nadie, ninguna de las personas en los cubículos cercanos, lo nota. Pasan cuatro días hasta que la señora del aseo, viendo que había un hombre trabajando con la luz apagada o más bien preguntándose cómo era posible que alguien siguiese trabajando con la luz apagada, se da cuenta que el tipo ha muerto. Y el hombre, digamos, no muere realmente de un ataque al corazón, que es la causa oficial que se le adjudica a su muerte. El hombre muere de aburrimiento. Y esa palabra —aburrimiento— es la clave no sólo para entender *El rey pálido*, la novela póstuma que David Foster Wallace (1962-2008) dejó sin acabar luego de suicidarse, esa novela en la que llevaba más de diez años trabajando. El aburrimiento, de igual manera, era una de las cosas a las que Foster Wallace más temía en la vida. O más bien una de las cosas contra las que luchaba. Y era, tal vez, el gran

tema que buscaba ahondar en la novela que finalmente sería su último proyecto literario.

Y para entender *El rey pálido* inevitablemente hay que retroceder al día en que Karen Green, la esposa del autor de *La broma infinita*, entró a su casa y se topó con su esposo muerto. Era el 12 de septiembre del 2008 y, de alguna forma, todo era bastante predecible: David Wallace (así era su nombre de nacimiento) tuvo problemas de depresión tempranamente. Desde su época como estudiante universitario. De ahí que los medicamentos se convirtiesen en un ancla para él y lo ayudaran a equilibrar su vida. Pero como toda depresión de largo aliento, en algún momento David Foster Wallace empezó a sentirse bien. O por lo menos mejor de lo normal. Aunque luego volvía a caer y recaer en esos estados oscilantes; su ánimo iba y venía. En los años previos a su muerte, por ejemplo, había conseguido cierta estabilidad: se había casado con Green, una artista visual, vivían juntos en una casa en California, tenían dos perros y Foster Wallace se llevaba bien con el hijo de

Green. Foster Wallace, además, impartía clases de escritura creativa en una universidad y trabajaba arduamente en algo que llamaba “the big thing”, su proyecto/novela sobre el mundo de los funcionarios de impuestos. Al parecer, era feliz. En un par de meses todo ese cuadro se rompería. Por una serie de incidentes, Foster Wallace dejaría de lado el Nardil, el antidepresivo que llevaba años tomando. Primero, todo estuvo bien: “Me siento, digamos, ‘peculiar’, que es la palabra adecuada para describirlo”, le escribió animosamente a su amigo y también escritor Jonathan Franzen. Luego, todo fue un bajón.

Más tarde, vino su suicidio. No era la primera vez que intentaba matarse, pero sí la definitiva: se ahorcaría en el patio de su casa.

“Lo bueno de todo esto: he perdido cerca de diez kilos. Lo malo: ni siquiera he pensado acerca de escribir desde septiembre. Y

creo que no van a pasar hasta al menos noventa días antes de que me pueda poner a trabajar, aunque mi psiquiatra diga que estoy en una etapa bastante sana”, le escribió, esta vez a su agente literaria, cuando empezó a sentir la falta del medicamento. No podía avanzar en su nueva novela y hasta tuvo que descartar la idea de ir a la convención demócrata para escribir una crónica sobre Barack Obama (años antes había escrito una en Rolling Stone sobre la campaña de John McCain). Más tarde, vino su suicidio. No era la primera vez que intentaba matarse, pero sí la definitiva: se ahorcaría en el patio de su casa.

De esa forma, *El rey pálido* es una novela sin acabar. Foster Wallace la empezó a escribir el 2000, pero la idea le rondaba de antes y empezó a investigar apenas unos meses luego de la publicación de *La broma infinita* (1996), acaso su obra maestra y la cual fue seleccionada por la revista Time entre los 100 libros más importantes publicados desde 1923 en inglés, al lado de clásicos como *Lolita* o escritores como Hemingway y Faulkner. Y vale aclarar que estamos frente a una obra sin finalizar, ya que a la hora de leer *El rey pálido* es algo que no pasa desapercibido. Lo sabemos: el estilo de Foster Wallace es algo irregular; uno nunca sabe cuándo terminarán sus relatos —hasta que estos terminan de repente— y, como buen escritor ¿posmoder-

nista?, jugaba con las reglas y los límites de la narración (abusaba armoniosamente de las notas al pie de página y muchas veces él mismo se metía como personaje en sus historias). Y eso, asimismo, es algo que Michael Pietsch, quien pasó por lo menos dos años trabajando en la edición de *El rey pálido*, maneja. Pietsch, que ya había sido el editor de *La broma infinita*, y por lo tanto conocía lo meticuloso y detallista que era Foster Wallace, tuvo que ensamblar las páginas y trazos y capítulos sueltos. “Había casi tres mil páginas de material. Algunos eran capítulos terminados, otros notas y entradas de diarios donde explicaba qué quería hacer y versiones tempranas de borradores. Leí todo y escogí los capítulos que estaban finalizados y eran coherentes entre sí”, recuerda Pietsch. “La novela está bastante lejos de una versión final, varios de los capítulos son piezas tempranas, seguramente David los hubiese resumido y revisado y habría continuado trabajando en ellos, pero ciertamente hay un desarrollo de personajes, locaciones, lugares e ideas. Para mí, *El rey pálido* contiene algunos de los escritos más poderosos y más profundos que David haya publicado”.

“Leer la novela produce una extraña sensación de que el autor estaba atrapado, dando vueltas y más vueltas sobre algo que tal vez ya no daba más”, dice Javier Calvo, escritor español y traductor de gran parte de la

El rey pálido contiene algunos de los escritos más poderosos y más profundos que David haya publicado.

obra de Foster Wallace al castellano, incluyendo *El rey pálido*. “Más allá de una valoración literaria, también experimenté cierta sensación de tristeza y de futilidad, ante la idea de una persona joven muerta trágicamente, a quien la literatura no solamente no consiguió salvar, sino que prácticamente se lo llevó a la tumba”.

Hablemos de impuestos

Era 1985 cuando David Foster Wallace mandó un capítulo de su primera novela a una agencia literaria en San Francisco. En ese entonces Bonnie Nadell, de veinticinco años, trabajaba en esa agencia como ayudante; abría cartas y sobres con novelas y peticiones de escritores. Una de esas llevaba por título: *The Broom of the System*. El autor era un tal David Foster Wallace, de veinticuatro años. Nadell leyó el capítulo de una sentada. Llamó a Foster Wallace y le pidió

el resto del material. “Amé la novela desde la primera lectura. Era divertida y maximalista y salvaje. No era definitivamente el tipo de ficción que se estaba haciendo en ese entonces en Estados Unidos, que era minimalista y muy cercana a Raymond Carver”, recuerda. *The Broom of the System* —novela en la que una mujer teme ser el personaje de una ficción y, por lo tanto, no existir en el mundo real— se publicó en 1987. Vendió más de veinte mil copias y recibió críticas variadas. Desde ese entonces, Nadell se mantendría como la agente literaria de Foster Wallace. Y una de las personas más cercanas a él.

Bonnie Nadell, de hecho, fue la persona que acompañó a Karen Green, un par de meses luego de la muerte de su esposo, en busca del material literario póstumo. Ésa fue la meta: juntar todo lo que Foster Wallace había escrito de *El rey pálido*. “Lo único que estaba finalizado era un manuscrito de 250 páginas. El resto eran páginas sueltas, documentos y hasta disquetes floppy con archivos. Le pasamos todo eso a Michael (Pietsch)”, dice Nadell. Dos años después, el 2011, *El rey pálido* se editaba en Estados Unidos. Las reseñas fueron elogio-

sas; tanto el New York Times, como Time y otros medios lo escogieron entre los libros del año (una reseña de un sitio web norteamericano apuntó: “Es como si Kafka, Borges y Thomas Pynchon se hubiesen reunido para escribir una temporada de *The Office*”).

Así, a fin de cuentas, *El rey pálido* —el título viene de un poema de John Keats— es una novela sobre el aburrimiento. O sobre los funcionarios de la Agencia Tributaria de Peoria, Illinois; la sede principal del Servicio de Impuestos Internos de Estados Unidos, o sea: personajes que se aburren en su trabajo o que, al igual que Foster Wallace, pelean contra la monotonía y el tedio. Y que mueren sobre sus escritorios sin que nadie lo note. Y entre los cuales hay uno que se llama David F. Wallace: “Debo reconocer que cuando me topé con ese personaje —dice Michael Pietsch—, sentí una felicidad paradójica, su presencia en la novela de alguna manera me ayudó a soportar la pena de su muerte”.

Y el tedio de los impuestos se hace tan cercano al lector, que queda claro que el nivel de obsesión de Foster Wallace con el tema fue alto.

“Es como si Kafka, Borges y Thomas Pynchon se hubiesen reunido para escribir una temporada de *The Office*.”

Así lo pone en palabras Bonnie Nadell: “David era un investigador incansable. Pasó años en clases de cálculo y de políticas de impuestos, se contactó con contadores y les preguntaba sobre ciertas reglas, leyes varias y otros temas. Hasta habló con ex funcionarios del IRS (el equivalente al Servicio de Impuestos Internos en Estados Unidos sobre qué hacían y les interrogaba sobre las cosas más nimias”. Según Calvo, es una novela “sobre los peligros del tedio, es cierto, pero desde una perspectiva moral”. Y agrega: “Diría que es una colección de fábulas sobre la importancia de mantenerse despier-to por encima del tedio cotidiano para poder realizar las opciones morales correctas”. Para Pietsch, además del aburrimiento, la novela trata sobre la inconexión entre los seres humanos.

“Cada personaje está bajo un estado de soledad y ansiedad. Pero juntos, ellos hacen un trabajo esencial de conectar a nivel nacional, al mover dineros personales y reunirlos para el bien de todo el país. *El rey pálido* es la exploración más profunda que he leído sobre este tema: cuán difícil es salirse de uno mismo y dejar a los otros entrar en ti y finalmente conectar”.

Al final, en *El rey pálido* hay muchas peleas sucediendo a la vez. Contra el aburrimiento, contra la imposibilidad de ponerse en el lugar del otro y, finalmente, una pelea contra el tiempo. “Escribir ficción es lo único que me hace olvidar el concepto del tiempo”, dijo David Foster Wallace en su primera entrevista, a fines de los años ochenta, cuando aún era un estudiante de posgrado. “Y eso, probablemente, es lo más cercano a la inmortalidad que se pueda estar”.



“Más allá de una valoración literaria, también experimenté cierta sensación de tristeza y de futilidad, ante la idea de una persona joven muerta trágicamente, a quien la literatura no solamente no consiguió salvar, sino que prácticamente se lo llevó a la tumba.”

Antonio Díaz Oliva (Temuco, Chile, 1985) es narrador y periodista. Ha sido finalista del Premio a la Creación Literaria Joven Roberto Bolaño. Ha colaborado para El Mercurio y Qué Pasa. Su más reciente libro es *La saga de los muertos* (Alfaguara, 2011).

Jonathan Franzen, el conservador progresista

Tryno Maldonado

1. Contra el realismo

Para W. G. Sebald, como para muchos otros autores contemporáneos, la ficción que no reconoce la incertidumbre del narrador mismo es ya una forma de impostura muy difícil de asumir como lector a estas alturas del partido. Y, sin embargo, aunque nos hallemos una vez tras otra frente a un narrador que de antemano se arroga como tramoyista y juez ubicuo, no tenemos pruritos como lectores para no entablar ese pacto de credulidad una y otra vez en cada nueva novela, no obstante que el narrador fundamentalmente realista al que nos seguimos enfrentando en buena fracción de la narrativa contemporánea sea tan viejo como la literatura misma. Al grado que a editores, críticos y lectores nos sigue pareciendo perfectamente válido —y para algunos incluso loable— el que un novelista como Jonathan Franzen tenga el descaro en este siglo de construir un saga familiar decimonónica de seiscientas páginas. (Ya desde 1918, Cyril Connolly exigía, en un cómico libelo, que se masacraran todas las novelas que hablaran de más de una generación o de cualquier período anterior a 1918). Por qué

—se preguntará alguien con toda razón— otras disciplinas artísticas han desarrollado sistemas, gramáticas y vocabularios tan diversos, mientras que muchas de nuestras novelas contemporáneas más admiradas empalidecen y siguen haciendo ver a Flaubert (sin querer insinuar con ello una noción de progreso en la literatura) todavía como un radical. Si la novela es, esencialmente, un género burgués y conservador, Jonathan Franzen (Western Springs, Illinois, 1959) es hoy su capellán más destacado.

Mucho antes que el de Connolly, el primer golpe bajo al por entonces joven género de la novela, lo asestó Adam Smith en el siglo XVIII: “Como la novedad es el único mérito de una novela y la curiosidad el único motivo que nos induce a leerla, los escritores necesitan hacer uso de ese método para mantenerla”. Smith, cabe suponer, no habla de otra cosa sino del así llamado *suspense* en la trama, de esa intriga deshebrada en pequeñas dosis a la que siguen aferrándose muchos novelistas realistas como de un motor y del que, por nombrar

dos ejemplos disímbolos, Dostoievski suele echar mano tan frecuentemente tanto como Claude Simon, precursor de la *nouveau roman*.

“La novela realista necesita una patada en el culo. El género, con sus epifanías, su acción creciente, sus movimientos predecibles, su humanismo convencional, puede entretenernos todavía y conmovernos en ocasiones, pero para mí resulta política y filosóficamente dudoso y a menudo aburrido. Por tanto, necesita una patada en el culo”.

Un ataque mucho más reciente a la novela realista lo propina el novelista norteamericano Rick Moody, contemporáneo de Franzen: “La novela realista necesita una patada en el culo. El género, con sus epifanías, su acción creciente, sus movimientos predecibles, su humanismo convencional, puede entretenernos todavía y conmovernos en ocasiones, pero para mí resulta política y filosóficamente dudoso y a menudo aburrido.

Por tanto, necesita una patada en el culo”.

Para Roland Barthes, por su parte, el realismo ya ni siquiera se refiere a la realidad (la idea decimonónica de que cada palabra en un relato tiene una relación transparente con su referente en la realidad). Según Barthes, como lo menciona en *S/Z*, el realismo no es realista. El realismo no es sino un sistema de códigos convencionales, una gramática tan ubicua que no notamos la forma en que estructura la narrativa burguesa. La función de la narrativa para él y muchos otros no es ya representar. Para Barthes, como para muchos críticos actuales, lo que ocurre incluso en el realismo es sólo lenguaje, “la aventura del lenguaje, la incesante celebración de su llegada”. ¿Entonces, por qué, si según Barthes en la literatura no hay mimesis en absoluto, hasta hoy día a muchos lectores nos siguen estremeciendo los baños de sangre en las novelas de McCarthy o de Coetzee tanto como las epopeyas familiares de Philip Roth o John Updike?

“Todo escritor cree que es realista —dice Alain Robbe-Grillet citado por el crítico James Wood—. Nadie se llama a sí mismo abstracto, ilusorio, quimérico, fantástico. Pero si todos los escritores están congregados bajo la misma bandera, no es porque estén de acuerdo en lo que es el realismo; es porque quieren usar una idea diferente de realismo para sepa-

rarse de cada uno de los demás”. Esta ambigua postura asumida por algunos de los tildados narradores realistas podría resumirse en un viejo berrinche de Flaubert: “Detesto el realismo, pero andan diciendo que soy uno de sus pontífices”. O de esta otra forma: No hay que abjurar del realismo sólo porque el realismo que uno hace no es lo bastante original.

2. La libertad de mercado promueve la competencia

Competencia. El motor de los mercados libres y, junto a la acumulación de riqueza y el individualismo, uno de los preceptos fundamentales del liberalismo y de la cultura de éxito norteamericana. Existe un texto reciente y ahora famoso sobre la competencia. Sobre la competencia entre dos escritores norteamericanos. Un matrimonio de escritores norteamericanos, para ser precisos. Una competencia encarnizada, para ser más precisos todavía. El ensayo se llama *Envidia* y apareció en la revista *Granta* en junio de 2003. Y es famoso no sólo por el hecho de que su protagonista sea Jonathan Franzen, el autor más visible y exitoso de su generación (tras el suicidio de David Foster Wallace, gran amigo suyo y acérrimo competidor declarado), sino porque además su autora es Kathryn Chetkovich, la segunda esposa de Franzen y fuente de las más rancias

envidias y rencores hacia éste al no poder estar a la altura del talento ni del ritmo de escritura de su ex marido, como ella misma, llena de rencor y frustración, lo declara en su *vendetta*. Este evento podría ser meramente anecdótico y accesorio para un lector de *Libertad* (Salamandra, 2011), la más reciente novela de Jonathan Franzen después de casi diez años de silencio, de no ser porque existen notables paralelismos entre la ex esposa del autor y Patty Berglund, el personaje central de *Libertad*, quien relata en tercera persona buena parte del libro como consejo de su terapeuta tras un matrimonio malavenido.

Nadie descubre aquí la pólvora. Y Franzen, realista astuto como un prerrafaelita, lo sabe de sobra: no es casual en absoluto que el único libro que Patty haya leído en su vida sea *Guerra y paz*.

Tal como la ex esposa de Franzen, Patty Berglund es una competidora nata que admira y promueve la competitividad como va-

lor esencial incluso dentro de su hogar. Ella lo admite y no encuentra vergüenza en esto. Educada en el seno de una familia citadina y progresista de Nueva York, de padres involucrados en la vida política de su comunidad y en el Partido Demócrata, Patty, no obstante, es una mujer de temperamento más bien indiferente al ámbito comunitario. Individualista. Independiente. Sedienta de triunfo. Ganadora. Patty es una estudiante becada por una universidad del Medio Oeste como basquetbolista que llega por esfuerzo propio a ser miembro del segundo equipo de Estados Unidos hasta que una lesión en la rodilla le impide seguir jugando. Patty se vuelve con el tiempo el ama de casa perfecta, alcohólica pero funcional, políticamente correcta hacia el exterior, entre los otros jóvenes matrimonios pioneros durante la administración Clinton de Ramsey Hill en Saint Paul, Minnesota (justo en la calle donde se crió Francis Scott Fitzgerald). Aunque ella misma podría encarnar a la perfección los valores del neoliberalismo y encajar en el estereotipo de *redneck* o *hillbilly* (no tiene inquietudes intelectuales de ninguna índole, es incapaz de tocar un libro y escucha sólo música *country*), Patty es al mismo tiempo una mujer de incorruptible sentido de justicia capaz de rajar con una navaja las llantas de la camioneta del vecino republicano en defensa del honor del presidente demócrata Bill Clinton luego del escándalo Lewinsky. Ésa es Patty.



Walter Berglund es el marido de Patty. Clase media baja. Nacido en el mismo pueblo que Bob Dylan, en la Minnesota rural, hijo de una familia de inmigrantes holandeses conservadores. A diferencia de su esposa Patty, Walter es de condición apocada y de espíritu más avencinado con lo que dentro los parámetros neoliberales correspondería a los de un “perdedor”: Walter, a diferencia de Patty, se identifica secretamente no con Bob Dylan, el héroe del pueblo que ha triunfado por la cultura del esfuerzo, sino con Donovan, el cantante al que un petulante y competitivo Dylan humilla en la famosa escena del documental *Don't Look Back*. Y, sin embargo, Walter es insobornable, la brújula

moral de la familia; ateo y de izquierda, feminista declarado, ecologista “más verde que los del partido verde” que abraza causas tan disímiles y en apariencia perdidas como la promoción de la tasa cero de natalidad, el control de los gatos domésticos que depredan a las aves migratorias, o, en la recta final de la novela, la absurda y contradictoria explotación de carbón en los Apalaches para salvar a muy largo plazo una especie mínima de ave: la reinita cerúlea. La cruzada emprendida por un pájaro de apenas unos gramos de peso será el Titanic de Walter y su familia.

Pero el cabal y noble Walter es únicamente el premio de consolación de su competitiva esposa Patty, quien ha vivido prendada de Richard Katz, el mejor amigo de Walter desde la universidad. Richard (que curiosamente comparte rasgos con el propio David Foster Wallace, como mascar tabaco, trabajar a oscuras, además de ciertos giros del lenguaje) es una estrella de rock, un mujeriego, un “príncipe” adicto al sexo y repelente a comprometerse en una relación duradera, un adolescente empedernido. De ser el líder de una banda universitaria de punk radical que compone canciones anarquistas y que no trascenderá nunca más allá de la escena local (los Traumatic), una vez entrado en la mediana edad Richard se ve de pronto favorecido por el éxito y comienza a ser mimado por el mercado con un nuevo proyecto de banda mucho

menos ambicioso: Walnut Surprise. No más punk. No más letras de protesta. El pop country y las letras melosas con las cuales los WASP como Patty pueden fácilmente identificarse (realismo-mimesis) vuelven de súbito a Katz un referente de culto para una serie de bandas y artistas blancos como Jack White o Wilco, para quien Walnut Surprise abre sus conciertos.

Realismo. Grandes relatos. Triángulos amorosos. Ambición histórica: del período Reagan hasta el de Obama. Crítica de una época: la invasión a Iraq, el imperio norteamericano post 11-S entrando en una orgía de especulación financiera y con una burbuja hipotecaria a punto de reventarles en la cara. Una estructura de la fábula relativamente compleja aunque mayormente cronológica. Atmósferas bien creadas y la cantidad de detalles justos. Una prosa solvente y minuciosa, un lenguaje muy imaginativo y original. Nadie descubre aquí la pólvora. Y Franzen, realista astuto como un prerrafaelita, lo sabe de sobra y nos hace un guiño constante para que estemos alertas a la clase de realismo que él invoca y que quizá sea el único gesto metaliterario con el que pretenda redimirse a sí mismo: no es casual en absoluto que el único libro que Patty haya leído en su vida sea *Guerra y paz*. El modelo del triángulo amoroso que sirve de base para *Libertad* (Walter/Patty/Richard) es tan viejo como el propio realismo que lo reencarna en

el siglo XXI: Pierre/Natasha Rostov/Príncipe Andrei. Los personajes de Tolstoi usando de pronto e-mails y Blackberries para relacionarse.

3. Explotación a cielo abierto

Cuenta Zizek en el artículo *Contra el gobierno ilustrado*, que en las comunidades amish de los Estados Unidos se lleva a cabo la práctica de la *rumspringa*. La *rumspringa* es una institución consistente en que, al llegar a la mayoría de edad, los adolescentes, mujeres y varones, son alentados a exiliarse de la agregación durante un par de años. Antes habituados a una disciplina rigurosa y a una vida de restricciones, de pronto estos jóvenes amish tienen libertad de usar aparatos eléctricos, manejar automóviles, escuchar música pop, ver televisión, tener acceso a internet, vestirse a la moda, tener relaciones sexuales, usar drogas y beber alcohol. Al término de este plazo contemplado en la *rumspringa*, los muchachos deben realizar una elección de libertad: si volver a su comunidad para readaptarse a sus usos y costumbres de por vida, o permanecer en el exterior y convertirse en ciudadanos comunes y corrientes de los Estados Unidos de Norteamérica. Los resultados son incontrovertibles. Más del noventa por ciento de los jóvenes amish vuelven al confinamiento sin pensárselo mucho. Incapaces, porque nunca fueron educados para ello, de hacerse responsables de sí

mismos por primera vez frente a una repentina y completa permisividad, sin una figura regulatoria que los vigile, aliente o amoneste, estos jóvenes caen en un terrible estado de angustia y de vacío. Regresan a su comunidad contritos, dóciles, para volverse ciudadanos ejemplares de por vida. Algo casi idéntico ocurre con los estudiantes norteamericanos compelidos por sus universidades a salir a estudiar al extranjero. Y, en *Libertad*, específicamente, ocurre con Joey, el hijo adolescente de Walter y Patty. Por oposición a la figura autoritaria de su padre progresista y en un acto de manifiesta rebeldía, Joey se declara abiertamente republicano, de derecha dura, a favor del Estado Israelí (él mismo con un octavo de sangre judía) y huye a vivir a la casa de los vecinos del otro lado del patio: un hatajo de *rednecks* ignorantes y escandalosos con cuya hija contraerá matrimonio. A la edad de diecinueve, Joey, hará el negocio de su vida, el sueño de muchos jóvenes gringos: amasar su primer millón de dólares trabajando para un contratista cercano a Dick Cheney que suministra camiones polacos Pladsky A10 obsoletos al ejército norteamericano y refacciones oxidadas adquiridas en Paraguay, Hungría y Bulgaria. Un fraude millonario. De igual forma que los adolescentes amish al cabo de una sobredosis de realidad fuera de su cerco paterno, Joey volverá contrito y con la cola entre las patas a las faldas de su padre cuando el negocio millonario de los

camiones se convierta en un pantano de mierda a punto de volverse un escándalo mediático.

Libertad, de Jonathan Franzen, pasaría por algo menos que un simpático artefacto arcaico de entretenimiento masivo y decimonónico, un mamotreto más entre los muchos que engrosan el *realismo histérico*. Salvo por un detalle: que fue escrita por un virtuoso.

Terry Eagleton dice que el posmodernismo tiene tanto de radical como de conservador a un tiempo. Y no yerra. Eagleton afirma que “es un sorprendente rasgo de las sociedades capitalistas avanzadas que sean a la vez libertarias y autoritarias, hedonistas y represivas, múltiples y monolíticas”. Y en este sentido, Joey, como los muchachos amish, como muchos tantos ciudadanos norteamericanos viviendo en una democracia y bajo el estado de derecho, no logra culminar finalmente el proceso que Pascal Bruckner llama la “decepción necesaria”; es decir, “salir de la condición de víctima,

una vez abatido el opresor y fijadas las compensaciones, para acceder a las responsabilidades que la libertad implica, someterse a imposiciones morales y jurídicas válidas para todos”. El acceso a la libertad, pareciera decirnos Franzen igual que Bruckner, es el “acceso a la pecabilidad ordinaria”, a la obligación de responder a los actos propios, incluso los menos lúcidos. Y en esto, tanto Joey, como Patty y Walter, fracasan estrepitosamente a lo largo de la novela.

4. Se cometieron errores

Según James Wood —el último vicario vivo del realismo—, existe cierto tipo de realismo actual que él califica como *realismo histérico* y cuyas características son descritas en el famoso artículo *Human, All Too Inhuman*: novelas colosales llenas de extravaganza y referencias de la época que se desviven en describir “cómo funciona el mundo en vez de cómo se siente alguien respecto a algo”. Este realismo histérico estaría supuestamente representado por autores como Don DeLillo, Thomas Pynchon, David Foster Wallace, Salman Rushdie o Zadie Smith. La propensión casi compulsiva por contar que poseen este tipo de novelas, por *mantener a los personajes en marcha*, por alargar el suspense, se vuelve, a decir de Wood, la forma de reemplazar la carencia de vitalidad de estas obras, un envoltorio vistoso para di-

cha carencia. O, mejor dicho: la imposibilidad de muchos autores realistas contemporáneos para desarrollar una nueva forma de mimesis.

Y es a este respecto, en lo tocante al *realismo histórico*, en el que tambalea peligrosamente Franzen, y donde cabe, por ejemplo, preguntarse si un hipotético lector de *Libertad* del futuro requerirá un compendioso aparato crítico para asimilar las sutiles diferencias entre lo que era poseer un iPhone y un Blackberry; la discrepancia de enfoques sobre la guerra de Iraq entre Fox News y CNN; leer el New York Times o el Washington Post; la importancia o las variantes simbólicas de poseer un iPod, un Xbox, un Discman, un Land Cruiser, un Jaguar, una Escalade, un Chevy, un SUV Lexus o un Volvo 540; entender qué carajos era American Idol y Los Soprano y Casados con Hijos y quiénes eran Tinay Fey, Sarah Silverman y Natalie Portman; lo que significaba que alguien vistiera una playera del Subcomandante Marcos o lo mucho que sobre un personaje pudiera revelarnos el que escuchara a Tupac, Eminem y Slim Shady (e incluso la oscura relación entre Eminem y Slim Shady), o bien a Belle and Sebastian, los White Stripes, Yo la Tengo, Wilco, Pearl Jam, Devo, Michael Stipe, U2, Dave Matthews, o

en cambio a Garth Brooks, las Dixie Chicks, Jonhny Cash, Roy Orbison, Hank Williams, Patsy Cline, o a Patti Smith, Alanis Morissette, Blondie, Prince, Madonna, Neil Young, Sonic Youth, y un farragoso e interminable etcétera aún más largo que la lista de cameos de celebridades en toda la historia de los Simpsons.

Sostiene James Wood que “las novelas tienden a fracasar no cuando los personajes no son lo bastante vivos o profundos, sino cuando la novela en cuestión no ha conseguido enseñarnos a adaptarnos a sus convenciones, ni ha conseguido despertar un hambre específica por sus propias características, su propio nivel de realidad”. Por todo lo anterior, *Libertad*, de Jonathan Franzen pasaría por algo menos que un simpático artefacto arcaico de entretenimiento masivo y decimonónico, un mamotreto más entre los muchos que engrosan el *realismo histórico*. Salvo por un detalle: que fue escrita por un virtuoso.



Tryno Maldonado (Zacatecas, 1977) es narrador. Su novela más reciente es *Teoría de las catástrofes* (Alfaguara, 2012). Reside desde hace años en Oaxaca.

El hijo de Shakespeare

Alejandro Beteta

“Los ángeles no tienen por qué leer pero nosotros sí.
Ellos no están atrapados en los dilemas
de la memoria y del tiempo”.
Harold Bloom

De una familia de inmigrantes judíos que buscaba una oportunidad de vida en los Estados Unidos, nace en Nueva York el 11 de julio de 1930 Harold Bloom. Nada sabemos de sus recuerdos más tempranos, así como tampoco de sus alegrías y tristezas que podrían decirnos un poco más, o por lo menos, aumentar deleitosos detalles con respecto a este crítico. A los tres años su padre le regaló unas tijeras de sastre; a los doce un hada le concedió un libro de poemas de Hart Crane. Sin imaginarlo, su hermana hizo al crítico. En su infancia, para apremiar el tiempo, mantenía peleas callejeras en el este del Bronx. *Camisas Plateadas* era una pandilla de chicos irlandeses con los cuales Bloom y sus amigos mantenían rivalidad. Los bates de beisbol, las botellas y los libros eran la compañía de Bloom en ese entonces. En su casa, el libro ocupaba un lugar importante, y más todavía cuando los leía en tardes de lluvia o en noches solitarias. Cuando los libros caen de sus manos sale el sol. Este acontecimiento mi-

núsculo cambió su dirección. “Un chico torpe, incluso entonces con un precario sentido del equilibrio, flotaba sobre los poemas completos de Hart Crane en la Biblioteca Melrose, una sucursal de la Biblioteca Pública del Bronx”. Sus primeros acercamientos a la fantasía se dieron con la Biblia. Se nutrió de fábulas y cuentos (aprendió a leer en yiddish antes que en inglés). Su pasatiempo era la biblioteca del Bronx, los libros y los estantes. El misterio, la música, las imágenes de la poesía habitaron su mente. Su alma se complace cuando la alimenta de genio. Ese extraño lenguaje lo era todo. De niño, un pariente le preguntó cómo se iba a ganar la vida: “Voy a ser profesor de poesía en Harvard o en Yale”. El destino se cumplió. De su desempeño escolar no sabemos casi nada, pero en la universidad, en Cornell —no era devoto de las clases de Nabokov—, ocupaba el primer lugar. En su adolescencia sus escritores favoritos eran los poetas románticos ingleses y alemanes, las biografías, mas no la crítica literaria. Pero

a esa edad descubrió al crítico Northrop Frye, quien lo influyó considerablemente y a quien después abandonó. El nacimiento de un inspirado a todas luces por la literatura. Su familia esperaba un médico o un abogado. Sin embargo, con el tiempo, aquel niño se convirtió en médium de voces antiguas. Una estrella brillaba en el cielo para él. No imagino la sorpresa cuando de niño abrió inconscientemente el alma de Shakespeare, Shelley, Milton, Crane y Dante.

¡Qué espanto! La lectura de poemas convirtió su alma ingenua en un despertar sin ocaso. Lo sedujo y lo preparó para dotarlo con la música de las musas. Incluso la débil tentación de hacer ficción fracasó en un intento de novela; como le sucede a muchos críticos que se malogran en ese ámbito legado a los narradores natos. Pero, ¿por qué no fue poeta? Un espíritu combativo no puede menos que prepararse para la guerra, una guerra intelectual, de aclaraciones, de matices. Y Bloom está vedado de hacer poesía. A partir de los dieciséis años sufre una melancolía que hace que su jaula literaria le inspire cierta comodidad, cierta sabia resignación. Lee y con ello se instruye y se conoce, descubre lo que es, y lo que no es. Advierte una luz que le da la aureola de profeta literario. La angustia le acompañará por siempre. Un malestar que sólo halla alivio milagroso en la lectura. La ansiedad es un estar y no estar, cosa que le

hunde más en los libros y en sus significados. Confía en sí mismo. Escribe. Toca puertas pero nadie las abre a gusto ni le invitan a pasar. A sus ochenta y un años Bloom dice: “La realidad se vuelve virtual, los libros malos desplazan a los buenos, leer es un arte que agoniza. ¿Qué importa? Aquéllos que siguen leyendo a profundidad —un residuo universal, en todas las generaciones y en todas las tierras— conservarán lo que lleguen a poseer de memoria”.

A pesar de que Bloom parte de datos biográficos, éstos no influyen del todo en el carácter estético de la obra escrita. Es el poder de conciencia. Esa fantástica alineación cognoscible es lo que hace que un autor valga la pena y le dé permanencia. Un autor vive en la medida que penetra el espíritu de sus semejantes. La indiferencia hacia las vidas de los escritores hace todavía más insípida la fabulación de un escritor. Pero qué importa, si podemos, gracias a la imaginación, moldear a nuestro rival. Hacerlo de plomo o de sangre. Las cosas más extraordinarias se hallan ocultas en la apariencia, en la ilusión y el desengaño. Ocuparnos en dar con la definición de una verdad falsa, de una exquisita historia, que día a día podemos cambiar de estación, es en tarea del lector crítico un ayudarse a vivir. Metáfora engañosa y pálida que Bloom ha encarnado. En su pasión se encuentra la biografía que es ficción. La vida de un escritor le

interesa si apoya su teoría de que el compromiso literario difiere del social o de la ideología del escritor. Nada tiene que decir un dolor o una risa si no se expresa en la escritura, si en el ejercicio literario no encontramos puntos relevantes, admiraciones y decesos. Es algo que el autor vive y que no puede cambiar, pues es la suma de sus pensamientos y actos. Hay cierto aliento que contienen los libros que nos traspasan el cuerpo.

En su infancia, para aprehender el tiempo, mantenía peleas callejeras en el este del Bronx. *Camisas Plateadas* era una pandilla de chicos irlandeses con los cuales Bloom y sus amigos mantenían rivalidad. Los bates de beisbol, las botellas y los libros eran la compañía de Bloom en ese entonces.

¿Cuál es el soplo divino que da vida a las creaciones, y que Bloom busca? Cuando vemos el rostro de quien nos ha sorprendido, podemos echarnos a reír o llorar, o permanecer callados de incertidumbre. Esos detalles humanos son los que Bloom admira y rescata.

Cuando nos descubrimos en el otro que nos ha robado nuestras palabras. Simplemente nos rebasa el enigma que tenemos frente a los ojos. Así es la tarea que Bloom emprende cada mañana. Un soporte que suena ingenuo pero que ayuda a un hombre a continuar su vida. Esa sospecha que va más allá de ver danzar una sombra que raya en el patetismo vital. ¿Son esos fantasmas danzantes los que hacen más agradable la permanencia en esta tierra? La imaginación, la libertad de darse el lujo de creerse un dios. Un dios ignorante, pero que aprende más de su ignorancia que de su sabiduría. Cómo trata a sus poetas, a los creadores, es algo que sorprende. Nunca los agota. A pesar de ser un lector obsesionado con la poesía, no se contaminó de su dulce encanto. Su prosa es ágil, diestra, erudita, pero no tiene ese encanto de la metáfora, de la dulce línea, o de la intrincada prosa que envuelve al lector. Su prosa es clara y por eso peligrosa, puede darse por bien servida cuando el plato fuerte tiene un logro por el laberinto de lecturas consumadas. No sólo se ha dedicado a criticar específicamente los valores literarios, también ha buscado la forma de hacer ver la ineptitud y la esterilidad —que en parte proviene de su arrogancia— de sus detractores. Sus críticas a la sociedad académica son anímicas y cursis, no son los rasgos que caracterizan su verbo crítico, pero lo importante será que su figura quede en la posteridad por todos sus impulsos

y cóleras. Piensa que los estudios y la propia literatura nacen en un gremio escolar; cuando es evidente que el talento es de todos, pero el genio de pocos, y no se restringe a fronteras.

En sus inicios Bloom fue duramente criticado por su forma de criticar, pues su tendencia a buscar en cada obra, en cada autor, lo sublime (Longino), terminó por fastidiar el temperamento que reinaba en la crítica norteamericana (y no sólo a sus colegas sino también a los lectores de nuestra lengua que por prejuicio e ignorancia evitan leerlo), T. S. Eliot y Paul de Man. “Es usted un crítico longiniano, cosa que aborrezco” dijo William K. Wimsatt. “Tenía razón. Él era aristotélico; en cuanto a mí, consideraba que Aristóteles había arruinado la crítica literaria occidental casi desde el principio. Lo que yo consideraba verdaderamente *empezaba* con el seudo-Longino”. En un ambiente en el que no se sentía bien, optó por la estética, la profundidad y la invención; lo mismo en que insistió Edmund Burke. La Nueva Crítica, no era sino una serie de malentendidos que se afanaban en romper con la tradición y hacer ver otra modalidad de la expresión teórica y analítica. Ese aparato tan superfluo y frío, de mal gusto, de malos gestos para la literatura, irritaba la experiencia interior de este genio. Un puñado de resentidos y malagradecidos con los patriarcas, según Bloom. “La nueva crítica era la orto-

doxia imperante cuando yo hacía mis estudios de posgrado en Yale, y muchos años después. Su mesías fue la figura bicéfala Pound / Eliot, y su rasgo definitorio era el compromiso con el formalismo. El significado del así llamado ‘objeto crítico’ debía encontrarse sólo dentro del objeto mismo; la información acerca de la vida del autor o las reacciones de sus lectores era algo que se consideraba simplemente engañoso”. Al pensar en los comentarios que Bloom, obsesivamente, expresa una y otra vez, con respecto a cómo se debe criticar o qué es lo que se debe percibir en una lectura de los clásicos, nos hace pensar la posición desde la que se encuentra: la de crítico académico. Eso lo cambia todo. La academia es el centro de todo. Bloom se cree el centro de todo, y más cuando tiene que responder con su valor máspreciado: el arte de leer, de ser un lector comprometido, que lleva más allá sus pasiones y su conciencia. Imparte clases desde hace cincuenta y siete años, y desde entonces ha denunciado la ineficacia de la academia. Sin embargo, lo ha mantenido a él y a su departamento, de Humanidades. Es el único profesor que posee uno propio: “Incluso en la universidad estoy aislado, aparte de la compañía de mis alumnos, pues mi departamento soy yo solo”. Profesor en Yale desde 1955, y de la Universidad de Nueva York desde 1988, se ha consagrado por sus caprichos en defensa de la literatura y de su valor estético. Su figura



OPTICAS[®]
AMERICA

www.opticasamerica.com.mx



oculta entre alumnos y bibliotecas, entre textos y trabajos escolares me hace pensar en las horas y los días dedicados a una ilusión, a querer detener el tiempo mientras vive el suyo. La vida de Harold Bloom son los libros, y ha publicado, quizá con su más profundo entusiasmo, el título: *Anatomía de la influencia. La literatura como forma de vida* (2011). Con ayuda de sus colegas, traductores e investigadores realiza sus críticas. Es un gran lector y posiblemente el misterio que se revela en sus lecturas no nos llegue a influir como en él lo han hecho. Además, esa paciencia lectora hace que brille, lo que todo lector profundo busca: la fuerza de conocerse a sí mismo.

Aunque su fórmula no es del todo aceptable, el tirano Bloom cumple con la función de ser un educador.

La moral corresponde a la vida, y el escritor decide de qué lado estar. A la literatura no le corresponde hacerse cargo de las condiciones sociales. No depende del escritor cambiar al mundo. Lo hace en la medida en que se conoce y plantea nuevas fronteras humanas. Esta idea falsa, pero provocadora, incita más a la claridad y a la verdad del ser humano que al desprecio

e indiferencia hacia el intelecto. Así, la mayor ofensa que Bloom puede darnos para deleitar, es la ofensa a su propia casa y a sus colegas. Defendiendo, ante todo, que la literatura es la soledad. No seremos mejores ni peores leyendo, ni nos haremos más humanos, dice Bloom. Encontraremos lo que somos. Pero ¿cómo no creerse el centro cuando todo se está yendo a pique con los estudios literarios en Estados Unidos? Una visión apocalíptica que no hace más que preocupar a un académico, recurso que Bloom ha utilizado e injuriado en exceso, ¿no es aquí contradictorio? La estética no está ligada a ninguna reforma social o política, pero sí el culto por su trascendencia. ¿En dónde queda entonces la labor humana? Los empeños en contra del historicismo y de los formalistas son una tentación, incluso para juzgar su obra. Los genios, dice Bloom, no se dan en la misma cosecha, pueden surgir, pero son pocos los que dominan el panorama que por siglos se ha mantenido. Sospecho que ese gran amor que siente por los libros lo siente por una juventud que se encuentra en proceso de deshumanización. Aunque su fórmula no es del todo aceptable, el tirano Bloom cumple con la función de ser un educador. Y si en el mundo académico su influencia no ha florecido, sí en el jardín de los lectores comunes, que buscan referencias ilustrativas. No son pocos los enemigos que Bloom ataca: los lectores ineptos y faltos de

inspiración, de imaginación truncada por los embates del mercantilismo y los fríos medios de comunicación. De igual forma que a lo que él denomina la “Escuela del resentimiento”. Esa especie de monstruo ideológico al que Bloom ha querido cortar la cabeza haciendo cada vez más insistencia de la lectura clásica. Nada más decadente que deconstruccionistas, neohistoricistas, neomarxistas, feministas y tendencias de diversidad de género, dice Bloom. Y aunque desapareciesen, él seguiría en posición de hacer que el lector conozca a sus héroes. Bloom rechaza los métodos de Derrida, Lacan, Heidegger y Foucault, en parte por aborrecer sus conocimientos, en parte porque es, sobre todo, un lector de poesía: “Para mí fue una terrible furia o pasión que me impulsaba. Era algo feroz. Era una obsesión absoluta. No creo que ninguna especulación de mi parte pudiera llegar a convencerme de que tanta lectura fuera un intento de sustituir la vida que yo tenía que vivir por una existencia más ideal. Era amor. Me enamoré desesperadamente de leer poemas”. Ama el Renacimiento y el siglo XVIII. Le han criticado sus profecías canónicas por el hecho de que ha pretendido cerrar la literatura con unos cuantos autores; esto puede sonar como broma, pero ha sido él quien más ha insistido en eso. Pero en todo caso es su propuesta. ¿La incapacidad que tiene para otros idiomas hace menor su trabajo? Sólo domina el inglés y chapurrea otros idio-

mas. Detesta la escuela francesa y a los formalistas rusos. “Samuel Johnson, William Hazlitt, Walter Peter, Ralph Waldo Emerson y Oscar Wilde los sigo leyendo igual que sigo leyendo poetas”. Son sus pilares. No podríamos calificar a Bloom de tibio o destornillado, sino como el defensor de una sensibilidad única. Teme que un día su universo desaparezca, y con ello su estrella; ese temor lo impulsa a demostrar el gran valor de ciertos autores. Richard Rorty dijo que Bloom leía con la misma intensidad un libro de poesía que un tratado filosófico, sólo con el deseo de hallar una satisfacción imaginaria; y apostaba más por este crítico que por el aparato académico. Las denuncias de Richard Rorty, Harold Bloom y George Steiner sobre la decadencia en el sistema educativo, dejan ver algo más que una decadencia. Estos pensadores leen y escriben con una intensidad amorosa, sólo para dar a una sociedad lo mejor que esta misma ha dado. Pessoa escribió: “Es otra vez la noche inmensa de la claridad que aumenta”.

El lector de Bloom es el lector despier-to, culto y profundo, y los escritores eruditos que viven apegados a lo que Bloom ha insistido toda su vida: a los precursores. Imposible abarcar la esencia de una pasión encadenada al éxtasis, como lo es la poesía. Pero si algo debe hacer el poeta contemporáneo es mirar atrás, reivindicar a quienes lo precedieron, rebasarle

en la invención. El poeta no puede darse el lujo de ser ignorante. Esto no lo tolera Bloom. Lo interesante es saber distinguir si las teorías de Bloom soportarían el peso de una vitalidad sin yugo y martirización intelectual, sin academia.

Aunque sus cumplidos son armoniosos y psicológicos, no se apartan del mito, y mucho menos busca un derrocamiento, sino la construcción de un humanismo por medio de las letras. ¿Es aquí donde el crítico demuestra la fortuna de exaltar la estética, la prosa, el estilo, y todo lo que convenga al trabajo de un escritor como su propia constelación humana, una serie de rasgo que el crítico reclama a través de su arte?

¿De qué somos posibles cuando encontramos encanto en otro hombre por sus palabras, cuando admiramos sus actos, virtudes y desprecios? Quizá lo más importante y digno de un artista es tener presente a sus ancestros, cultivarlos, aprender de ellos lo necesario para continuar esa forma tan peculiar de expresión: el arte. Para el lector común es mucho más difícil comprender una obra erudita; para un lector hedonista, la probabilidad de afinar su gusto. La obra de Bloom es a la vez erudita y de un matiz especial, como si en ella hablaran los detalles más cautivadores de la literatura. Detalles que impresionan a una personalidad como Bloom.

Hay escritores que nos ayudan a pasar los días, a comprender y aceptar, a saber nuestros límites, la pasión de nuestra sangre, y sobre todo, a alcanzar gracias a una metáfora o a un verbo sensaciones indescriptibles. Es extraño que en este siglo el culto por la vida sea un poco menos interesante en comparación con el XVIII. La indiscreción y la convivencia mantenían despierta la conversación y la amistad. Se escribían biografías, se comentaban lo que uno u otro polemista decía. Las críticas de Dr. Samuel Johnson, Sainte-Beuve, Harold Bloom, tienen un particular gusto, un refinamiento de la obra, un acabado especial que hacen que su lector se interese por los temas y autores que tocan. Y es que viven en el alma del otro de una manera que su imaginación invita a plantarse la personalidad, las peculiaridades que nacen cada determinado tiempo. Que tengan o no tengan razón es un lujo que hay que juzgar.

Imaginamos que un crítico lee aproximadamente todo el día en su estudio, que vive atormentado por cientos de libros apilados en cualquier parte de la casa, que se pierde las estaciones del año, y si su memoria es noble, cada uno de sus rasgos vitales se acompaña por la luz de una cita o una reflexión emitida por un hombre hace siglos u horas. Bloom dice no recordar su infancia: “No recuerdo muy bien mi infancia” —he leído en otros autores que

es en la vejez cuando más presente se tiene—, que si recuerda algo es gracias a un poema o a una línea dictada por el espíritu. Que si debe su método es a la inspiración y a la influencia que han ejercido sus maestros en él. Ante esto, cuando la voz de un poeta habla se escucha la experiencia y lo bello; cuando la del crítico, es la memoria y la exaltación del gusto, que acompaña la armonía y hace su complemento. Bloom tiene por mentor a Dr. Samuel Johnson, quien goza de una exquisita biografía; sin embargo, la dote moralista y la pasión por lo público, lo político y biográfico, no es la vena de Bloom, más bien su extraordinario y milagroso talento se debe a su incansable número de lecturas que ha hecho de sus autores, de sus reflexiones; incluso sus comparaciones tan claras y tan laberínticas hacen del cielo una tortura, pues sus sentencias estéticas merecen ser leídas con la intensidad con la que las escribe. Una intensidad melancólica y noble. En ninguna de sus páginas hay datos superfluos, vanos o débiles. Aunque ha cometido las exageraciones más divertidas y molestas con respecto al genio de uno o de

otro escritor, o la preferencia que siente por los ingleses, siempre nos impulsa a cometer las nuestras. La sutil vanidad que inspiran sus confesiones de cuántas veces ha releído a cada uno de sus autores (alcanzan, en ocasiones, las cien).

Algo realmente monstruoso. Nadie como él se entrega tanto a sus ídolos, al grado de canonizarlos por sus aportes. Su memoria prodigiosa abarca libros enteros y poesías que puede recitar sin ningún problema. Es impresionante que un ser humano halle incontables veces una parte de sí en la lectura. Ante todo, esta forma de vida no es común y mucho menos puede llevarse a cabo en todas partes. Sus polémicas se deben a su orgullo y menosprecio a quienes alzan la voz en una Norteamérica decadente. Imposible que sea parte de un partido político, de una secta religiosa —a no ser la literatura—, de un movimiento social, de una academia pobre de espíritu. “Un número sustancial de norteamericanos que creen adorar a Dios adoran en realidad a tres principales personajes literarios: el Yahweh del Escritor J

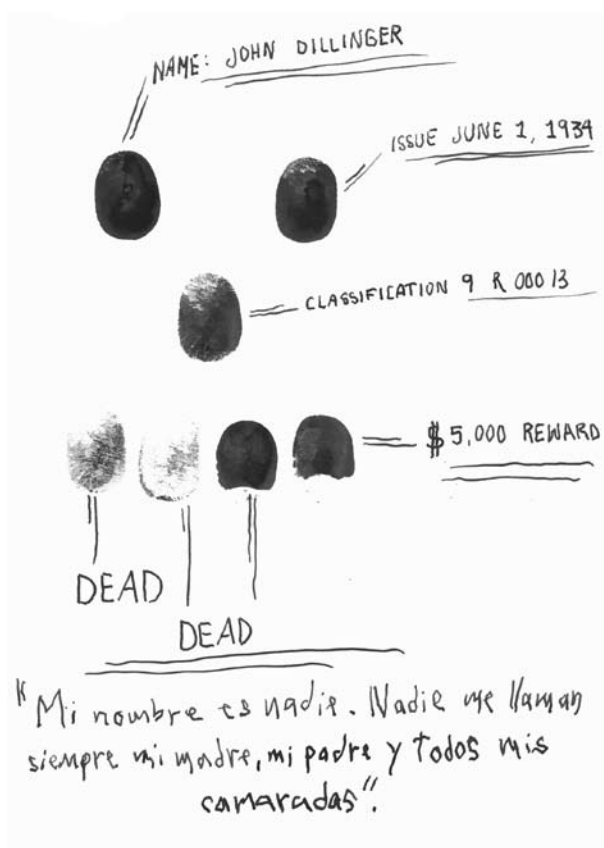
“La realidad se vuelve virtual, los libros malos desplazan a los buenos, leer es un arte que agoniza. ¿Qué importa? Aquéllos que siguen leyendo a profundidad —un residuo universal, en todas las generaciones y en todas las tierras— conservarán lo que lleguen a poseer de memoria”.

(el más antiguo escritor del Génesis, Éxodo, Número), el Jesús del Evangelio de Marcos, y el Alá del Corán. No sugiero que los sustituyamos por la adoración de Hamlet, pero Hamlet es el único rival secular de sus más grandes precursores en personalidad.” De ahí que sus lecturas signifiquen ese lamentable desapego de lo histórico, de lo político, de lo religioso, de lo social, para arraigar en la imaginación. Se anexan así las innumerables reseñas que ha escrito sobre literatura contemporánea y que no se hallan reunidas ni traducidas; una enciclopedia de crítica literaria formada por unos quince volúmenes: *New Haven* de Chelsea House. En el ático de su casa guarda cientos de páginas que aguardan un día a ser publicadas, una especie de tesoro...

En su carrera como escritor, Bloom ha publicado libros de crítica literaria y religiosa. Su estudio de la Biblia lo compara con el de Shakespeare. Su libro *Shakespeare, (La invención de lo humano)*, no es el único de los trabajos sobre el poeta inglés, pero quizá sea el único que tenga las referencias más fértiles de los críticos de Shakespeare, y que Bloom ha comparado. Quien lea sus libros de pies a cabeza, desde el primero hasta al último encontrará una misma obsesión, que con el paso del tiempo ha ido madurando. Si lo que Bloom pide es personalidad y carácter, y personajes fuertes en la literatura, no dudaría que él podría ser un

perfecto personaje de novela de principios de siglo: patriarca obsesionado con la angustia, los orígenes, la educación y el pánico al cambio de las mentalidades modernas. En su *Shakespeare* escribió: “Soy lo bastante ingenuo como para leer incesantemente porque no puedo lograr por mí mismo conocer bastante gente de manera bastante profunda”. En su *Anatomía de la influencia* dice: “Borrar el nombre de tu precursor mientras te ganas el tuyo propio es la meta de los poetas poderosos o severos”. Este autoconocimiento no es de la figura del misántropo de Robert Burton, sino del hombre que ve una inutilidad en la personalidad de cada ser humano sin sustancia. Pero la crítica no ayuda a vivir a nadie que no quiera vivir en una base crítica. “A veces, durante las noches de insomnio que experimento mientras me recupero lentamente de mis diversos percances y enfermedades, me pregunto por qué siempre he estado tan obsesionado con los problemas de la influencia. Mi propia subjetividad, desde la edad de diez años, se formó a base de leer poesía, y en algún momento ahora olvidado comencé a cavilar sobre las influencias”. Un recuerdo de felicidad conlleva uno de dolor. El camino del arte es quizá el más envidioso y soberbio, pero es ahí donde encontramos cierta verdad que nos mantiene ocupados buscando la nuestra. Los libros, como las personas, poseen un abismo con puerta al paraíso, al que debemos acceder para

encontrar no un oficio y una responsabilidad,
sino una hipotética sabiduría. Y ella es muda.



Alejandro Beteta (Oaxaca, 1990) es bibliotecario del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

¿Qué hacer con los pedazos?

Paúl Meixueiro

Twelve, Anagrama 2002

El tercer hermano, Anagrama, 2005

Nick McDonell,

Well, see you later, innovator!

Arctic Monkeys

“Well, see you later, innovator!”

Arctic Monkeys

Por debajo de las sonrisas de los estadounidenses, existe una tristeza arraigada en los habitantes de aquel país, en su cultura. Es ilógico pensar que el poderío de su economía fuera suficiente para que dejaran de sufrir; viven en el equilibrio constante en el cual parecemos vivir todos: las satisfacciones entregadas en proporción del sacrificio. El escritor y filósofo rumano, E. M. Cioran (R□□inari 1911) al comenzar su libro *La tentación de existir* (1956) afirma que “debemos la casi totalidad de nuestros conocimientos a nuestras violencias, a la exacerbación de nuestro desequilibrio”. Este desequilibrio en los norteamericanos surge desde muchos puntos; uno de ellos es su cultura publicitaria, que desea insertar la felicidad en los lugares más inesperados sin imaginar ni medir sus consecuencias; una forma de revalorizar objetos convencionales, un cepillo de dientes o un control televisivo. Estas paradojas existen no sólo en la cultura estadounidense, pero es ahí donde aparentan estar más desarrolladas las consecuencias

—no siempre catastróficas— y pueden encontrarse en todos lados: la alimentación, el entretenimiento, las expresiones, la literatura. Uno de los libros que logra reflejar las dificultades de un habitante de nuestro vecino del norte es *El club de la pelea* (1996), donde el protagonista genera un resentimiento contra su propio consumismo y —con el sello irónico de su autor Chuck Palahniuk (Pasco, 1962)— decide enfrentarlo junto a los miembros de un club clandestino de boxeo que se torna en guerrilla urbana. El club está lleno de excluidos, inadaptados que buscan darle sentido a su vida a través de la violencia.

Si menciono a Chuck Palahniuk es porque Nick McDonell (Nueva York, 1984) nos intenta dar su versión de la vida norteamericana, pero desde el lado contrario: desde las mejores universidades del país, desde las mejores casas en zonas residenciales o los departamentos mejor ubicados en Manhatt, Nueva York. En sus dos libros traducidos al

español, *Twelve* y *El tercer hermano*, nos muestra los problemas que suelen sufrir los tipos cultos y educados de su generación. ¿De dónde surgen los problemas de estos norteamericanos privilegiados, bien educados, blancos y la mayoría con ventajas envidiables? Los personajes principales de McDonnell afrontan la pubertad en el primer libro, y la juventud en el segundo, con estas preguntas: ¿Qué hacer cuando uno ha tenido una infancia llena de confort y a la vez de desamparo? ¿Cómo lidiar con los primeros zarpazos que te están esperando?

Twelve es la historia de un grupo de jóvenes que viven en Nueva York a la espera de la navidad y disfrutando de las vacaciones que concede su universidad. ¿Qué hacer en esta temporada del año donde las campañas publicitarias te gritan que compres? Ellos deciden comprar lo que no traerá Santa Claus: las drogas, el alcohol, el sexo y la satisfacción que no encuentran debajo del árbol de navidad. El tema de los jóvenes blancos con suficiente dinero para remplazar la ausencia de algo parecería ya tedioso: tal vez la primera voz juvenil y pionera de esta generación fue la de Bret Easton Ellis (*Los Angeles*, 1964) con el libro *Menos que cero* (1985); desde entonces un gran número de contemporáneos no se han cansado de reinventar la fórmula. En aquel retrato de la vida de los años ochenta se detallan las vacaciones de navidad de un estu-

diente rico, alineado y de sexualidad ambigua de universidad del este de los Estados Unidos; las fiestas a las que asiste y las drogas que consume conforman el escenario de la novela.

¿Qué hacer en esta temporada del año donde las campañas publicitarias te gritan que compres? Ellos deciden comprar lo que no traerá Santa Claus: las drogas, el alcohol, el sexo y la satisfacción que no encuentran debajo del árbol de navidad.

Los chicos de McDonnell giran alrededor de la misma atmósfera del primer libro de Ellis, los mismos ambientes turbios aderezados con rastros del nuevo siglo, avances tecnológicos, nuevas jergas juveniles y nuevas drogas sintéticas, una de ellas llamada como el libro, *Twelve*. Los hijos de la “generación X” demuestran con la misma antisolemnidad lo que muchos ya sabían: son los mismos adolescentes que siempre existirán, sólo que menos dispuestos a ocultar los desenfrenos y excesos con los que intentan pasar la etapa más inestable de la existen-

cia. Su respuesta es la falta de ideales, que causa la sensación histórica de haber llegado tarde.

Lo que quiere contar McDonell parece lo mismo que Ellis hace veintisiete años por algunos pequeños y a la vez grandes detalles. El narrador no es uno más de los jóvenes frívolos que son adictos a varias drogas a temprana edad. Su nombre es Mike y, a partir de un ascetismo melancólico, decide no ignorar a todos sus compañeros de preparatoria, decide ser el que les distribuya las drogas; decide no entrar a ninguna universidad, y el pretexto para tomarse un año sabático no es para menos: la muerte de su madre. ¿Dónde se puede conocer la muerte, si no es en la muerte de nuestros seres queridos? A pesar de la negación sistemática y absoluta que existe en el personaje, él tiene ansias de vivir, de no arrojarse entre el resto del ganado:

“—Cualquiera diría que estas aprendiendo algo importante. El otro día iba caminando por la calle, iba a venderle la última onza que tenía a ese chico, Alport, y se me enganchó la mochila en un palo y se me rompió y la hierba cayó dentro de un agujero.

—Vale.

—Así que me metí por el agujero, porque era una onza entera, y estaba muy oscuro y húmedo, y había una rata. Y ¿sabes dónde estaba?

—¿En el infierno? ¿Con Dante?

—Y tú vas a Harvard, y ¿quién crees que

está aprendiendo más?”

Mike parece ser pateado por el mundo en el transcurso de la novela. Al final explota contra todos, en un final que por la acción recuerda algunos finales hollywoodenses. Los libros de McDonell van tomando ritmo y constancia entre todas las historias, hasta llegar a una velocidad donde cualquier movimiento es catastrófico. Una narración influida por el lenguaje cinematográfico, contada en fragmentos, se combina con una descripción parca y un moderado uso de los adjetivos.

El segundo libro de McDonell, *El tercer hermano*, lo escribe ya en su juventud y su personaje principal está situado en ella; es la historia de un universitario que recibe su primer contrato en prácticas, en una revista que tiene su sede en Hong Kong. Él lo agradece, trabaja con un amigo de su padre, quien lo recomendó y por quien consiguió el contrato. Uno de los últimos días deciden mandarlo a Tailandia, algo rutinario según le explica su compañero de viaje: “Limítate a llenar tu libreta de citas chorras de mochileros y nos pasaremos una semana gratis en Bangkok. En Bangkok hay muchas tías buenas”. La primera parte de la historia se concentra, en su mayoría, en Bangkok, donde el alter ego de McDonell decide seguir las instrucciones de su compañero y pasarla bien.

Pasa los días entre turistas europeos en busca de exotismo, periodistas radicados en Tailandia y “tías buenas” como se las habían descrito. Mientras tanto, McDonell opta por entretener su historia familiar y detonarla con un incendio en la casa de sus padres, un regreso apresurado a Nueva York y un final donde el 11 de septiembre de 2001 parece el mejor telón de fondo.

“Hemos destrozado el mundo, pero no tenemos ni idea de qué hacer con los pedazos... Mi generación, la forma en que lo hemos ridiculizado todo, no ha hecho que el mundo sea mejor. Hemos invertido tanto tiempo en juzgar lo que otros creaban que hemos creado muy pocas cosas propias... He usado la rebelión como una manera de ocultarme. Hemos usado la crítica como una falsa participación”.

Las influencias literarias son un laberinto. La mayoría de los escritores suelen rasgar el principio del camino, casi siempre con la intención de que sea difícil, pero no imposible, descifrarlo. Las influencias literarias siguen siendo un proceso paradójico del cual nunca sabremos lo suficiente. La forma de narrar en fragmentos que no exceden las dos mil palabras nadie puede venderla como innovadora; el escritor siempre se ha puesto el reto de llegar a la reducción absoluta, al esqueleto del texto. Esta forma de coquetear peligrosamente con la nada tampoco es nueva en la tradición norteamericana, destacan voces como la de Raymond Carver en el cuento y Ernest Hemingway en la novela. Ellos también son maestros de ocultar información en sus historias, minar el campo e invitar a recorrerlo con tranquilidad; algo que McDonell implementa en sus dos novelas.

En nuestro siglo, el objetivo principal de la crítica es encontrar los defectos de sus contemporáneos y señalar las virtudes de los antiguos. Cuando alguien está muerto juzgamos su capacidad por el mejor de sus libros y cuando está vivo por el peor. Sería injusto juzgar a McDonell por sus dos primeras novelas. El ansioso mercado lanza escritores precozmente, el escritor maduro no tiene la relevancia en ventas que puede llegar a tener la joven promesa, si tomamos de ejemplo a la

generación anterior a la de McDonell: la “Generación X” empezó a escribir libros relevantes quince o veinte años después del éxito juvenil.

Nuestra época tiene sus propias dificultades. Los nuevos demonios creados en ella son parecidos a los apabullados con anterioridad, pero no idénticos; retocados y mejorados. Siempre habrá grupos de jóvenes autores que, gracias a la confianza ingenua que les brinda la edad, se adscriban al vertiginoso cuestionamiento y a la vez se oculten en él. La literatura resiste como eterno enemigo de cualquier ideología que desee ordenar a la sociedad lo que es correcto hacer. La base de nuestro problema de seguridad, por ejemplo, se sitúa en guardar esperanzas sobre un mundo ilusorio donde la crisis se acaba al perseguir, matar o encarcelar a los distribuidores de drogas. Vivimos lidiando con una moral conservadora que desea prohibir sin análisis, llena de prejuicios, imaginando una sola ética aplicable a todos, aniquilando la pluralidad de ideas. La cultura se torna un pedazo de madera con el cual podemos sobrevivir en medio del naufragio.

Imaginar una sociedad sin cultura resulta en panoramas apocalípticos y los políticos suelen relegarla a un lugar lo suficientemente cómodo, donde ellos reparten el pastel presu- puesto. Existen casos donde la cultura se sale

de los límites torpemente trazados, es cuando el sistema se alimenta de nuevas ideas, las cuales fácilmente puede alinear y después comercializar. En los países desarrollados el sistema de absorción resulta muy metódico; en México poco a poco el método empieza a digerirse. En el libro *El complejo Fitzgerald* (2008), el autor José Mariano Leyva (Cuernavaca, 1975) analiza el paradigma del “joven escritor del siglo XX” y opina sobre cómo se absorben las nuevas tendencias: “La contracultura forma parte del sistema... Crea la ilusión del escape, de la revolución, de la resistencia, todo dentro de un bosquejo inamovible. Hace hipócritamente llevadero vivir en lo irreversible. Sus propuestas son llamativas, los distinguen, los ubica en una dialéctica sistema-rebeldía-asimilación-sistema, pero a la par pueden creerse conspiradores”.

Lo que llamaron “Generación X” parece estar alineada en el sistema, aunque después de las primeras campanadas casi ninguno se encuentra en las listas de los *bestsellers*; desde sus inicios nadie se atreve a llamarlos “contracultura”, aunque no se puede negar su crítica hacia el entorno donde se encuentran sumergidos.

Bret Easton Ellis nos cuenta su versión de la época y en una forma de recuento de los daños logra retratar lo vacío y cruel que puede ser la industria editorial: “Era el principio de

una época en la que casi parecía que la novela ya no importaba: publicar un objeto brillante con aspecto libresco era simplemente una excusa para disfrutar de las fiestas y el glamour y para que atractivos escritores leyeran sus textos de afilado minimalismo a estudiantes que los escuchaban en trance, boquiabiertos de admiración y pensando: yo puedo hacer eso, puedo ser uno de ellos. Pero, claro, si no eras lo bastante fotogénico, la triste verdad era que no podías”. Esto lo escribe en su novela *Lunar Park* (2005) donde, antes de empezar su *thriller* autobiográfico, realiza un recuento de la vida caótica y acelerada que puede llegar a tener una “joven promesa”. No es difícil imaginar a Nick sentado en algún lugar de una lectura de Bret, dándose cuenta de que el primer requisito para ser escritor exitoso lo tiene solucionado. Chuck Palahniuk —otro de los principales escritores que fueron encasillados dentro de la “Generación X”, aunque pareciera ser el último en llegar— opina en la voz de uno de sus personajes: “Hemos destrozado el mundo, pero no tenemos ni idea de qué hacer con los pedazos... Mi generación, la forma en que lo hemos ridiculizado todo, no ha hecho que el mundo sea mejor. Hemos invertido tanto tiempo en juzgar lo que otros creaban que hemos creado muy pocas cosas propias... He usado la rebelión como una manera de ocultarme. Hemos usado la crítica como una falsa participación”. El personaje que habla es la madre

del protagonista de la novela *Asfixia* (2001). El protagonista es Víctor Mancini, es un estudiante de medicina, fracasado en la escuela pero no en la vida, donde se dedica a crear héroes. Su forma de crearlos es la siguiente: se atraganta y ahoga en restaurantes, para que así alguna persona le salve la vida y, además de convertirla en un héroe, se sienta un tanto responsable de él y le envíe dinero. Víctor Mancini también se podría llamar Nick McDonnell, y no sólo por la forma disparatada del primero de enfrentar el mundo. Es la edad la que coincide, es difícil ocultar que Víctor y Nick son hijos de la misma “Generación X”. Los hijos suelen cuestionar a sus padres y la mayoría tratan de asimilar sus errores y enmendarlos. Hacer lo contrario de la línea que te solían dictar tus padres, es una vieja historia vivida en nuestra rebeldía juvenil.

La lucha entre los viejos y los jóvenes es un antiguo juego histórico; los padres temen de los hijos y éstos intentan destronarlos con su energía y fuerza; las viejas disputas siempre terminan cuando logran el parricidio y empiezan cuando nace la nueva generación. ¿Basta con denunciar a los padres para cambiar sus estructuras literarias? ¿Es suficiente con la transgresión para ser un innovador? Supongo que es un buen inicio, pero dudo que sea la solución. Se sabe que el que mejor asimile las enseñanzas de sus padres literarios, el que mejor logre des-

cifrarlas, logrará aportar una verdadera ruptura a la literatura. Nick McDonell está atrapado en esta primera parte del recorrido literario, sólo con los años sabremos si es capaz de ensamblar los pedazos que le dejó la generación anterior.



Paúl Meixueiro (Natividad, Ixtlán de Juárez, Oaxaca, 1989) escribe para la revista virtual El Cantor y el fanzine Penélope.

De puñetazos y escritores: Budd Schulberg

Rodrigo Márquez Tizano

I.

Se le atribuye a Alexis Argüello una de las sentencias más luminosas del universo pugilístico: “Además de un puñado de boxeadores, lo que hace falta son buenos entrenadores; es por eso que nuestro deporte está en el aire, porque echamos de menos gente capaz, no sólo de entrenar peleadores, sino que además intente crear ciudadanos respetuosos del mundo. Eso es lo más difícil”. En ningún lado he sido capaz de encontrar la fuente original de esta declaración: las palabras pueden pertenecer a cualquiera, pero cobra sentido que haya sido Argüello, un auténtico caballero fuera y dentro del ring, el último beneficiario, o al menos, la coartada perfecta del engaño. Así lo recuerda Budd Schulberg (Nueva York, 1914-2009): se conocieron al término del mítico combate que Alexis sostuvo con Bobby Chacón en el 79, cuando “El Flaco”, que estaba detrás en las tarjetas, saltó del banco como un león para partirle el ojo al de Pomona en el sexto *round*. Luego a Bobby le contaron en el siguiente asalto, y en el octavo, el

médico paró el pleito. La contienda fue intrincada y pedregosa, pero pocas horas después el vencedor, ya de saco y corbata, parecía encontrarse en perfectas condiciones y repartía sonrisas y apretones de mano en una ostentosa *suíte* del Hotel Alexandria, en el cruce de la Quinta y Spring. El encuentro fue breve pero intenso: un amigo en común, el puertorriqueño “Chegüi” Torres, los presentó, y luego de intercambiar un breve saludo, Schulberg y Argüello se pusieron a hablar de boxeo durante un largo rato, como dos viejos conocidos que se encuentran después de mucho tiempo. Schulberg siempre catalogó al nicaragüense como uno de los grandes peleadores defensivos de la historia, considerándolo heredero inamovible de la trilogía que encumbró al noble arte de la defensa: Benny Leonard, Gene Tunney y Willie Pep.

II.

Alguna vez Norman Mailer lo retó a enzarzarse a puños, y en otra ocasión fue Hemingway quien le plantó cara: ocurrió en Key West du-

rante un coctel organizado para que se conocieran. Papa Hem, borracho como una cuba, se acercó a Schulberg y lo interrogó sobre sus filiaciones boxísticas. Luego de un largo intercambio de empujones, cuando cayó en cuenta de que Budd no era ningún improvisado, y que en efecto había visto algunas cuantas buenas peleas, Hemingway dio media vuelta y regresó a la fuente de daiquirís. Según mis cálculos, con Mailer hubiese sostenido un combate cerrado, pero hubiera derrotado a Ernest Hemingway con facilidad. No eran aquellos los mejores tiempos de Papa, a quien A. J. Liebling definió en alguna ocasión como un boxeador “no demasiado evasivo”.

Alguna vez Norman Mailer lo retó a enzarzarse a puños, y en otra ocasión fue Hemingway quien le plantó cara.

III.

El primero de julio del 2009, Alexis Argüello, de cincuenta y siete años, alcalde de Managua y ex campeón del mundo en tres distintas categorías, fue encontrado muerto en su domicilio, ubicado en el kilómetro 12 de la carretera

que une a la capital nicaragüense con el departamento de León. Esto sucedió a las 2:00 am. Tardaron apenas unas horas en hallarlo junto a su cama, con una herida mortal de bala en el pecho. Las autoridades lo declararon suicidio: el más grande boxeador nacido en Nicaragua había jalado el gatillo de la Ceska 9 mm que puso fin a su propia existencia. Poseía antecedentes a considerarse: cuando tenía cinco años, su padre amagó con quitarse la vida arrojándose al fondo de un pozo abandonado; en los días de pobreza extrema, su madre lo amenazaba constantemente con autoeliminarse; y él mismo intentó clavarse una daga en más de una ocasión, durante sus peores épocas de alcohol y cocaína en Miami. Esta vez fue distinto. La presión de sus actividades políticas se habían vuelto insostenibles: Argüello sirvió como tapadera de un fraude con muchos ceros detrás. Se había vuelto una marioneta del mismo gobierno que provocó la muerte de su hermano y que a finales de los setenta le confiscó todo lo ganado en el cuadrilátero por considerarlo simpatizante y aliado del antiguo dictador, Anastasio Somoza.

“El Flaco Explosivo” fue sepultado en el cementerio Jardines del Recuerdo, a las 3:00 pm, dos días después de su fallecimiento.

IV.

Sobre Arturo Gatti, un peleador recordado por boxear esencialmente con la cara y nunca recular ante una ofensiva rival, Budd Schulberg escribió alguna vez: “Es el Rey del Noble Arte de la No Defensa”. Basta ver la cinta de cualquiera de los combates que conforman la sangrienta trilogía entre Gatti y Micky Ward, para darse cuenta de lo acertado que resulta el nombramiento.

V.

El 11 de julio del 2009, Arturo Gatti, de treinta y siete años, ex campeón mundial en dos distintas categorías y cuatro veces incluido en la “Pelea del año” según la revista Ring, fue hallado sin vida en un cuarto de hotel de Porto de Galinhas, un lujoso complejo turístico en Pernambuco, Brasil. Gatti había llegado unos días antes, en compañía de su esposa, Amanda, y el hijo de ambos, de casi un año de edad. Durante la cena de la noche anterior, la pareja había discutido; luego, Arturo se perdió en la noche y volvió bien entrada la madrugada, tras haberse involucrado, supuestamente, en una pelea. Pasaron ocho horas antes de que Amanda notara que el cuerpo de su marido estaba frío y azulado. La viuda lo pasó mal tratando de explicar

cómo hizo para no notar ese pequeño detalle. Tampoco se encontraron marcas en el cadáver, pero sí manchas de sangre. Los Gatti se conocieron en un club de *strippers* de Jersey unos años antes. Durante el tiempo que duraron casados mantuvieron una relación destructiva y codependiente, salpicada de habituales episodios de violencia doméstica. Las autoridades brasileñas cerraron el caso declarándolo suicidio, pero dos años después, y por insistencia del gobierno canadiense, el expediente fue reabierto: una autopsia posterior reveló que la verdadera causa de la muerte del ex boxeador fue asfixia, probablemente por estrangulación. Hasta la fecha no se ha podido esclarecer si hubo alguien más involucrado en el deceso o fue el mismo Gatti quien se ahorcó utilizando la correa del bolso de Amanda. “Thunder” fue sepultado en el Cimetière de Laval, el 20 de julio del 2009.

VI.

BP Schulberg fue uno de los pioneros en la creciente industria cinematográfica de los veinte: trabajó a las órdenes de Edwin S. Porter (quien fuera camarógrafo de Edison a principios de siglo), luego fundó Preferred Pictures, y más tarde consiguió asociarse con el legendario fundador de la Paramount, Adolph Zukor. Su hijo Budd nació en la Gran Manzana, pero fue criado en aquel Hollywood revuelto y desenfrenado de los

Roaring Twenties: la década en la que el jazz gobernaba América y Henry Ford marcaba la pauta del mundo civilizado. Luminarias como Cary Grant y Gary Cooper eran visitas habituales en casa de los Schulberg, pero ninguna de aquellas personalidades le quitaba el sueño al pequeño Budd: su idolatría tenía como único destinatario al magnífico campeón de los ligeros, el judío Benny Leonard. Su formación en los estudios más solicitados de la época y aquella breve incursión como guionista al lado de Scott Fitzgerald le otorgaron los conocimientos necesarios para escribir sus obras más reconocidas: *What Makes Sammy Run?* y *The Disenchanted*, pero fue durante esos largos periodos contemplativos frente a un cuadrilátero que Budd Schulberg vivió los momentos más intensos de su vida. Porque Schulberg fue, esencialmente, un hombre de boxeo. Así lo confirma su inducción al Salón Internacional de la Fama en 2002, al lado de George Foreman, Ken Buchanan y Marvin Hagler: Budd Schulberg vivía para mirar boxeo, para escribirlo: vivía el boxeo, no menos que aquellos rampantes pesos pluma filipinos de nombres apoteósicos tan admirados durante su niñez: Speedy Dado, Ceferino García, Young Nationalista. No menos que todos esos hombres a los que vio con atención romperse la cara entre las doce cuerdas a los largo de las siete décadas dedicadas al aprendizaje de la Dulce Ciencia. Y es que Budd Schulberg sabía que el

oficio del escritor no era, en el fondo, tan distinto al del boxeador: el hombre solo frente al texto que está a punto de serlo tiene mucho que ver con otro que aporrea un saco en el silencio más hierático: el del cuero y el sudor.

VII.

“The Ghetto Wizard” era también el peleador favorito de BP, un habitual en los pleitos que se organizaban en el antiguo Madison Square Garden, y más tarde cuando se hubieron mudado a California, imprescindible primera fila cada viernes en el Hollywood Legion, por donde desfilaron los grandes púgiles de la época: Archie Moore, Tony Canzoneri o Henry Armstrong. Padre e hijo sentían especial predilección por los boxeadores judíos, que por aquellos días despuntaban: admiraban a esos chicos que luchaban por salir del gueto y representaban con dignidad a los suyos en un deporte copado por italianos e irlandeses: minorías surgidas de los movimientos migratorios que veían en el ensogado una salida rápida a su condición sometida. Las cosas no han cambiado demasiado en el boxeo: el panorama actual es dominado casi en su totalidad por hispanos y negros, peleadores pertenecientes a grupos étnicos que aún aparecen rezagados en comparación con la gran población WASP de los Estados Unidos. B.P. Schulberg creía que aquellos chicos fibro-

sos que portaban con orgullo una estrella de David zurcida al pantaloncillo, llevaban a cabo, a su manera, algo parecido a lo que Zukor o él mismo hacían en el mundo del cine: abrir brecha y demostrarle al mundo que aquellos expatriados surgidos del canal de Erie a finales del siglo XIX podían, a base de trabajo y agudeza, ganarse un puesto en la empinada pirámide que preservaba a la sociedad norteamericana.

Schulberg fue, esencialmente, un hombre de boxeo. Así lo confirma su inducción al Salón Internacional de la Fama en 2002, al lado de George Foreman, Ken Buchanan y Marvin Hagler.

VIII.

Hubo también otros peleadores judíos interesantes: Abe Attel, por ejemplo, se alzó con

el campeonato pluma justo en los albores del siglo; también estaba Abe Goldstein, quien se transformó en un auténtico *mata irlandeses* durante su galopada por el título de los gallos, en 1924. Pero ninguno como Leonard: un dechado de técnica boxística de apenas 1.67 cm, dueño de una pegada demoledora y poseedor de tal carisma que los historiadores no se cortan al equiparar su influencia en la comunidad judía con la que muchos años después sostuvo Muhammad Ali sobre los afroamericanos, en plena ebullición de la Nación del Islam.

IX.

El 25 de julio del 2009, Vernon Forrest, de treinta y ocho años, ex campeón mundial welter y súper welter, fue declarado muerto por múltiple impacto de bala durante un intento de robo. El homicidio ocurrió cerca de una estación de gasolina, a las afueras de Atlanta, Georgia. Según declaraciones de los testigos, Forrest se había detenido en la gasolinera para revisar el aire de sus neumáticos, cuando dos individuos armados intentaron asaltarlo. El ex púgil, portador de un arma de fuego, se resistió a la agresión e intentó perseguir a los delincuentes, que escaparon en un auto rojo luego de abatirlo de ocho tiros. Su ahijado de once años se encontraba en la tienda de la estación comprando golosinas.

“The Viper” fue enterrado en el cementerio de Westview, un par de días después del atentado.

X.

Todos los viejos aficionados al boxeo recuerdan con emoción inusitada el primer combate que presenciaron: el olor del humo trazando espirales en las alturas del galpón, las luces adormecidas sobre los cuerpos, los gritos, las palmas, el sonido del cuero contra la carne y los precisos pasos de baile, uno dos, uno dos, marcando el ritmo sobre el entarimado: no hay memoria pugilística que se niegue a vibrar al recordar su iniciación en la ascética ciencia del sudor y el linimento, menos cuando la inocencia juega aún un papel determinante en los preceptos que asignamos al mundo. Budd Schulberg, sin embargo, guardaba en un lugar privilegiado de su memoria la primera pelea a la que no pudo asistir, por encima de la que sí sucedió (el pleito por el campeonato pluma entre Fidel LaBarba y Frankie Genaro). Corría 1921 cuando se anunció el esperado segundo pleito entre Benny Leonard y Ritchie Mitchell en el Madison Square Garden. Cuatro años antes, Leonard había conseguido lo que ningún otro púgil en casi una década: poner de espaldas a la lona al de Milwaukee, y encima, a domicilio. Así que Mitchell estaba convencido de revertir esta situación, a costa de lo que fuese. Excitado por el momen-

to, BP prometió a Budd, de siete años, llevarlo al Garden para la revancha: “Quiero que veas al Gran Benny Leonard en su apogeo, porque es algo que vas a recordar durante toda tu vida”. Y así habría sido, si no hubieran encontrado en la entrada del recinto al único oficial honrado del cuerpo policial de Nueva York. Por aquellas épocas las disposiciones oficiales señalaban que el ingreso a peleas de boxeo para menores de dieciséis años quedaba terminantemente prohibido. El mayor de los Schulberg echó mano de su carisma e incluso intentó sobornar al agente, pero cualquier acto de corrupción resultó infructuoso. Luego, con el peligro latente de perderse el evento deportivo del siglo, BP tardó menos que un guantazo de Floyd Patterson en pedir un taxi, emprender el veloz retorno al piso de Riverside Drive, abandonar el lloroso exceso de equipaje en los brazos de su madre y volver rayando, con propina de cinco dólares para el chofer de por medio. Cuando BP estuvo de regreso en el Garden, la pelea iba ya por el tercer asalto: no había logrado aún abrirse paso entre el mar de sebo y sombreros cuando alcanzó a ver lo increíble: en el centro del cuadrilátero descansaba la figura anestesiada de Benny Leonard. Budd no estuvo allí, pero su padre infundió en él el recuerdo más nítido que guardó de una arena durante toda su vida: justo antes de que la cuenta se topara con el diez, el judío maravilloso consiguió levantarse

2012

MUSICA. CINE. TAPAS. BAR. EXPOS. BAILE

21:00

CAFE CENTRAL



colectivocentral@gmail.com

[Facebook.com/cafecentral](https://www.facebook.com/cafecentral)

cafecentraloaxaca.blogspot.com

2012

HIDALGO 302. CENTRO. OAXACA

21:00

como movido por un resorte invisible, ante los incrédulos abucheos de una facción antisemita. Nunca repitió tanto su padre una historia como la de aquel sexto round: cayó Mitchell una, dos, tres veces, y el alud de izquierdas y derechas sobre su rostro deformado era igual a la lluvia que cae sin culpa en las tardes de julio. La audiencia pedía a gritos piedad al réferi, pero Billy Mitchell, padre de Ritchie, se negaba a lanzar la toalla ensangrentada que sostenía, aterido de ira y miedo. El réferi había metido algo de plata en la pelea y no estaba dispuesto a perderla.

XI.

El 25 de julio del 2009, Francisco Moncivais, de veintiún años, peso completo, ex campeón amateur sub 19 de los Estados Unidos, falleció en el ala de urgencias del hospital Gurford Memorial, en Mississippi, a causa de un hematoma subdural. La noche anterior, Moncivais disputó ante Bobby O'Bannon el que sería su segundo y último combate como profesional. Según las tarjetas de los jueces, Moncivais ganaba la pelea cuando el réferi detuvo las acciones al minuto y treinta y nueve segundos del cuarto asalto. “Pancho” Moncivais perdió el conocimiento justo después de que su sécond le retirara el protector bucal, y falleció 24 horas después. Fue sepultado en el cementerio de Fairview, el 30 de julio, a las 10:00 am.

XII.

La primera vez que Budd Schulberg vio en vivo y a todo color al colosal peso completo Primo Carnera, fue en el Royal Albert Hall de Londres, en 1929. La anécdota viene relatada en su libro *Moving Pictures*: BP, que por aquel entonces atravesaba por una de las etapas más rocosas en su relación con la ludopatía, arrastró al joven Budd al auditorio con tal de asegurarse de que las mil libras apostadas a Young Stribling tuvieran buen fin. El pleito se detuvo en el cuarto, a causa de un golpe bajo que a todas luces parecía falso, y el italiano continuó con su racha positiva. Un par de semanas después, ambos pelearores repitieron la farsa en París: fue entonces cuando Schulberg aprendió lo pantanoso que podía ser el deporte de sus amores. El caso de Carnera le resultó conmovedor desde entonces: la mafia manejó al inútil gigante de circo hasta que exprimió todo lo que pudo, y de inmediato lo abandonó a su suerte. Fabricaron un enorme campeón de papel maché que luego de ganar el campeonato fue conducido al matadero. Aquel episodio en Londres fue determinante para que en el futuro Budd se decidiera a contar la historia de un cacareado e inservible peso completo argentino, Toro Moreno, “El Gigante de los Andes”, trasunto del propio Carnera y personaje principal de la novela *The Harder They*

Fall, que más tarde fue llevada al cine por Mark Robson.

XIV.

El 22 de julio del 2009, Marco Antonio Nazareth, de veintitrés años, peso superligero con récord profesional de 4–4, murió en el hospital América-Med, en su natal Puerto Vallarta. El motivo: un derrame cerebral ocasionado por las lesiones sufridas durante el combate que sostuvo con Omar Chávez cuatro días antes. El *réferi*, Guillermo Ayón, detuvo la pelea en el cuarto round, cuando Nazareth daba ya claras muestras de su condición mermada. El “Texano” fue sepultado en una cripta familiar ubicada en el cementerio tapatío Recinto La Paz, un día después de su fallecimiento.

XV.

Budd Schulberg practicó boxeo durante un corto y desafortunado tiempo. Lo suyo era, definitivamente, recrear el mundo de las peleas desde una perspectiva que no incluyera el intercambio de *jabs*. No era mal atleta (representó al equipo de tenis de Dartmouth durante su época universitaria), pero había nacido en cuna de oro y no era precisamente lo que se conoce como un tipo duro. Tenía además dos inconvenientes

mayúsculos a la hora de calzarse los guantes: primero, no le gustaba ser golpeado en la nariz; y segundo, nunca fue capaz de elaborar una estrategia para impedirlo. Ése era un chiste que le gustaba contar a Budd a menudo: sabía reírse de sí mismo y estaba convencido de que su amor por el boxeo tenía parte de su origen en esa incapacidad nata para practicarlo.

XVI.

Aquel mes de julio del 2009 también fallecieron: el 22: Mark Leduc, canadiense, medalla de plata en Barcelona 92, uno de los primeros boxeadores en declararse abiertamente homosexual, causa: posible infarto; el 25: Nicolás “El Tigre” Cervera, wélter barranquillero de treinta y siete años, causa: ahorcamiento; Walter “Martillo” Morelo, superligero colombiano de veinticuatro años, quien entrenaba para disputar su primer título mundial, causa: homicidio con arma de fuego. Nunca atraparon a los asesinos, presumiblemente, sicarios del cártel de Cali que operaban en la zona.

XVII.

Luego de publicar su segunda novela, Budd Schulberg se retiró a una granja en Pensilvania. Su propiedad contaba con un enorme galpón

que permaneció desocupado durante un tiempo, hasta que un día se decidió a instalar un ring en su interior. Bob McNamara, un empleado de la oficina postal del pueblo, que tenía un pasado como boxeador amateur, se dedicaba por aquellos días a entrenar a un grupo de chicos en los tiempos libres que el correo le dejaba. No pasó mucho antes de que Schulberg le ofreciera a McNamara el galpón para que se ocupase de sus pupilos. A Budd le fascinaba saberse dentro del juego: era una manera de participar de todo aquello que desde niño lo consumía por dentro: el misterio del boxeador estaba al fin instalándose en su propia casa, que para tales efectos, era una extensión de él mismo. Y entonces apareció por ahí Archie McBride, su alter ego y *protégé*, quien le permitió a Schulberg hacerse un nombre como manager. Lo que empezó como un esparcimiento de la máquina de escribir, se convirtió paulatinamente en el motor vital del escritor. Schulberg intentaba llevar un equilibrio entre la escritura y su nuevo y apasionado oficio, pero era incapaz de resistirse al sonido de los puños sobre el saco que le llegaba desde el galpón. La unión entre Schulberg y McBri-

de era tan intensa y sólida, que más allá de una relación de trabajo, llegaron a crear un vínculo familiar: juntos conquistaron las veladas de cuatro rounds en Trenton, apagaron el alumbrado sísmico del Garden, y enfrentaron al viperino Nino Valdés en el infierno de La Habana: juntos llegaron hasta alturas que ninguno hubiese sospechado: por un lado, el chico negro que buscaba unos dólares extras para ayudar a su madre, por otro, el escritor aburrido de su rutina que sabía demasiado sobre boxeo como para desaprovechar su sabiduría en los libros. El séquito de McBride era único en su tipo y estaba compuesto por intelectuales y hombres de letras: desde el novelista Irwin Shaw, hasta Saxe Commins, editor de Random House. Archie y Budd formaban una combinación insólita pero efectiva. Un día, Schulberg recibió una llamada de Teddy Brenner. McBride venía de conseguir una victoria ante Bob Satterfield por los puntos, en Chicago, lo cual le proporcionaba ciertas posibilidades de pelear de nuevo en el Garden. Budd tenía varios posibles rivales en la cabeza cuando Brenner le dijo a quien iba a enfrentar su muchacho: Floyd Patterson.

Budd Schulberg murió mientras dormía el 5 de agosto del 2009, a los noventa y cinco años de edad. Su fallecimiento, el noveno de una invisible cadena, puso fin a uno de los periodos más trágicos en la historia del boxeo.

Archie tenía buenos movimientos y era un golpeador eficaz, pero no estaba a la altura de Patterson. Además, Archie llevaba poco menos de treinta peleas como profesional. Schulberg no pudo dormir durante varios días. Entonces, alguien le pasó a Budd el dato de que un joven boxeador de Trenton, Roosevelt LaBord, podía servirle como sparring a McBride: LaBord poseía un juego de manos veloz, capaz de emular en cierta medida los relámpagos que a Floyd le colgaban de los brazos. Schulberg realizó los preparativos y agendó la sesión de entrenamiento para el domingo previo al pleito. Pero Roosevelt Labord nunca apareció. Fue entonces cuando el escritor tomó la determinación de transportar el mito de su tinta a la sangre: luego de ponerse los guantes y ajustarse la careta, trepó al cuadrilátero para bailotear con Archie unos cuantos rounds. Incluso se tomó la molestia de pedirle a su boxeador que no fuera a lastimarlo, a lo que Archie respondió, visiblemente molesto: “¿Acaso le haría daño yo, señor Schulberg?” Pero sólo unos cuantos segundos después, un liviano zurdazo de McBride fue a estrellarse contra la amplia nariz de Schulberg, que no aguantó el impacto y se deshizo en rojos. Al día siguiente, Budd Schulberg viajó a la presentación de uno de sus libros en Filadelfia,

y atendió a sus lectores amablemente, con una curación de yeso en medio de la cara.

XVIII.

Archie perdió su duelo frente a Patterson, como todos pronosticaban. Fue detenido en el séptimo, luego de dos caídas. De la tercera no pudo levantarse. Aquel año Floyd Patterson fue campeón mundial de los pesos completos.

XIX.

Budd Schulberg murió mientras dormía el 5 de agosto del 2009, a los noventa y cinco años de edad. Su fallecimiento, el noveno de una invisible cadena, puso fin a uno de los periodos más trágicos en la historia del boxeo.

Rodrigo Márquez Tizano (Ciudad de México, 1984). Es autor de los libros de relatos *Caballos de fuerza* (ArteletrA, 2008) y *Todas las argentinas de mi calle* (Moho, 2010).

Filosofía y ficción

Leonardo da Jandra

No son muchos los estudios memorables que nos muestran el alma de un pueblo a través de la relación entre la literatura y la filosofía. De los pocos que merecen trascendencia es un acto de justicia agradecida destacar *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin. Se narra en esta obra amena e inteligente la promiscua y gozosa relación entre el Romanticismo y el Idealismo alemán, dos excesos que al complementarse dieron algunas de las mejores obras de filosofía y de literatura.

Y es desde esta óptica complementadora de razón e imaginación que quisiera especular, a manera de reconocimiento, en torno a la obra de cuatro narradores norteamericanos con los que está en deuda primordial mi Trilogía de la Costa. Creo sinceramente que lo mejor de esa trilogía —si de verdad hay algo que merezca ser rescatado— sería impensable sin las enseñanzas esenciales de Herman Melville, William Faulkner, Ernest Hemingway y Cormac McCarthy.

Hay en dichos autores un mapa temático que se delinea sentenciosamente en torno a las mismas obsesiones y patologías: la lucha entre el bien y el mal, el desprecio por el débil y el cobarde, el individualismo sin medida, el miedo a la naturaleza y a las fuerzas incontroladas.

Más allá de las cuestiones de estilo en las que se entretienen los ociosos deconstruccionistas y hermeneutas, lo que me sedujo de estos autores fueron los temas y las formas tan

genuinas de abordarlos. Hay en dichos autores un mapa temático que se delinea sentenciosamente en torno a las mismas obsesiones y patologías: la lucha entre el bien y el mal, el desprecio por el débil y el cobarde, el individualismo sin medida, el miedo a la naturaleza y a las fuerzas incontroladas... Logros y perversiones que constituyen también la aportación más sugestiva de la filosofía norteamericana.

Además del concepto de “desobediencia civil” (que Thoreau retomó de Cristo, y que luego fue sublimado por Tolstoi y Gandhi) los más grandes logros de la filosofía norteamericana están decididamente más cerca de la literatura (imaginación) que de la ciencia (razón tecnológica). Aun los filósofos menos narrativos como William James y John Dewey están a años luz de la oscuridad lingüística que caracteriza a sus pares alemanes y franceses. Y tampoco puede ser gratuito que las expresiones filosóficas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX en Norteamérica sean justamente las de dos filósofos que dieron la espalda a la rigidez dogmática de la ciencia en favor de la imaginación narrativa: me refiero a Paul Feyerabend y a Richard Rorty.

El origen del extravío está, desde luego, en los *Ensayos* de Emerson. La mayoría de los temas obsesivos en las obras de los cuatro

titanes de la literatura norteamericana que mencioné al principio, fueron ensayados de manera ejemplar por Emerson. El miedo a la naturaleza innominada es consecuencia natural de un patriarcalismo autoritario que en lugar de celebrar el bien, amenaza incesantemente con el mal. El individualismo exacerbado y la confianza desmedida en sí mismo —aun en medio de la zozobra y el fracaso— son los ejes referenciales en los que devienen, como figuras incomprensibles, alienadas y solas, los personajes de Melville, Faulkner, Hemingway y McCarthy.

Además del concepto de “desobediencia civil” los más grandes logros de la filosofía norteamericana están decididamente más cerca de la literatura que de la ciencia.

El fracaso ineludible del débil en una cultura obsesionada por el éxito, enmarca algunas de las obras más decisivas de la literatura norteamericana contemporánea. Pienso, por ejemplo, en *El guardián entre el centeno* de Salinger, *Carpe Diem* de Below, *El mundo según Garp* de Irving o *Suttree* de McCarthy: haga lo que haga, el débil siempre perderá. De esta fobia al débil da cuenta de modo radical un frag-

mento ensayístico del patriarca Emerson: “No me habléis de mi obligación de mejorar la situación de todos los pobres. ¿Son acaso mis pobres? Lamento el dólar, el centavo que doy a estos hombres que no me pertenecen y a los que no pertenezco. Hay una clase de personas a las cuales estoy ligado por alguna afinidad espiritual; por ellas iría a la prisión, si fuera necesario; pero esa caridad popular de asilos y sanatorios... limosnas para inútiles”.

La presencia permanente y amenazadora del mal es la contraparte literaria de un pragmatismo filosófico que pretende extraerle el mayor beneficio a la vida. No importa que el mal esté encarnado en un cachalote, en un león, un tiburón o en un inadaptado, al final lo que queda es la derrota del débil, el fracaso deshonoroso del antihéroe en una sociedad donde sólo merecen un lugar destacado los que triunfan.

Pero la sombra ominosa del patriarcalismo es indisociable del rechazo al Estado y a toda forma de coerción de la libertad individual. “Si cuidamos la libertad, la verdad se cuidará a sí misma”, dice Rorty en un típico arre-

bato neoliberal. Y ese delirio de liberalidad no puede ser concebido sin el afán incondicional de acumular riqueza. De ahí el culto a la acción, y de ahí también la aversión a la cultura libresca que caracteriza a los cuatro autores norteamericanos que más han influido en mi narrativa. Y no es, no puede ser un simple capricho el rechazo a la erudición en una sociedad en la que el pensamiento está supeditado a la acción, y ésta a la acumulación de riqueza. Ya el propio fundador de la ensayística norteamericana expresó su rechazo a la afectación intelectual de manera inequívoca: “A mí mejor me hubiera sido no haber visto jamás un libro, que haberme dejado seducir por su atracción, sacándome de mi propia órbita y convirtiéndome en satélite en vez de un sistema... Los libros sirven para las horas de ocio del estudiante”. Excelente propuesta para una campaña de fomento a la lectura en un país que controla la economía del mundo y donde sólo se leen dos libros por persona al año.



La presencia permanente y amenazadora del mal es la contraparte literaria de un pragmatismo filosófico que pretende extraerle el mayor beneficio a la vida.

Leonardo da Jandra (Chiapas, 1951) es escritor y filósofo. Su más reciente libro es *Distopía* (Almadía, 2011). Reside desde hace años en Oaxaca.

Hubert Selby Jr.

Enrique Arnaud

Destruirte para sentir placer es una idea extraña, que parece ser común entre los seres humanos, como si cada quien tuviera una dispositivo de autodestrucción colocado por naturaleza. Hay quienes beben, otros se drogan, o fuman, fuman; unos manejan motos, otros comen de manera compulsiva, y hay quien se esfuerza años para conseguir un empleo nefasto que le jode la vida; otros tienen sexo con travestis y se exponen a las aventuras más pintorescas, no por querer pasarla bien, sino por desear explotar y morir de tanto vicio, de tanta fiesta, de tanta decadencia.

De vez en cuando aparece uno que se quiere morir de ser el mejor guitarrista del mundo, y se vuelve un negro negro, que le vende el alma al diablo, que inventa una música que en realidad ya existe, y que al verse rodeado de éxito y dinero no se le ocurre otra cosa que darse un escopetazo en la cara o dejar que su mejor amigo descubra sus crímenes sexuales, y así beber un bourbon envenenado para entregarse a la última pesadilla del hombre: La Vagina Dentada; la culpa.

Dejar que otro te saque la mierda a puñetazos es una forma muy extraña de darle amor a los demás, pero sobre todo es una forma paradójica de darse amor a uno mismo.

Hubert Selby Jr. (Nueva York, 1928 – Los Angeles, 2004) tenía por cómplice un sufrimiento casual, no intencional. De niño fue un asno en la escuela; detestado por los adultos que rodeaban el barrio, tuvo que arreglárselas para ser simpático entre sus condiscípulos, los más nefastos de todo Nueva York; esos niños, hijos de la clase trabajadora, que a pesar de tener grandes ventajas, se desenvolvían en la más profunda miseria y abandono del nihilismo capitalista de finales de los años treinta. Qué mejor idea que enlistarse en el ejército, renunciar a la educación chafa de sus tiempos, abandonar un hogar sin glamour ni estilo, y como lo hizo Rimbaud, salir a morir entre las oscilaciones de las más grandes aventuras que brindaba la gran guerra patriota de aquellos tiempos.

Siendo un jovencito, enlistado en el ejército de los Estados Unidos durante la Se-

gunda Guerra Mundial, contrajo tifoidea a bordo de un buque carnicería. Su poca experiencia y el descuido de sus estúpidos mandos superiores le ocasionaron una infección generalizada que lo condujo a una intervención quirúrgica experimental de emergencia en la que perdió varias costillas y casi todos los músculos del torso. Desahuciado desde la adolescencia, llegó a viejo, lo cual puso en ridículo una vez más a sus doctores, y demostró su profundo instinto de supervivencia, mucho mayor que sus ansias primitivas de autodestrucción que se manifestaban continuamente ante los inconvenientes de tener un espíritu sensible, perceptivo y ambicioso.

Máximo cinco años más, dijeron los médicos, y lo enviaron a casa junto con una profunda adicción a los opiáceos, misma que se justificaba ante los terribles dolores de los que era presa y que controlaban su vida, sin contar con el trauma de ver su cuerpo deformado por la enfermedad, rasgo que nunca pudo superar pero que lo llevó a confrontar las ideas estéticas de la virilidad occidental; una virilidad que se desmorona ante la primera oportunidad de derrota y en casos de alcoholismo y adicciones extremas se ve siempre conquistada por la necesidad de ser amado.

Última salida a Brooklyn de Hubert Seibly Jr. reúne seis relatos que en su conjunto

dan el testimonio de quien ha vivido de cerca las nuevas convenciones sociales de autodestrucción. Describe la vida que existe y que es llevadera en el corazón de los bajos instintos humanos. A través de las vivencias de los personajes, se va dibujando el panorama de un barrio en la ciudad central de la cultura occidental como punta de lanza para la decadencia.

El libro logra una combinación entre la furia, más valiente que iracunda del autor, con una mirada llena de amor por los personajes, a quienes escoge por ser basura y les resalta su lado humano. Es imposible que el lector no se vea reflejado en su más profunda naturaleza, pues el texto no esconde nada; y lo atestiguan los innumerables personajes secundarios, quienes forman una cortina que el autor usa para observar, esconderse, y salir bien librado, sin delatarse, sin alzar la mano para reclamar la gloria de su excelente escritura; sólo da a conocer lo que es ficción y deja al lector con su propio reflejo a través de los más hermosos personajes.

Georgette es un joven travesti sucio, que se asume libre, *freak* y drogadicto. No le importa la familia que se desvela de preocupación y vergüenza, no tanto por su homosexualidad, sino por su alocada y peligrosa forma de manifestarla. En el fondo, Georgette

no sólo sobrevive ante sus impulsos autodestructivos, sino que en algún lado su ser aspira a algo más. Ser eterno. Brillar y mirar a Dios a los ojos para ser reconocido como uno más, pero especial. El más especial. Así, en un trance de drogadez, en plena fiesta de la humillación sodomita, se levanta y recita un poema que sacude el alma de infiernito que los héroes han creado para la noche, y los transporta a un sueño en donde todos pueden ser tal y como son, y aun así aspirar a un lugar sagrado en la humanidad; el mismo lugar que Edgar Allan Poe les había concedido con anterioridad.

Una prostituta menor de edad, la deliciosa Tralalá, no entiende lo que es el amor de un hombre y una mujer. Para ella todo es amor, no hay duda; es tanto el amor que le hace falta, y es tanto el amor que regala, que su vida se ve devorada por sus emociones. Qué mejor que morir en la fauces de los lobos, violada una y otra vez hasta desangrarse, dejando un cadáver chingón. En medio de la postal de los desechos de la ciudad queda su carne abierta y expuesta ante la humanidad. Así mueren los valientes que no saben que hacer con tanto amor.

Para ella todo es amor, no hay duda; es tanto el amor que le hace falta, y es tanto el amor que regala, que su vida se ve devorada por sus emociones. Qué mejor que morir en la fauces de los lobos, violada una y otra vez hasta desangrarse, dejando un cadáver chingón.

Qué vamos a hacer con tipos como Harry, el líder sindical, cuya vida se resuelve al sumergirse de lleno en su alcoholismo y se arruina al descubrir la verdadera pasión. Al aceptarse, al contemplarse gay como realmente es, sale a brindarse al lado oscuro de la ciudad. No sale a morir por vergüenza y desesperación. No. El tipo sale a divertirse, a bailar; sale a ser amado y amar, pero sobre todo a brindarse por completo, hasta que una noche lo logra, y su sangre queda como una prueba de amor de un individuo hacia sí mismo, muy difícil de entender.



Enrique Arnaud (Oaxaca, 1983) es narrador.

Hecatombe

Karina Sosa

La espera

American Baby, Judy Budnitz

Alfaguara, 2006.

En una habitación ocurre una tragedia.
Afuera se resuelve el mundo.

Así quiero empezar. Diciendo que hay
dos historias, paralelas. Mi forma de habitar el
mundo es estar en dos planos. Observando.

Una mujer va buscando a su hijo.
Camina, y espera. Luego una nube, un telón
del que van cayendo palabras. La memoria
es caprichosa ahora mismo y me
va dictando en desorden las imágenes.

Otra escena: dos novios hablan. No hay
futuro para ellos. Están atrapados en sus gestos.

Lejos dos hermanas resuelven la muerte
de su madre. Fingen. Van a un laboratorio,
entran al baño y un pez escapa entre las manos
de la madre. Escapa un pez y escapa su vida.

Una extranjera de pezones frutales y
marchitos invade los recuerdos de un hombre.

“El pozo se ha secado.” Tengo la
nota en mi libreta. Aquí sigue, enmarcada
por una línea gruesa. Reconozco en mi
memoria esa frase. ¿De dónde procede?

“Gracias por mantenerse a la espera...
¿Cuál es la naturaleza de su reclamación?”
Elijo esta línea, especialmente ésta,
del cuento *La reclamación* de Judy Budnitz.
Me gusta imaginarme a un personaje,
que todavía no ha sido revelado. Una mujer,
un hombre. Abriendo los labios, contestando
el teléfono para responder un reclamo.

Judy Budnitz (Atlanta, 1973), la autora
del libro de cuentos *American Baby*, acomoda
una mesa. En ella hay tres sillas, que
estarán eternamente vacías. Ella desde la
ventana cuenta una historia. Una ventana
que le permite asomarse placenteramente.

Hace muchos años conocí a un hombre
que movía con destreza las piezas del ajedrez.
Intentó explicarme una y otra vez las

reglas de ese juego, me dio libros y me sentó varias veces frente a un tablero de madera oscura, elegante. Jamás entendí. Y compadecí a mi amigo, no supe por qué se obstinaba en enseñar a una mujer, como yo, negada a toda contemplación. El ajedrez en el fondo lleva a la espera. A la discreción y a la paciencia.

Ahoramismo quisiera encontrarme con mi amigo, el jugador de ajedrez. Pedirle que me explique una vez más los movimientos precisos de reyes y caballos, torres y alfiles. Sentarme frente al tablero para reordenar un universo ajeno. Los cuentos de Judy Budnitz hablan precisamente de personajes que están esperando. Algo debe pasar. Y desde ese acto, sucederá una ruptura. Muertes, desapariciones, separaciones. El abismo al que caen a diario millones de seres. En las ciudades, los invisibles van hacia un limbo sobrepoblado.

Los cuentos de Judy Budnitz hablan precisamente de personajes que están esperando. Algo debe pasar. Y desde ese acto, sucederá una ruptura. Muertes, desapariciones, separaciones.

American Baby explora las relaciones interpersonales, los lazos que nos atan con el otro, las maneras diversas de habitar el mundo. Ahí encuentro la importancia de un libro como *American Baby*, si se puede decir que lleva alguna importancia, pues volvería a la vieja interrogante (al menos para mí). ¿Debe tener importancia el acto literario? O ¿la literatura es meramente un acto estético?

He vuelto a guardar silencio. La escritura es un acto vital para el escritor y el lector se deja llevar por esta pulsión. Los lectores somos en todo caso otra vía ante los escritos. Los libros son importantes porque ocurren en una vida humana. Separándonos de infiernos personales y de cielos anhelados por un escritor.

Nos apropiamos de las palabras de otros para hablar de nuestra historia. Hablamos de tragedias, de encantamientos. Hablamos de la inexistencia, de lo que no ocurre.

Las palabras nos amparan de nuestra soledad. Nos quedan nuestros alfabetos personales, breves gestos: una mueca, un gemido, ojos entreabiertos. En el centro de ello nuestras palabras y el silencio.

El ajedrez y la espera. Un jugador novato. Una mujer que mueve las piezas. No

hay nadie del otro lado, una llamada que nadie responde. No es tiempo de escuchar quejas, de pensar en los cabellos húmedos de una bella mujer. Una madre que muere, un vientre que se pudre de tanto esperar. Es este malogramiento lo que se reúne en un libro.

Tecleo en la computadora la palabra desasosiego. El diccionario del español mexicano no da respuesta alguna. Y tengo una sensación prendida a mí ahora mismo, angustia, inquietud. Restos, palabras.

Judy Budnitz, sus personajes, sus cuentos, todo conduce a una espera desasosegante. Como en los cuentos de Raymond Carver, me parece que en los cuentos de Budnitz las figuras mínimas crecen hasta llevarnos a situaciones exageradas, de las que se supone el exterior no se entera.

Aquí vamos una vez más, ahora en un cuento de Carver, Si me necesitas llámame, una pareja madura se aleja del mundo, de su agotada vida monótona, de su hijo, de su casa. Se van lejos, toman carretera. Luego aparecen caballos en su jardín, y anochece. Vuelven a sus vidas, se separan y un avión despegue. Alguien se va. Él llama a su amante la esposa se va lejos. No hay más. Y ahí comienza todo. Más de Budnitz, en su novela *Si yo te dijera*,

(Alfaguara, 2007): “Caminamos por la nieve hacia la cama, y nos sentamos entre las sábanas blancas. Shmuel me desató el pelo y lo dejó suelto, lo tomó entre sus manos y lo sacudió cerca de su oreja. Sonrió como si oyera algo extraordinario”. Son los gestos de nuevo, la espera en la que nos situamos sabiendo que algo podría estallar. Luego no pasará nada, volveremos a la calle. Siguen ahí, en la calle los mendigos, los perros, los semáforos...

“La maldad es otra forma de estupidez” Goethe

Tenemos que hablar de Kevin, Lionel Shriver
Anagrama, 2007

Han sido cinco o seis las veces que he escuchado a un mismo hombre hablar de las mujeres bellas y de la maldad pegada a sus huesos, a su carne, a su alma. La maldad y la belleza caminan, según él, de la mano. Andan elegantemente por las calles arruinadas de las ciudades. Un día hablamos de Viena, me gustó una línea que pronuncié, la anoté en mi libreta para no olvidarla y poder repetirla como una confesión muy personal: “Viena tiene pasado, por eso está arruinada”. Eso dije. La ruina es también el lugar en el que aconteció. La ruina es el recuerdo llevado al extremo. Una casa en ruinas, sus paredes, sus rincones llenos de bichos, te-

larañas, esos huecos olvidados, ahí, justamente ahí habitan voces, ecos. Ahí sucedió una vida. La belleza y la maldad; aplastando serpientes, pisando con suavidad banquetas sucias. Ya ocurrió con Paris, el joven más bello de aquella fiesta. La belleza, la insoportable belleza conduce a la ruina, al sufrimiento. Dafne, la dríade, convertida en un árbol para salvarse de la percusión de Apolo. *Tenemos que hablar de Kevin*, de Lionel Shriver (Carolina del Norte, 1957) nos habla de una mujer que está en el límite.

"No es un tratado contra la maternidad, es más bien una historia sobre las dificultades que tenemos los seres humanos para amar".

Eva es feliz. Así parece, sonríe y se enamora. Vive en Nueva York, traza rutas de viaje, se enamora, vuelve a sonreír; dice sí. Camina angustiada, sus ojos son otros.

¿Qué puedo esperar? Parece que eso grita la mujer en algún momento.

Luego Kevin. Un hijo bello. Un hijo que se niega a la madre.

Intento pensar en mí. No puedo. Veo los ojos de Eva, sus manos temblando, su obstinación repitiendo las palabras de un alfabeto que nunca será adecuado para su Kevin, su hijo.

Eva reúne sus miedos y avanza, se entera. Hecatombe, tragedia. Una manada de pensamientos se agolpan en su conciencia. Y preguntas, giran, la atraviesan. Su cuerpo envejece de un momento a otro. ¿En qué momento un monstruo bello decide atacar? ¿Por qué? ¿Tiene fin todo esto? Eva viaja en un túnel. Palabras y cartas, llamadas. Nadie responderá. La muerte se le presenta. La muerte ¿se burla?

Kevin, una y otra vez Kevin. Viajando en un momento del presente al pasado.

Nos encontramos en un dilema. Volvemos a revisar nuestros conceptos personales, nuestras ideas de bien y mal. Resulta estéril. Sólo llegaremos a la conclusión de que un individuo debe respetar ciertas reglas acordadas en conjunto para cohabitar, para sobrevivir en una sociedad.

Una mujer grita, con todas sus fuerzas. Basta. Estoy cansada, eso es todo. Tengo ganas de volver a mi soledad, quiero regresar la sangre que he perdido, quiero regresar a mi cuerpo.

Lionel Shriver habla ahora: “Aceptar que la maternidad no es sinónimo de felicidad supone una forma inteligente de asumirla”.

Es verdad. La felicidad es ya la soledad... El mundo rechazará futuros habitantes.

Las cloacas están también sobrepobladas.

Volvamos al sufrimiento de la belleza. Volvamos a la vieja pregunta, ¿qué es la maldad? Volveremos a escuchar nombres de genios, hombres notables para la historia, inventores, músicos, filósofos. Recuerdo a Sándor Márai, en *El último encuentro*: “Hay ciertos elementos fatales en la vida de las personas que vuelven una y otra vez, como la música”. Es aquí cuando pienso que esos elementos fatales nos empujan, nos transforman y acompañan. Algunas veces nos abandonan... La fatalidad nos abandona y entonces termina nuestra vida.

Una sombra se estaciona frente a la madre. Kevin nacerá una y otra vez. Cedemos y en ello va nuestra existencia. No hay un destino implacable, que dicta acciones, los seres humanos actuamos, al final como diría Márai, “sólo quedan nuestros actos”.

Dice Shriver sobre Tenemos que hablar de Kevin: “No es un tratado contra la ma-

ternidad, porque esto sería una cosa muy ridícula y rozaría en la misantropía, es más bien una historia sobre las dificultades que tenemos los seres humanos para amar”. Volvemos al origen de la literatura y de la humanidad, explicarnos una y otra vez el amor, la existencia. Resolver de algún modo la inexistencia y aproximarnos a una idea sobre nuestro modo de estar en el mundo.

Un niño juega enfadado, aquí estoy, dice. Y luego se va, se disuelve. Desaparece y siente. Ahí está ahora más que nunca, en la multitud, visto por millones de ojos, odiado, está. Entonces existe. Para Eva, Kevin. Es más real que nunca, sólo en esta fatalidad que no me ha abandonado, eso parece decir Kevin. Pronto estaremos cerca, cuando nos haya unido la tragedia, en algún momento tenemos que hablar...

“Y tú, como siempre has estado. Solo.”, Beckett

El fin de Alice, A. M. Homes
Anagrama, 2006

Alguien espera una carta... La carta traerá noticias, llegará con sus símbolos perfectos. Las letras perfectas.

En la soledad no puede haber malas noticias. La carta traerá consigo noticias. Las letras dirán que algo queda, alguien espera.

El deseo lleva consigo a la esperanza. El mundo terminará, según creo, el día que nadie tenga nada que esperar.

Un hombre atrapado en él mismo. Chappy. Se observa. Recorre su podredumbre, su gloria. Fanfarronea, se divierte, le duele.

Alice aparece. El oasis, el recuerdo de Alice, su carne vulnerable. Su cuerpo joven, su perfume ácido de adolescente, sus nervios agitados, el vómito, sus venenos, su sangre, sus miedos; toda Alice es un alivio.

¿Cuándo se encontrarán? Hay imágenes difusas, cubiertas de un velo frágil, como el himen de una adolescente débil. En cualquier momento queda desnuda la soledad.

A. M. Homes (Washington, 1961) muestra a personajes desnudos. El lector se enfrenta a un cuerpo burdo, burdo y humano. Un cuerpo sobre una plancha fría. (Como las planchas en que se apilan cadáveres en la morgue, siempre llena, siempre olorosa a formol, la morgue siempre helada).

Un cuerpo dispuesto a la que manos ajenas entren en su piel, sientan cicatrices, exploren hendiduras repletas de bilis y secreción.

Los personajes desnudos avanzan, de vez en cuando, dan giros suaves. Alice y Chappy. Fantasmales y verdaderos. No hay nada concreto. De un momento a otro puede llegar el olvido, arrasar el recuerdo...

Homes, observa. La autora habla en la voz quebrantada de una adolescente perseguida por un monstruo. Más allá del Humbert triste de Nabokov, del héroe amoroso de *Lolita*, Chappy es un ser olvidado. No le queda más que su deseo. Sobrevive a una condena aferrado a Alice, ayudado por un emisario que resulta muy extraño, digamos un personaje fantasmal, que flota en la novela. Sobrevive guardando la sensación de la posesión soñada, un cuerpo más, uno más: Alice.

La historia de la humanidad es esa misma, alguien desea a una mujer prohibida, a diario miles de hombres, oficinistas cansados, estudiantes ilusos, hombres que envejecen, hablan de ello. Se sientan en una mesa a conversar sobre hermosas mujeres de rostros ovalados, sobre chicas de piernas alargadas, sobre mujeres de rostros duros. Hablan, beben, duermen y vuelven a una batalla que jamás concluye.

A. M. Holmes habla en la voz quebrantada de una adolescente perseguida por un monstruo. Más allá del Humbert triste de Nabokov, del héroe amoroso de *Lolita*, Chappy es un ser olvidado. No le queda más que su deseo. Su deseo los mueve, los lleva por túneles, esquinas, calles. El deseo los empuja a seguir en la tierra.

El deseo es también principio. El deseo rompe el hilo que nos aparta del otro.

Es también la eterna historia de la literatura. La belleza, la maldad, el origen y en el centro el deseo.

Cuerpos y rostros, superficies que se revelan en las noches. Todo cabe en la imaginación humana.

Entonces se vuelve batalla. Luchamos contra fantasmas que nos atrapan, que nos abrazan y nos envuelven más allá de nosotros mismos.

No podríamos reducir la historia que se cuenta en *El fin de Alice* a un juicio moral. Cuando en literatura se habla de monstruos, de cíclopes, minotauros, Gargantúa y Pantagruel, debemos revisar nuestros interiores caóticos, nuestros impulsos bestiales que nos conducen a buscar la belleza, a preguntarnos de algún modo por nuestro génesis.

A. M. Homes escribe en su cuento “Georgica”: “Se tumba mirando el cielo; hay luna llena, mil estrellas: Orión, Tauro, la Osa Mayor. Se tumba a la espera y luego se mueve. Está empezando a soplar viento. Al final de cada verano siempre hay una tormenta, una violenta conclusión de la estación, que arremete con fuerza y, literalmente, cambia el aire; el día que llega comienza el otoño”.

Hay en Homes, un sentimiento ácido, que se conjuga con la suavidad de sus momentos descriptivos.

Este deseo de contar historias que parecen “descabelladas” la ha llevado a la prohibición. Por ejemplo, *El fin de Alice*, que fue escrito en 1996, estuvo prohibido por la cadena de librerías y tiendas WH Smith, en Gran Bretaña, debido a su supuesta carga inmoral, además que la National Society for the Prevention of Cruelty to Children, una asociación de protec-

ción a la infancia, reclamó que se retirase del mercado el libro y después que se prohibiera.

Homes, dice, en una entrevista: “Me interesa la moral, pero no pretendo llegar a ninguna conclusión”.

Es la literatura expuesta ante nosotros, un escritor escribe, se convierte en escritor por

la escritura misma. No puede más que escribir y vivir, una vida íntima, y personal.

Habitamos ciudades heridas por la violencia. Coexistimos en sociedades rotas y vivimos en ellas con la idea de lo que somos.

Alguien busca y espera. De algún modo en eso resumo mi historia. En la historia de una mujer que espera y busca. La historia de la humanidad, de la literatura misma es buscar.



Karina Sosa (Oaxaca, 1987) cursa estudios en escritura creativa en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Dos abuelos gringos

Víctor V. Quintas

Richard Yates, ese generoso infeliz

1. En una venenosa reseña que lleva por título “El placer de la derrota”, Joyce Carol Oates señala que la diferencia entre la literatura norteamericana del siglo XIX y la del XX se puede resumir en dos imágenes literarias predominantes: mientras que en el siglo antepasado “*Moby Dick* fue una imagen de gloria, del misterio de la Naturaleza y de un Dios esquivo, con una prosa heredada de Homero”, la luz verde al final del muelle en la Gran Isla de Gatsby “es una imagen del *pathos* que deriva en un estilo conversacional y sutilmente poético”, que resulta un emblema bastante disminuido del anhelante imperio norteamericano.

El texto de Oates toma por título uno de los cuentos de Richard Yates (Yonkers, N.Y., 1926-1992) reunido en *The Collected Stories of Richard Yates* (2001), donde aparte de ubicar al autor como “descendiente de Fitzgerald”, lo define como “un santo patrón de hombres fracasados y alcohólicos” cuyos “personajes monocromáticos” son “almas gemelas” que comparten el gusto por el fracaso.

Donde ella ve repetición de tonalidad y tema, mediocridad, Richard Ford, Raymond Carver y Steve Yarbrough, entre otros escritores norteamericanos, ven a un maestro cuya influencia literaria les ha enseñado a observar, con generosidad, a la gente de los Estados Unidos en su lado más privado y honesto: la derrota. Una palabra prohibida en la cultura del éxito.

2. Con un enfisema pulmonar que le detectaron tras vivir buena parte de sus sesenta y dos años fumando cuatro cajetillas de cigarros al día, Richard Yates murió el 7 de noviembre de 1992, en un hospital para veteranos de Birmingham, Alabama. El motivo: complicaciones de una operación de hernia.

Hijo de padres que se divorciaron cuando tenía dos años, Yates nació en la década más próspera de los Estados Unidos. Una época que, paradójicamente, culminó en la Gran Depresión.

Aspirante a escritor desde la preparatoria, Yates extrajo de su vida la experiencia que volcó en sus historias: participó en los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial; a su regreso padeció de tuberculosis (pasó año y medio en tratamiento), y con su primera esposa, Sheila, se mudó al sur de Francia donde vivió a lo Hemingway. Pero en 1953 estaba de regreso en Estados Unidos, trabajando de periodista *freelance* y publicista, mientras escribía su primera novela e iniciaba su alcoholismo.

La luz verde de Gatsby ya no es un anhelo. Para Richard Yates el sueño americano se personifica en el edificio del *Empire State*. La ballena blanca se ha transformado en una construcción que muestra la grandeza de Estados Unidos, pero que de alguna manera, también ha encerrado a quienes la construyeron.

En 1961, la publicación de *Vía Revolucionaria* (Yates afirmaba que era su mejor novela), lo colocó en el escenario de la literatura norteamericana de posguerra. La historia del joven matrimonio formado por Frank y April Wheeler pronto se convirtió en un clásico que retrató a la generación que, al finalizar la Segunda Guerra mundial, quedó como heredera de la más próspera nación sobre la Tierra. Hijos de la velocidad y del mercado, los Wheeler padecen el sueño americano como la puesta en escena que les obliga a llevar una vida perfecta. Temen al fracaso y pronto detestan la imagen idealizada del triunfo que se encierra en la casa que compran en un naciente suburbio de Nueva York. Si por un lado *Vía Revolucionaria* observa la caída de los sueños de juventud frente a la vida adulta y el matrimonio, por el otro, también descubre el desasosiego del ser humano ante los problemas que a pesar de todos sus esfuerzos no puede manejar.

Novela de época, pero también de un sentimiento, *Vía Revolucionaria* se publica antes de la muerte de Marilyn Monroe y del asesinato de John F. Kennedy. Dos iconos caídos de una generación cuyo mayor temor fue no estar a la altura de las expectativas: ahora se sabe que JFK fue un bribón que estuvo al tanto de las mentiras que lo convirtieron en héroe de guerra, y la actriz pasó de símbolo sexual a una rubia de personalidad frágil.

3. La aparición de *Once maneras de sentirse solo* en 1962, confirmó a Richard Yates como un joven maestro de la literatura norteamericana. Aunque sus fervientes lectores siempre han sido pocos, lentamente surgen esfuerzos que buscan traerlo al lugar que se merece. *Once maneras de sentirse solo* destaca por enseñar lo mejor que tiene Yates y que lo llevó a ganar el mote de “escritor para escritores”: su estudiada *naturalidad* para contar bien una historia y su forma de trazar vidas completas apenas con un par de movimientos. Sus personajes sencillos y urbanos, trabajadores de clase media, pragmáticos, siempre caminan entre la sociabilidad y la personalidad solitaria.

En su segundo libro de cuentos, *Liars in love* (1981), Richard Yates vuelve al tema del que escribió toda la vida: la decepción. En esa colección de cuentos explora técnicamente, a veces hasta el hartazgo, elementos de la personalidad. Sus relatos son novelas cortas cuyos personajes están resignados a ver la mentira como un arte necesario para sobrevivir en el país donde la codicia y el idealismo fueron piedras fundamentales.

Si se compararan los textos de Yates con las obras de pintores norteamericanos de su tiempo, sus novelas y cuentos oscilan entre

las pinturas de Norman Rockwell y los retratos solitarios de Andrew Wyeth. Tras el destello de la clásica vida americana, Yates traslada a sus personajes, siempre con generosidad, al umbral donde descubren la imposibilidad de sus esperanzas. Detrás de las escenas amables, de sonrisas y caras graciosas, existe en sus historias una soledad que carcome. Pero que al ser llevada con dignidad, también enaltece.

En Yates, la luz verde de *Gatsby* ya no es un anhelo. Para Richard Yates el sueño americano se personifica en el edificio del *Empire State*: “Puedes verlo a la distancia, tal vez al atardecer, y es majestuoso, algo formidable. Luego vas a su interior, das una vuelta por sus pisos inferiores, y se convierte en uno de los más sórdidos edificios de Nueva York”, se lee en el cuento “Saludos a casa”. La ballena blanca se ha transformado en una construcción que muestra la grandeza de Estados Unidos, pero que de alguna manera, también ha encerrado a quienes la construyeron.

Gordon Lish: ficción soy yo

Si la vida de todo escritor es la de un lector, la vida de Gordon Lish (Nueva York, 1934) es la de un lector que ha editado a otros escritores antes de escribir siquiera su prime-

ra novela, *Dear Mr. Capote*, casi a los cincuenta años.

“Denme conclusiones, no me den argumentos ni hagan que me canse con sus pruebas de lógica o locura. Siento un frenesí por averiguar si tienen algo que pueda *usar*. Así que si saben algo, por favor redúzcanlo a sustantivos —a resultados (conclusiones)— pues sus adjetivos y adverbios son en su mayoría puros trucos, ésta es una súplica especial que les hago”, escribe Lish en el punto número siete de su prólogo a de *The Secret Life of Our Times: New Fiction from Esquire* (1973), la antología de cuentos que reunió para celebrar sus cuatro años al frente de la revista y que fue indispensable para conocer el pulso del cuento estadounidense en esos años.

Gordon Lish no duda en sacar el cuchillo para pulir la frase, incluso si el hecho conlleva perder una amistad: el aplaudido minimalismo de Raymond Carver en su primer libro es obra de Capitán Ficción, como también se le conoce.

El tono de su prólogo, entre declaración de principios y testamento, entre juguetón y apasionado, noble y pedante, hace honor a la leyenda de maniaco, extravagante y genial que le precede.

En el mismo libro, Tom Wolfe (cuya introducción en la antología es un deleite para quien conozca la crítica que el jefe del Nuevo Periodismo sostiene contra la narrativa de su tiempo), narra cómo Lish, con veintidós años y después de haber leído *En el camino*, de Kerouac, decide abandonar Arizona y tomar rumbo hacia North Beach, San Francisco, California. El motivo es conocer a su héroe literario Dean Moriarty. Al descubrir que el personaje en la vida real es Neal Cassady, el joven Lish no se desilusiona. Al contrario, se planta en el “mítico” rancho conocido como Burlingame desde el cual funda la revista Genesis West, que reunirá en sus últimos días a la generación del movimiento Beat con los primeros del movimiento Psicodélico. Es a partir de aquí donde comenzará su carrera como uno de los grandes editores norteamericanos.

Se puede sostener que la anécdota es sólo parte de la fama que ronda a Lish en el círculo literario estadounidense. Sin embargo, su pasión de lector está por encima de todo. No duda en sacar el cuchillo para pulir la frase,

incluso si el hecho conlleva perder una amistad: el aplaudido minimalismo de Raymond Carver en su primer libro, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, es obra de Capitán Ficción, como también se le conoce por su habilidad para descubrir a talentosos narradores mientras estuvo al frente de la editorial Alfred A. Knopf: Richard Ford, Don DeLillo, Raymond Carver, Cynthia Ozick, Gary Lutz, Eugene Marten y Barry Hannah, entre otros.

En *Perú* (1986), su segunda novela y la primera que editorial Periférica traduce al español (2009), Lish utiliza la autoficción —su sello en éste y otros libros— para contar una cruda historia de la infancia, usando un lenguaje hipnótico y torturante.

Dividida en tres partes (“La propiedad”, “El sótano” y “El tejado”), la novela toma su nombre del país sudamericano donde sucede un amotinamiento televisado que el narrador ve mientras prepara los implementos para el campamento de su hijo. Tales imágenes sirven de acicate para hacer recordar al Gordon Lish adulto una época del verano, cuando tenía seis años y mató, mientras jugaban, a un niño llamado Steven Adinoff en el arenero de la casa de Andy Lieblich.

La prosa ronda todo el tiempo sobre una escena: el momento en que el narrador asesina. A partir de ahí, Gordon Lish (narrador, personaje y autor) aúlla, repite, interroga a las palabras y lo que pueden llegar significar en la vida de un hombre: “¿Quién quiere recordar cómo eran las cosas realmente? Tienes que pensar en ello intensamente, una y otra vez, para distinguir lo que realmente pasó de lo que siempre estabas inventando”.

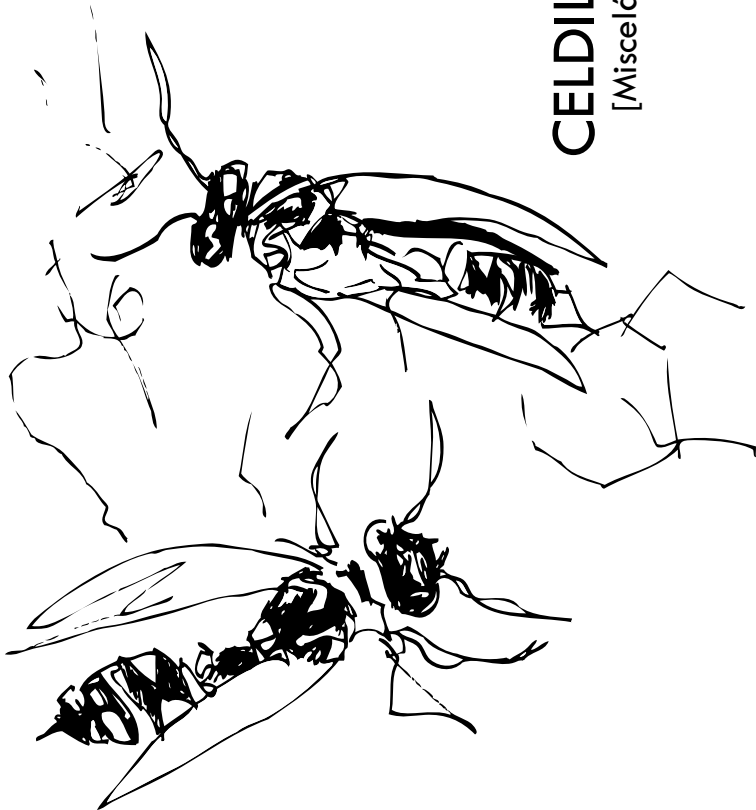
Sórdida rememoración del abismo, *Perú* revisa una y otra vez desde la deformación de la memoria, las palabras que son personas y que también son cosas pero también son ideas; las palabras que se vuelven puertas que conducen del pasado a un momento específico de la vida adulta de Lish, donde su mayor temor es que algo le suceda a su hijo. En este sentido, *Perú* es una novela que danza alrededor de un fuego que a nosotros lectores nos toca descifrar o dejar a un lado.

En una entrevista con Rob Trucks, Gordon Lish acepta que es competitivo y que lo quiere todo lo más rápido posible, antes que la muerte se lo arrebate. Tal vez por eso, no gasta fuerzas en inventar personajes: él es su propio personaje. Sus monólogos, cartas y soliloquios son versiones de sí mismo: “Soy mi objeto. Soy mi personaje. No he tenido otro. No creo en

algún otro”, responde en una parte de la entrevista. Sólo existe el Gordon Lish que se ha vuelto literatura.



Víctor V. Quintas (Oaxaca, 1984) es narrador. Su más reciente libro es *Últimas anotaciones* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2009).



CELDILLA

[Miscelánea]



Una relación tormentosa

Fernando Lobo

Lo recuerdo como si lo hubieran filmado. Era una tarde de verano de 1991. Fui al cine con mi novia. Proyectaban el tardío estreno en México de *Última salida a Brooklyn*, la adaptación de Uli Edel a la novela homónima de Hubert Selby Jr. Al terminar la función, ella (su nombre ya no importa), especialista consumada en hacer públicos sus estados de ánimo, se encontraba de un mal humor notorio. Le pregunté qué le sucedía. Llovía y el tráfico era infame, pero aquello era peor de lo que yo pensaba: estaba indignada porque, según explicó, la película le había sido infiel al libro. En el relato de Selby, una joven pobre y casquivana entra drogada en un bar patibulario repleto de estibadores ebrios y anuncia ruidosamente que está dispuesta a tener sexo con todos. Los cargadores le toman la palabra y la llevan a un colchón oportunamente instalado en la parte trasera del tugurio. La chica es violada hasta el amanecer. En el filme ocurre lo mismo, con una diferencia: cuando los estibadores se retiran, aparece a cuadro un adolescente enamorado que toma a la víctima entre sus brazos. Se abre el plano. La

escena reproduce un icono: la posición de los cuerpos es exactamente la misma que empleó Miguel Ángel para esculpir una virgen sosteniendo al Cristo muerto: *La Piedad*. Esa imagen no aparece en la novela. El icono es una inexplicable cortesía del director. En otra secuencia, un travesti recita *El cuervo* de Poe, intentando seducir a un ex convicto. No lo consigue. En el libro, el drama consiste en la frustración sexual del travesti. En el filme, el travesti muere intempestivamente atropellado por un auto.

El libro y la película siguen empecinados en contar historias. En el intercambio, obviamente hay tensiones. Visto el asunto desde sus extremos, ignoro qué pensaría Ho-

mero después de ver a Brad Pitt masacrando troyanos en el papel de Aquiles.

Francamente yo tampoco entendí por qué el cineasta metió su cuchara de ese modo en la trama urdida originalmente por el novelista, pero no vi razón para que eso nos arruinara la velada. Además, siempre detesté esos gestos de indignación pequeñoburguesa. Aquella mujer era perfectamente capaz de hacer un drama auténtico por algo que vio en una película. La lluvia arreció. Tardamos veinte minutos en salir del estacionamiento.

Con ánimo de equilibrar las cosas, mencioné un caso parecido que descubrí leyendo cierta edición de *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess. En la adaptación dirigida por Stanley Kubrik, el hiperviolento protagonista, Alex, recibe un brutal tratamiento psíquico, un lavado de cerebro pavloviano que lo convierte en un inofensivo sujeto sin voluntad propia, una especie de vegetal contento. Se escucha la novena sinfonía de Beethoven, el *Himno a la alegría* ejecutado por sintetizadores análogos. Fin. La novela de Burgess, en cambio, contiene un capítulo extra. Ahí, pasado algún tiempo, Alex

vuelve a un estado funcional y consciente, se readapta y logra convivir en paz entre sus vecinos. El tratamiento funcionó. El control mental es útil a la sociedad. Fin.

En el prólogo, Burgess explica lo que sucedió. Este final feliz aparece en el último capítulo de la edición original británica. El editor americano lo omitió. El cineasta se basó en la edición mutilada. El novelista se muestra sutilmente ofendido a causa de cuestiones geométricas (su escrito tenía 12 capítulos, según él, quitar uno es el equivalente a ejecutar una sinfonía inconclusa).

Le dije a mi novia que yo consideraba más valiosa la versión cinematográfica. Ella respondió hablando de procesos creativos, del aura de la obra y de la originalidad. Yo le repliqué que Burgess era un pinche nazi de clóset. El resultado fue que ella se encabronó aún más. Discutimos. Extrapolamos la discusión a cuestiones domésticas y terminé saliendo del auto en medio del tráfico inmovilizado de Río Churubusco. Seguía lloviendo. En todo caso, el auto era de ella, y ella había pagado las entradas.

Han pasado veinte años desde aquel incidente, y la idea de que una adaptación fílmica pueda serle fiel o infiel a un libro me sigue pare-

ciendo extraña. “Infidelidad” suena fatalmente a relación tormentosa, como la de aquel fallido noviazgo de juventud. En todo caso, se trata de un cruce de intereses: habiendo tantas cosas por hacer, el libro y la película siguen empeñados en contar historias. En el intercambio, obviamente hay tensiones. Visto el asunto desde sus extremos, ignoro qué pensaría Homero después de ver a Brad Pitt masacrando troyanos en el papel de un Aquiles cuyo único fin es asegurarse una celebridad milenaria. Balzac se encontraba muy a gusto en el siglo XIX, ocupando diez páginas para describir un mueble. Dostoievski elaboró diálogos extensos como la tundra y reflexiones esteparias porque los rusos hablan demasiado y porque Eisenstein aún no nacía. Sospecho que si Joyce, Proust y Kafka decidieron probar formas absolutamente nuevas, fue porque terminaban los años veinte y veían que el tiempo se abreviaba: el cine sonoro se les venía encima. Ciertas cursilerías imperdonables de Hemingway sólo se explican porque el autor de *Por quién doblan las campanas* ya pensaba en su contrato con Metro Goldwin Me-

yer mientras aporreaba su máquina de escribir. Actualmente, autores como Cormac McCarthy escriben novelas con la sobria minuciosidad de un guión. Apuesto a que lo hacen para no dejar lugar a malentendidos sobre la acción a la hora de grabar la adaptación. Por ejemplo: “Se pasó agua fría por las muñecas hasta que dejaron de sangrar y arrancó con los dientes varias tiras de una toalla de manos y se vendó las muñecas y volvió al despacho. Se sentó encima de la mesa y apretó los vendajes con cinta adhesiva, mirando detenidamente al hombre que yacía muerto en el suelo con los ojos abiertos. Cuando hubo terminado sacó la cartera que el muerto llevaba en el bolsillo de la camisa, tomó el dinero y tiró la cartera al suelo...”, etcétera. En ese sentido, el filme *No country for old men* es fidelísimo a la novela. A McCarthy se le ve muy adaptado en la entrega de los Óscar.

No hay duda, el cine ha zarandeado la existencia de los novelistas, sin embargo, ahora me pregunto: ¿Acaso la literatura puede presumir de inocencia? ¿Acaso las novelas sobre

Balzac se encontraba muy a gusto en el siglo XIX, ocupando diez páginas para describir un mueble. Dostoievski elaboró diálogos extensos como la tundra y reflexiones esteparias porque los rusos hablan demasiado y porque Eisenstein aún no nacía.

Hollywood, por exponer un caso, reflejan fielmente lo que sucede detrás de las cámaras? Porque si el cine abreva de la novela para obtener historias, la industria del cine provee a la novela de buenas tramas.

El desencantado, la gran obra de Budd Schulberg, reproduce una de las figuras prototípicas de este tenso intercambio: el literato con talento en tiempos de recesión económica que, tras ver caer las ventas de sus libros, se subordina a los intereses de los estudios, transformándose en guionista a sueldo para sostener su vida acomodada. Esta relación mercenaria terminará por destruir al escritor. Presuntamente, *El desencantado* se inspira en la vida de Scott Fitzgerald, pero también podría tratarse de Faulkner, Dalton Trumbo, Sinclair Lewis o John Fante. Ellos también pagaron sus martinis con cheques de Paramount y Columbia, mientras veían que los tirajes de sus títulos se empolvaban en las librerías. En la trama de *El desencantado*, el novelista que la protagoniza es un obrero forzado y el dueño de los estudios es un déspota. Tiene un contrato firmado y es capaz de hacer con su escritor lo que le venga en gana: exhibirlo en las universidades como un mico o llevarlo a una situación de muerte por gangrena mientras planean un musical con patinadores sobre hielo.

El propio Fitzgerald le da voz a la figura del déspota en su novela inacabada *El último magnate*: “No es más que una transacción comercial. Soy un comerciante y compro lo que hay dentro de tu cabeza”. “Ustedes los escritores y artistas, en cuanto salen del cascarón se sienten confusos, y entonces necesitan que venga alguien y les aclare las ideas”. Para la hija del productor, la clave que distingue a un oficinista común de un escritor, es que el escritor tiene aliento alcohólico.

El caso de Charles Bukowski parece más afortunado. Después de treinta años de empleos ingratos, bares oscuros y revistas independientes, el viejo indecente pega un hit en Alemania, se muda a Beverly Hills y se compra un BMW por recomendaciones de su contador. Así comienza su postrera novela titulada, tal cual, *Hollywood*, pero aquí el éxito editorial es meramente anecdótico. Lo interesante comienza cuando dos productores independientes tocan a la puerta. Quieren hacer una película sobre Hank, uno de los alter ego bukowskianos, y quieren que Bukowski escriba el guión. Puede hacer básicamente lo que le dé la gana. El resultado, *Bar Fly*, tardó años en terminarse y es básicamente una apología. El Hank literario es un manojo de nervios. El Hank de película es simplemente un tipo duro. El Hank de los libros es apenas un sobreviviente, un perdedor

condenado a seguir luchando. El Hank de película es un engréido. Seamos francos: escribir en un guión autobiográfico que dos mujeres listas y hermosas se pelean a golpes por ti en un bar, eso es un exceso de jactancia, incluso aunque haya sido cierto. Tales desplantes no aparecen en la novela que narra la producción de la película.

El desencantado, la gran obra de Budd Schulberg, reproduce una de las figuras prototípicas de este tenso intercambio: el literato con talento en tiempos de recesión económica que, tras ver caer las ventas de sus libros, se subordina a los intereses de los estudios cinematográficos.

Pareciera entonces que, en su arribo a la industria del cine, el novelista pone en juego su autoestima. En *El parque de los ciervos* de Norman Mailer, el narrador en primera persona, sin el menor esfuerzo, se liga a la bellísima estrella de cine antes de la página cien. Fiel a su estilo,

Mailer no se puede controlar. Ya en la cama, la precoz diva declara:

—Eres maravilloso.

Y el tipo responde:

—Sólo soy un simple aficionado.

Por su parte, Mailer representa al novelista exitoso que se pretende capaz de dirigir una adaptación a su propia novela. Ignoro si el filme *Though guys don't dance* es olvidable, pero es prácticamente inconseguible.

Por supuesto que en la novela sobre Hollywood resulta imprescindible hacer la película. Sumergido en el coloquial realismo americano, el novelista se pasea por los foros. Tangencialmente leemos sobre productores que se inmiscuyen en el rodaje, ejecutivos que se aparecen sin abrir la boca, errores de iluminación descubiertos demasiado tarde, demoras inevitables, pleitos con el camarógrafo, estrellas hipocondríacas, modificaciones en el argumento, cambios de ritmo, de humor, de planes... Sin embargo, pase lo que pase mientras dura la producción, en algún momento volveremos al chismorreo de alcoba. Esto tiene dos explicaciones: la primera, que cualquier director sensato procura mantener a los escritores lejos de la grabación. La segunda nos la aclara Fitzgerald: “Incluso los intelectuales desean escandalizarse con la vida privada de la gente del cine. Cuando



comienzan a escuchar que detrás de un filme de Hollywood hay discurso y técnica, bostezan y cambian de tema”. En *El parque de los ciervos*, esa “trampa puesta a la inocencia y la virtud”, Norman Mailer atribuye gran parte de la responsabilidad a sus personajes: directores, productores y ejecutivos que transitan la Meca del cine, capaces “de hablar sin el mejor sonrojo

de sus asuntos personales, mientras rodean su trabajo de misterios y secretos propios de un delirante mundo de espías”.

Aquella antigua novia mía, por cierto, ahora es editora de una conocida revista de modas. Mis opiniones sobre cine y literatura le siguen importando un pepino.



Fernando Lobo (Ciudad de México, 1969) es narrador, periodista y ensayista. Su más reciente novela es *Contacto en Cabo* (2009).

The Trash Humpers y la nueva Lana del Rey

Efraín Costantino

Ford del Rey

El sueño americano, y el concepto de “la tierra de las oportunidades” está siendo eclipsado y cambiado por un nuevo producto de consumo. Una chica promedio de suburbio americano, cabello rubio mal entintado, con raíces oscuras y vestiduras modestas. Lana del Rey (Nueva York, 1986), fue el año pasado el fenómeno musical impulsado por las redes sociales. Su mito y éxito no ocurrieron sólo por tener un disco virtual cuyo equivalente físico fue retirado por decisión propia de las tiendas. “Videogames”, su video y uno de sus sencillos anunciado para su nuevo álbum (ahora sí en físico y con una disquera grande) refleja todo eso que ella no es. Elizabeth Woolridge Grant (Lana del Rey) □ hija del millonario inventor del *Domain Name System* (Sistema de dominios de internet) □ se produjo y maquilló una imagen de clase media con luces de *poor white trash*. Sus letras de balada pop, transmiten sentimientos sombríos de relaciones infructuosas. Blancos promedio que entienden la diversión como to-

mar cerveza y jugar video-juegos. Relaciones formadas e insinuaciones sexuales de moteles de paso con flamings rosas en las fachadas. No sólo su vestimenta (ahora cambiada por vestidos de diseñador), también sus videos que en su mayoría ella dirige, son un pegado de recuerdos adolescentes y paisajes estereotipados de la cultura y vida en los Estados Unidos. En los videoclips, pocas imágenes del glamour son puestas a cuadro. En tal caso, Lana del Rey es el glamour. Y cuando el glamour está fuera de ella, ese encanto y elegancia es denigrante o es añoranza de tiempos pasados.

Poco o nada hubieran sido aceptados los videoclips supuestamente dirigidos por Lizzy Grant (primer eterónimo de Lana del Rey) en otra época. Con sus cambios bruscos de fotografía, aspecto de video y la repetición de ciertas iconografías: la bandera de los Estados Unidos, los fuegos artificiales como burda representación del patriotismo y el 4 de julio, el hombre promedio de clase media-baja, la nostalgia de antaño y fragmentos del logotipo del

coche Ford del Rey (modelo económico y eficiente de altas ventas entre la clase media norteamericana, del cual Lana tomó su nombre). Un caso similar es la portada del EP de los Arctic Monkeys, *Who the Fuck Are Arctic Monkeys?*, que no hubiera sido entendida o en su caso comercializada: dicha portada muestra una fotografía de un espejo de baño público o de algún establecimiento, con rayones y el título del disco escrito con plumón. Lo que destaca en la imagen, es el enorme destello del reflejo del flash. MTV, Vice, Terry Richardson, Lana del Rey: el *home made*, lo *amateur* y la estética *trash* están en boga.

“Just one thing... when will I get my photo shoot by Terry Richardson?”

Shows de MTV como *16 and Pregnant*, *Real World*, *Teen Mom*, *Made* y *Beavis and Butt-Head*, los múltiples artículos y documentales de Vice, o las fotografías de Terry Richardson, entre otros, centran y dictan la estética y temática *trash* en los medios masivos. Transmiten una línea relacional entre el *white trash* y la cultura de consumo. Artistas como Nan Goldin, Cindy Sherman, William Eggleston, John Waters, Larry Clark y Harmony Korine formaron la estética y temática del *white trash* fuera del esquema

del “campesino estúpido”. MTV, en su conformación de imagen y concepto, generó gran parte de ésta cultura (Harmony Korine tiene varios spots de la cadena y videos musicales), así como gran parte de la música rock y pop, que han penetrado y creado un nuevo concepto y estética de consumo. Un producto que en parte es sustituto del tan vendido y desgastado sueño americano. Los conceptos *white trash* y *redneck* han perdido en gran medida el sentido peyorativo que antes tenían. Se ha revaluado el vivir como “blanco marginado y de clase media”.

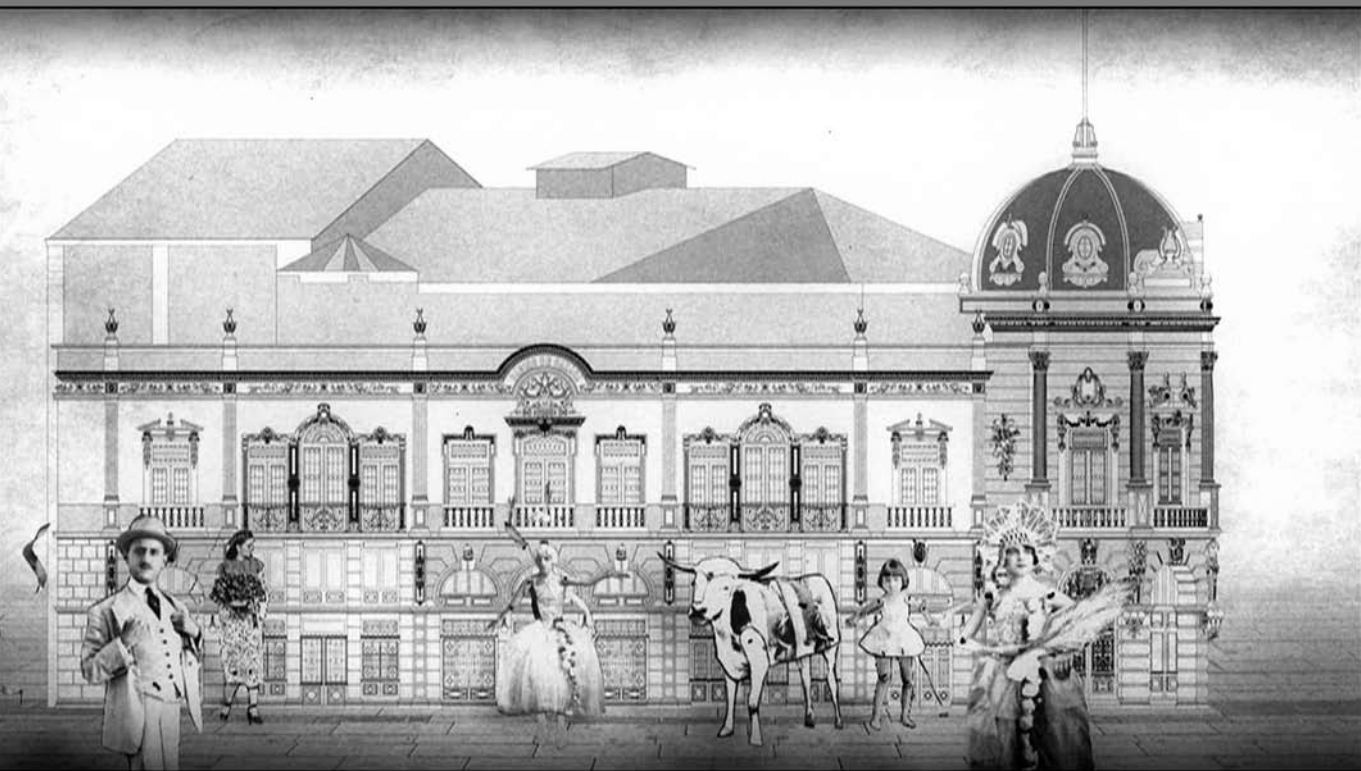
Ahora hay dos grandes visiones de la *trash people*. La vieja concepción del poor *white trash* y la del sentido o estética de consumo, *white trash* / *trash people*. En la moda, en los medios, la vida cotidiana y en internet, se puede ver un sentido de aprecio por la clase baja y media-baja (que es el rango de los mayores y más constantes consumidores). Etiquetas de *white trash*, o sus variantes *redneck*, *hillbilly*, *bick*, etcétera; en Tumblr, Facebook, Twitter y otras redes sociales, muestran un nuevo orgullo de estatus social, un sentido de identidad. Aunque es frecuente ver comentarios e imágenes que son burla de esta condición social, es innegable el nuevo sentido de aceptación. Esto se debe en gran parte a que se ha revaluado este estatus como un nuevo producto de consumo masivo. Tenemos estéticas y morales nuevas al alcance de nuestros bolsillos.

“How do you circumcise a redneck?... Kick his sister in the mouth”.

El Urbandictionary.com define *redneck* como [sic] “Eres un *redneck* si...”:

- Necesitas una marca más en tu tarjeta de cliente para obtener un regalo de la tienda de tatuajes.
- Necesitas un presupuesto de tu peluquero antes de cortarte el cabello.
- Tu mayor riesgo en cuanto a moda es el tartán que usarás en la feria de 4-H.
- Las flores de tu patio están sembradas en un escusado.
- Tu esposa pesa más que tu refrigerador.
- Mueves tu refrigerador y la grasa debajo de él se ha vuelto amarilla.
- Cortas el pasto y encuentras un carro.
- Puedes escupir sin abrir la boca.
- Vas al baño a media noche y te vistes con zapatos, chamarra y lámpara de mano.
- En tus compras de navidad el regalo para tu madre, hermana y novia son el mismo.
- Tomar un baño no se relaciona con el agua.
- Tienes más de diez demandas pendientes en contra a causa de tu perro.
- Llevas tu caña de pescar al Sea World.
- El toldo y una puerta de tu carro son de colores distintos al resto de tu coche.

Redneck se refiere a la clase trabajadora del campo. Los que tenían el cuello enrojecido por las quemaduras a consecuencia de laborar varias horas bajo el sol. El termino poor *white trash* deriva de la época de la “competencia laboral” entre negros e irlandeses, en la década de 1830, tiempo anterior a la Guerra Civil en el área de Baltimore-Washington. La actriz inglesa Fanny Kemble, escribió en su diario durante su visita a Georgia: “*The slaves themselves entertain the very highest contempt for white servants, whom they designate as ‘poor white trash’*” (“Los esclavos se entretienen con su profundo desprecio a los sirvientes blancos, a quienes llaman ‘pobre basura blanca’”). En consecuencia histórica el término *white trash* se mantiene ligado a una región geográfica, el sureste de los Estados Unidos, y al hombre pobre caucásico. A menudo los programas de televisión, música, noticieros, películas, libros y la pornografía muestran al *redneck* o *white trash* como un hombre blanco, pobre, del campo, que es estúpido, flojo, racista, xenófobo, borracho, sin educación, desempleado y violento. También se le representa como gente que vive en los *trailer parks*. Ser *white trash* va más allá de la clase social, es una cuestión de actitud, una forma de vivir. No es sólo nacer en los suburbios o en un tráiler, ni ir a comprar comúnmente a Wal-Mart. Es el cómo y qué se hace.



Más allá de eso, el uso de los términos depende igualmente de los contextos, así el *redneck* es empleado igualmente para designar a la clase media racista de los Estados Unidos. Cuando Obama propuso la reforma de ley al sistema de salud, las consecuencias fueron múltiples protestas cargadas de consignas y ataques raciales en su contra: “*Go back to Africa!*”. Se dice en Estados Unidos que hacer una ley es como hacer una salchicha: nadie sabe lo que tiene dentro. Nadie entiende como se hace y aprueba una ley. A grandes rasgos, el sistema de salud norteamericano está basado en los seguros médicos; uno debe de asegurarse para recibir atención médica. Se paga por adelantado la prevención de una enfermedad. Anteriormente si uno estaba enfermo del corazón, no se podía comprar un seguro para obtener atención futura por ese padecimiento. Ahora, independientemente de que se encuentre enfermo o no, las aseguradoras están obligadas a asegurar al cliente. A pesar del aparente beneficio, las protestas no se dejaron esperar; estamos ante el miedo a lo desconocido. También existieron múltiples consignas en el caso de las reformas migratorias en estados fronterizos, pero esta vez en apoyo a las reformas. E. Bonilla-Silva señala que las representaciones racistas del blanco sureño, permiten a la clase media y la clase alta blanca, que tiene un mayor beneficio del racismo, sentirse bien con su *colorblindness* (dal-

tonismo por el color de la piel). Así se apartan y racionalizan hechos violentos por parte de la élite dominante blanca, como indican Dunbar-Ortiz, Mason & Collins.

Teóricos como Jason T. Estman y Douglas P. Schrock, señalan que los estereotipos del “blanco sureño” llevan a pensar que sus problemas son a causa de su moral inferior y de su irresponsabilidad. Cuando en realidad se tratan de problemas originados por la desigualdad de clase; problemas de desindustrialización y servicios básicos (educativos, salud, empleo, alimentación, etcétera).

“She’d wear a black tank top, tight fitting and real low, and leopard-skin spandex shorts.”¹

“I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then let down but I’ve gone back through the years.”

—Larry Clark

1. Declaración dada por la hermana de Paula Corbin Jones para describir a la propia Paula.

En octubre de 1994, la *playmate* Anna Nicole Smith demandó por cinco millones de dólares a la revista New York por utilizar su fotografía para ilustrar la portada del 22 de agosto de ese año. El artículo principal y que le daba nombre a la publicación de ese mes, fue escrito por Tad Friend, se titulaba “*White Trash Nation*”. El artículo comienza hablando de Paula Corbin Jones, quien había entablado una demanda en contra del entonces presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, por acoso sexual. El texto cita a su cuñado, quien declaró que ella “vestía como una puta” [sic]: “Si no estuviera casado, probablemente yo mismo se lo hubiera propuesto. Puedes verle el principio del culo, al menos dos o quizá tres dedos. Si una mujer se viste como puta es así como la ve un hombre...”

La familia de Paula es originaria de Cabot Arkansas; vivían en un trailer de doble remolque. Típicos *white trash people*. Según Tad Friend, cada década de los Estados Unidos está definida por un arquetipo y la de 1990 está figurada por el *white trash*. En el citado artículo, poco a poco deja de lado el asunto del acoso para poner en claro cómo es que este arquetipo ha permeado por completo la sociedad norteamericana. Y comienza citando al cineasta John Waters (Baltimore, 1946). Waters no sólo se distingue por su relación sentimental con Di-

vine, su esposa transexual. Sino porque en sus filmes utiliza la sátira para crear una especie de antihéroe del personaje *white trash*; él siente una verdadera y profunda admiración por estas personas y se le considera el iniciador del género *trash* en el cine.

Lana del Rey se produjo y maquilló una imagen de clase media con luces de “poor white trash”. Sus letras de balada pop, transmiten sentimientos sombríos de relaciones infructuosas. Blancos promedio que entienden la diversión como tomar cerveza y jugar video-juegos.

Cuando a finales de la década de 1960, Nan Goldin (Washington, D. C., 1953) decide comenzar a documentar a sus amigos homosexuales y travestis, no pasaba más que de eso: un simple documento fotográfico. La clave de todo fue cuando decidió registrar la “vanagloria y encanto” de ese mundo. Goldin cambia de blanco y negro al color y empieza a invo-

lucrarse más en el entorno, ella es parte de lo sucede, de lo que vemos. Como consecuencia, su fotografía termina siendo un poco descuidada. Algunos reflejos del flash se logran ver en sus imágenes, la composición o enfoque no son perfectos; lo importante es la acción. *La estética amateur* había llegado a la fotografía. En una entrevista de finales de los años setenta, se le cuestionó a Goldin sobre la cercanía de su trabajo con cineastas americanos de esa época. Ella respondió que ciertamente, veía mucho cine independiente americano. La misma influencia puede verse en Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954), mucho más obvia. Actualmente esa forma de ver rige gran parte del campo comercial: basta hojear revistas como *Vice*, *Vogue*; revisar campañas publicitarias de MTV, Nike, Converse; la imagen de Madonna, Uffie, Lady Gaga, Lana del Rey, Die Antwoord, Kid Rock, etcétera. Aún así, podemos encontrar autores importantes que se encuentran entre el uso comercial y la reivindicación del estereotipo del *white trash* y que en parte formaron esta visión y temática.

En 1973 William Eggleston (Memphis, 1939) comenzó a grabar por dos años a la gente blanca de Memphis, Nueva Orleans y Greenwood, Mississippi, con una de las primeras cámaras de video comercializadas. El resultado es un documento llamado *Stranded in Canton*. Eggleston es uno de los pioneros de la fotografía a color;

sus imágenes se caracterizan por fundamentar su composición en el color, casi siempre a partir de objetos de colores sólidos. Observamos que en *Stranded in Canton*, termina capturando todo a partir de un juego de composición de fetiches, de objetos, casi incoloros por el video. Las personas son representadas por su rostro como un objeto. Las situaciones que vemos en sí, son un fetiche. El trabajo de Eggleston moldeó gran parte de la fotografía contemporánea y, aunque no es seguro que Harmony Korine (Bolin, California, 1973) conociera *Stranded in Canton* antes de realizar *Gummo* o *Julien Donkey-Boy*, lo que es un hecho es que como fotógrafo, Larry Clark (Tulsa, Oklahoma, 1943) sí conocía bien el trabajo de Eggleston.

Los mejores trabajos que ha llevado al cine Larry Clark son *Kids* y *Ken Park* (codirigida por Edward Lachman) con sendos guiones de Harmony Korine. Sin embargo, en conjunto, gran parte de la obra cinematográfica de Clark, refleja el modo de vida del *white trash teen* —al igual que Korine—. Pero lo más importante es que los dos autores no son ajenos a lo que tratan. A diferencia de John Waters, ellos no son simples admiradores del *white trash*: ellos son el *white trash*. En el libro *Tulsa*, Clark documenta con fotos su entorno y la relación con sus amigos en intervalos de regresiones de su adicción a la anfetamina. Más tarde, en su quehacer de

documentar la vida del adolescente *trash*, se topa con un *skater* premiado y, además, autor de un guión de cine: Harmony Korine y Larry Clark comienzan a rodar *Kids*.

Kids recibió muy buenas críticas, sobre todo porque se mercantilizó como una película evangelizadora en contra del SIDA. Es posible que David Letterman intuyera que el genio detrás de la película fuera Korine, o que solamente necesitara una atracción de circo para mostrar en su programa de horario estelar: en este caso un chico de veintidós años con mente perversa y guionista de una película perversa pero con conciencia. La segunda o tercera entrevista de Letterman a Korine tiene más de 505,700 visitas en YouTube (Korine estaba tan drogado que no pudo articular una sola frase coherente). Sin embargo, el trabajo de Korine es mucho más complejo, surrealista y visualmente poético. No de la nada ha recibido el apoyo del director Werner Herzog.

Existen recientes trabajos buenos pero aislados, como *Spun* de Jonas Åkerlund o *Thirteen* y *Lords of Dogtown* de Catherine Hardwicke, por mencionar algunos dentro de esta misma estética. Sin embargo, la obra filmica de Waters, Eggleston, Clark y Korine, nos lleva de primera mano a despojarnos del viejo estereotipo del *redneck* / *white trash* del Cletus Delroy Spuckler que suele verse en los *Simpsons*.



Bibliografía:

- *Southern Rock Musicians' Construction of White Trash*. Jason T. Estman & Douglas P. Schrock. *Race, Gender & Class*: Volume 15, Number 1-2, 2008.
- *Homo Redneckus. Redefining White Trash in American Culture*. William Matthew McCarter. University of Texas-Arlington.
- *White Trash Nation*. Tad Friend. *Revista New York*, agosto 22, 1994.

Cuando a finales de la década de 1960, Nan Goldin decide comenzar a documentar a sus amigos homosexuales y travestis, no pasaba más que de eso: un simple documento fotográfico. La clave de todo fue cuando decidió registrar la “vanagloria y encanto” de ese mundo.

Efraín Constantino (Oaxaca, 1984) cursó estudios en matemáticas, es artista visual y miembro fundador de la banda de noise ooo.

Sobre la pertinencia de John Zorn como compositor/músico e instigador

Gabriel Elías

1. “Tengo un rango de atención increíblemente corto. Mi música está abarrotada de información que cambia muy rápido [...]. Todos los estilos están conectados orgánicamente uno con otro. Soy una persona *aditiva* —el arsenal de todo lo que conozco informa todo lo que hago. Hay tanta obsesión con las superficies que no se ven las conexiones, pero están ahí—”.¹ En efecto, la música tiende a concebirse —escucharse, manejarse, negociarse— desde las superficies. Esto no es necesariamente algo tan malo como podría creerse. Pero ésa es otra historia: las conexiones, las corrientes que conectan los diferentes estilos musicales, definitivamente existen. La idea misma de estilo, de género, pierde su relevancia cuando se quiere percibir la música profundamente. La música en su sentido más trascendente, no *funciona* en géneros. Se acomoda así por razones de etiqueta, de marketing, por conveniencia o logística. Dice John Zorn (Nueva York, 1953) en *Arcana*, un libro editado por él mismo donde músicos

asociados con el compositor glosan el proceso musical: “Términos como el surrealismo, el posmodernismo abstracto, el minimalismo, se usan para mercantilizar y comercializar la compleja visión personal de un artista”.² En efecto, una vez aplicadas las etiquetas, se instauran valores (estéticos, políticos, morales) que sustituyen la percepción de lo que llamamos arte, en este caso música, y que son muchas veces el cimiento ideal para consumirlo. Así, unos escuchan rock, otros jazz, otros más se decantan por la música de cámara. De esta forma también, se erigen músicas cultas (como superiores) y músicas populares (como inferiores). Zorn de nuevo: “[todas esas diferencias] son pura mierda [...] Hay música buena, excelente y artificial en todos los géneros. La música clásica no es mejor que el blues porque haya un tipo que fue a la escuela, obtuvo su título, y estudio impecablemente, mientras que éste otro estaba en las calles viviéndola”.³

1. <http://www.guardian.co.uk/music/2003/mar/07/classical-musicandopera.artsfeatures>.

2. http://cratel.wichita.edu/~swilson/research/research/papers_assets/Orientalism.pdf

3. http://cratel.wichita.edu/~swilson/research/research/papers_assets/Orientalism.pdf

2. Neoyorquino nacido en los años cincuenta, compositor, saxofonista, instigador, productor, y jefe de su propio sello, Tzadik, John Zorn es clave para entender por qué es importante ser un compositor con vistas a lo que es la música, y no con vistas a lo que ésta *debería ser*. Y dos cosas son claras: la música hoy tiene tanto que ver con la partitura, la conducción, la academia, como con la improvisación como vía liberadora y el reconocimiento de que, en efecto, todos los sonidos son (*pueden ser*) música —incluyendo aquellos que provienen de prácticas musicales poco reconocidas como formas de composición como el metal, el *surf*, etcétera, e incluyendo aquéllos que vienen de un generador de frecuencias o de una garganta atormentada. Aquí es donde Zorn se ha acercado como pocos a una visión abarcadora de qué significa componer música. Como pocos, la obra de Zorn (que cubre el dominio de formas aparentemente disímbolas como el rock, el jazz, la exótica, el *klezmer*, la música de cámara y el *grindcore*, por nombrar sólo algunas) es provocadora en todo el sentido de la palabra. No sólo provoca en tanto irreverente, irónica o inesperada (aquí lo acusan mucho), sino en la forma en que afecta a quien la escucha: si nos aproximamos a Masada, la rama de su trabajo que encuentra los puntos de contacto entre el jazz, la melodía y las tradiciones judías; o a sus *game pieces*, como

Cobra, donde un grupo de músicos se reúnen a inventar una composición desde el juego y con base en una serie de cartas que apuntan direcciones sin definir nunca la apariencia de una composición; o incluso si estudiamos Naked City, banda diseñada en los ochenta para probar los límites del formato rock, descubrimos sólo direcciones, intercambios, yuxtaposiciones. Entender apenas siquiera un fragmento de la obra Zorn implica darse cuenta de que hay más —mucho más— bajo la superficie. Y en este sentido escuchar (o ver) su música invita a conocer, a ampliar rangos de percepción. Por lo pronto demuestra *ipso facto*, así en la práctica, que los “géneros musicales” *están más cerca de lo que aparentan*, y que de hecho —como las religiones— se alimentan de la misma fuente. La música de John Zorn, su vasto campo de acciones musicales, es siempre la punta de un iceberg: siempre apunta a alguna conexión. Su música (y las músicas que patrocina) es guía, búsqueda siempre, fragmento en vez de definición.

Como pocos, la obra de Zorn (que cubre el dominio de formas aparentemente disímbolas como el rock, el jazz, la exótica, el *klezmer*, la música de

cámara y el *grindcore*, por nombrar sólo algunas) es provocadora en todo el sentido de la palabra.

3. Preguntar qué significa componer en un época de brutal consumo, de brutal dominio de las corporaciones que venden música, pero también de un florecimiento de una cultura del intercambio y difusión a través de medios como internet, es por lo menos pertinente. Y con Zorn componer significa convocar músicos al acto de hacer música: una actividad física y colectiva. Las músicas que confluyen (que se crean y se difunden) a partir del compositor estadounidense, la forma en que operan y se llevan a cabo, demuestran que es posible, no sólo disociar los géneros musicales y hacer espacio al azar organizado en la música, sino crear música que tenga el mismo impacto y rango que tiene la *música diseñada*, pero desde un óptica radical, diferente, colectiva. Tanto la obra del compositor, como la de los compositores músicos asociados con él, muchos de ellos presentes en Tzadik, constituyen una red de referencias, tendencias y experimentaciones que exige a veces un conocimiento erudito de la música, pero que a la vez puede proveer placer sin demandar referencia y ser accesible. Siempre hay un disco de Zorn (algunos de sus *Filmworks*, por ejem-

plo), en medio de tanto relincho (*Hemophiliac*, con Zorn, Ikue Mori y Mike Patton) que podrá disfrutar, en un tarde de domingo, la abuela o la tía: un disco para la tarde, para el asqueo, para la brutalidad sonora, para las contemplaciones.

Antes de fundar Tzadik en 1995, Zorn había explorado la música de Morricone en *The Big Gundown* (1986) y la obra de Aleister Crowley. Había interpretado la música de Ornette Coleman con un amarrado cuarteto que versionaba al maestro desde la *miniatura hardcore* (*Spy Vs. Spy*, 1988). Había digerido (y diferido con) Stravinsky, Kagel, Stockhausen, Cage. No empezó ayer a desacralizar la música y a interpretarla desde la óptica que encuentra adecuada, venga de “las bellas artes”, de las tradiciones clásicas o de la televisión, los cómics o la “cultura popular”.

En mucho de su trabajo durante los ochenta, Zorn aplicaba ya un método de composición (pero también de aproximación, de interpretación) que permitía a un grupo de músicos diferentes improvisar dentro de una estructura y con un fin en común. Pensaba ya en una “identidad no idéntica [dentro] de un colectivo que no borre los elementos individuales que agrupa”⁴, como sucede en *Cobra*, y se

4. http://laurier.communicationstudies.ca/files/mcneilly_uglybeauty_zorn.pdf

sumaba ya a este colectivo como conductor (en el sentido casi eléctrico de la palabra), compositor y músico.

4. La preocupación por el lugar de la improvisación, por desacatar las fronteras entre géneros, músicas y por nutrir la composición con diferentes artes, culturas y métodos, ha sido siempre una obsesión zorniana, y a partir de mediados de los noventa hasta hoy, a través de Tzadik (que se mantiene a la fecha en palabras de su creador “como un roble”⁵), The Stone (un espacio por y para los músicos en Nueva York), The Obsessives Collective (una galería independiente online) y otras instancias, el compositor-músico ha logrado mantenerse opuesto a las normas de consumo de la música, por lo menos a aquellas que alteran lo que él llama “la visión sin diluir del artista”⁶, para crear un espacio de discusión y acción en torno a la música que compone, interpreta e instiga. Y parte de este logro tiene que ver con el hecho de que “ha abdicado de su posición como compositor, salvo por el nombre [...] para volverse él también un interprete, un músico entre

músicos”⁷. Quizá ser compositor se haya acercado más a ser *miembro de una banda*, parte de la experiencia de la música, y no una actividad casi unilateral, como sucede en otros casos: se entrega una pieza, se interpreta. El ejercicio de llevarla a cabo queda lejos del compositor. Para Zorn componer implica *conocer* al intérprete. Tocar con él. Ser conductor y parte.



5. <http://www.rowan.edu/open/philosop/clowney/Aesthetics/Zorn.htm>

6. www.tzadik.com

7. http://laurier.communicationstudies.ca/files/mcneilly_uglybeauty_zorn.pdf

Gabriel Elías (México, D.F., 1977) es traductor y editor de sur+ Ediciones. Ha publicado las traducciones de *Canción para la noche* de Chris Abani y *Un séptimo hombre* de John Berger.

Lori Nix: pequeños peligros, fuerzas mayores

Nadia Baram

A Lori Nix (Norton, Kansas, 1969) parece gustarle el silencio. Sus fotografías ocurren en el silencio que acompaña a quien registra la escena de un crimen. Enfrentarse con su obra es asumirse testigo y es por esta razón que sus fotografías obligan al espectador a moverse con sigilo.

Nadie toque nada. Bajo esta pauta descubrimos los detalles que minuciosamente componen cada escena que Lori Nix imagina, construye y fotografía. En ellas reconocemos todas esas cosas, que a la vuelta de una esquina, podrían por siempre modificar el rumbo de nuestras vidas.

Los nidos de avispa que se postran sobre los muros de un museo de arte; los árboles que se abren paso por los pisos y techos de una biblioteca; los cuervos negros que anidan y hacen suyo el candelabro que en otro momento alumbró un elegante teatro; los amantes cuyo amor no cabía dentro de este mundo, se dejan caer, en un último abrazo, al río.

No estamos a salvo. Algo, cataclísmico, desastroso, sobrenatural, perverso y cotidiano nos acecha. Nuestras vidas, plagadas de lugares comunes, de espacios destinados al estudio y catalogación del mundo natural, cuidadosamente regidas por instituciones y sistemas que prometen libertad y la posibilidad de una vida más cómoda y por ende mejor, pueden, de pronto, rendirse ante fuerzas más poderosas.

Podríamos decir que el horror en la obra de Nix se resume en ese instante en que intuimos que Dios no existe, que estamos solos en un mundo amoral. O peor aún, en el momento en el que intuimos que sí existe y que su fuerza supera por mucho todo esfuerzo de contención y racionalización. Terror.

Otros artistas han imaginado escenarios parecidos. Pero la obra de Nix no es Frankenstein, ni Godzilla, ni los pájaros de Hitchcock, ni el bebé de Rosemary. El título lo dice con acierto. Los peligros de Nix son lo suficientemente pequeños para que sean desecha-

dos como fantasías por un psicoanalista poco receptivo. Peligros que pasan desapercibidos, escondidos bajo la tierra o invisibles atrás de un vidrio, hasta que un buen día, sin que nadie pudiera haberlo adivinado o evitado, rebasan el punto de inflexión y lo que antes parecía imposible, impone ahora su nuevo orden.

A lo largo de décadas, Hollywood y su público han estado fascinados con el desastre. Pero, a diferencia de los escenarios planteados por la industria del cine, en el mundo de Nix no se vislumbra ningún héroe solitario, ningún temerario individuo que está dispuesto a poner en riesgo su vida, para salvar al mundo y sus habitantes del inminente huracán, meteorito, invasión extraterrestre, guerra biológica o crisis nuclear. En el mundo de Nix, los desastres ocurren sin resistencia. Y somos nosotros, los observadores, los que despertamos del sueño en el que hemos estado viviendo, satisfechos con nuestras propias quimeras, y nos enfrentamos a algo que ya ha ocurrido y no tiene remedio. Algo, que descalificamos por su insignificante tamaño y que tiene poder sobre nosotros.

Lori arma pequeñas maquetas hechas a mano, en las que construye sus fascinantes escenarios desastrosos. No son muy grandes,

180 cm de largo a lo mucho, porque de otra manera no cabrían en su pequeño departamento en Brooklyn. Cada espina de cada diminuto cactus, que habita silenciosamente una vitrina del Museo de Historia Natural, fue construida con los bigotes que se le cayeron a su gato y ensamblada una a una a mano. Cada cuadro minuciosamente seleccionado, cada hoja de cada árbol delicadamente puesta en su lugar, cada detalle pensado con cuidado y humor. La mayoría de los objetos son creados a mano por la fotógrafa, pero en ocasiones, son hallazgos de alguna tiendas de juguetes o antigüedades. Una vez contenta con el resultado obtenido, Lori ilumina y fotografía la maqueta. El trabajo real ocurre frente a la cámara. Se ilumina el set, se le da vida a los personajes. Lori se encarga de la dirección de arte, de la iluminación, de operar la cámara y escribir el guión. En realidad, cada imagen fija, equivale a una pequeña película, en la que ella juega cada papel. Pero, a diferencia de lo que ocurre con el cine, la imagen fija no nos cuenta todo. Nos deja suspendidos en el momento en el que se descubre con horror que existe una fuerza superior a nosotros. Una vez realizada la fotografía, Lori desecha la maqueta.



Nadia Baram (Ciudad de México, 1981) es fotógrafa y directora de Zone Zero.

El sinsentido del cineasta armonía

Viridiana Choy

“La verdad es que soy muy flojo. No me exijo mucho. Me dejo soñar acerca de las cosas cuando camino en la calle o cuando estoy conduciendo. Juego con las ideas y los personajes. Normalmente todo empieza con imágenes que tengo en la cabeza y entonces comienzo a formular historias. Cuando la cosa llega, llega”.

Harmony Korine

No toda obra tiene que parecerse a su autor o proyectar sus traumas; aunque algunas veces con un poco de suerte y una sociedad harta de la pulcritud, la mierda adopta un enfoque artístico. Harmony Korine (Bolin, California, 1973), escritor y cineasta “independiente” aprovechó el éxito de sus primeros trabajos en los noventa, para seguir explotando y explorando las temáticas que incluso hoy ya se consideran los clichés del cine independiente: familias disfuncionales, ruptura del sueño americano, personajes con problemas mentales, drogas, homosexualidad...

En entrevistas televisivas a inicios de su carrera, se le ha preguntado el porqué de las temáticas de sus películas, o cómo era su proceso creativo, en ese entonces, vemos a un chico nervioso, sus respuestas se muestran inseguras y estúpidas. A casi veinte años de esas primeras entrevistas, seguimos viendo a un Korine que se divierte, que continúa siendo ocurrente cuando le hacen las mismas preguntas idiotas

en torno al significado o a lo representativo de sus películas.

Hoy, siendo un hombre de familia, sus temáticas aparentemente “sinsentido” persisten en sus filmes, unas veces con más flexibilidad al tono comercial del cine, otras buscando nuevas historias, imágenes y formatos, que generen molestia en el espectador.

Su primer acercamiento al cine fue en 1995, con la película *Kids*, largometraje dirigido por Larry Clark y del cual Korine fue el guionista. La historia es la de un adolescente que busca acostarse con niñas vírgenes. Por casualidad, una de sus parejas decide hacerse una prueba de VIH; el resultado es positivo.

En 1997 dirigió su primer y más importante largometraje: *Gummo*, hoy catalogado como una película de culto, con menciones especiales y premiada en el Festival Internacional de cine de Rotterdam, Premios Gotham, Festi-

val Internacional de cine de Gijón y el Festival Internacional de Cine de Venecia.

La simpatía y admiración de cineastas muy respetados, le ha valido que el director Werner Herzog aparezca como actor en dos de las películas de Korine. Entre ellas *Julien Donkey-Boy* (1999), historia basada en la vida de un tío esquizofrénico de Harmony y hecha con las reglas del manifiesto Dogma 95, que propone básicamente el uso mínimo de recursos técnicos y que la fuerza de la película recaiga en el argumento y las actuaciones). Otra de las apariciones de Herzog es en *Mr. Lonely* (2006), largometraje bien aceptado por el público, por su tono comercial y dramático, donde imitadores de Michael Jackson, Marilyn Monroe, Charly Chaplin, James Dean, el santo Papa, entre otros personajes representativos del espectáculo mundial; llevan su papel hasta las últimas consecuencias.

En *Trash Humpers* (2009), grabada en formato VHS, los personajes principales tienen los rostros desfigurados, se masturban con botes de basura, entre otras acciones “políticamente incorrectas”, hay un niño que golpea a un bebé de juguete afuera de una iglesia. En un país como Estados Unidos donde las prácticas religiosas son muy importantes, imágenes como ésta pueden representar mucho y nada:

una cultura tolerante y *polite*, pero insoportablemente arrogante y sin respeto alguno por todo aquello que no sea parte de su sistema; *In God We Trust*.

Breves detalles de la industria más poderosa del entretenimiento

Bollywood en India y Nollywood en Nigeria, son las nuevas industrias de cine que superan en número de producción de películas al año que Hollywood; aun así ello no le resta poder a Estados Unidos, que hasta la fecha tiene los recursos económicos para ser un monstruo en la difusión, y llevar sus películas a cualquier parte del mundo.

Comprender la naturaleza del cine norteamericano, requiere también hablar de sus detalles más sencillos. Geográficamente es el segundo país más grande en extensión territorial; sus comunidades fuera de las grandes ciudades están separadas por largos tramos de distancia, segregan una cultura que desde el nacimiento de su nación ha sido integrada por inmigrantes.

En los últimos años la industria del entretenimiento se ha vuelto primordial y muy variada, especialmente la producción de televisión y cine. Fuentes que el ciudadano promedio pre-

fiere, sin tener que salir de la comodidad de su casa y que le ahorran largos tramos de distancia entre un lugar y otro, o le evitan las limitantes climatológicas extremas, como calores insoportables o inviernos mortales.

Estados Unidos percibe ingresos de 55 por ciento de películas y vídeos domésticos y entre 75 y 85 por ciento del mercado mundial de programas de televisión. Toda industria que crece ilimitadamente genera cientos de propuestas y mucho dinero, incluso el cine independiente o *indie*, aun sin los presupuestos millonarios en su producción, resultan un buen negocio, porque sus alcances y difusión en medios masivos, salas, festivales, renta y venta de DVDs, al interior y exterior del país, les dan la oportunidad de estar al alcance de muchos espectadores.

Las estadísticas en materia cinematográfica miden el “éxito” de una película, en proporción a la cantidad de dinero recaudado de las taquillas en todo el mundo. Hasta el momento no he encontrado ninguna investigación seria, en relación a la cantidad de gente que abandona la sala ante cintas que sin ser de género *snuff* o gráficamente explícitas, provoquen tal fenómeno. Por citar algunos casos cuyas temáticas resultaron insoportables al público en su época, tenemos a Tod Browning con *Freaks* (1932),

al chileno Alejandro Jodorowsky con *El Topo* (1970), al italiano Pier Paolo Pasolini con *Saló* (1975), películas que pasadas unas décadas se han vuelto de culto. Algo parecido ocurre con Harmony Korine, los espectadores promedio que usan y consumen cine como una forma de ocio o entretenimiento, en los primeros veinte minutos de una de sus películas desertan de la proeza de finalizarla. *Trash Humpers* es sin duda la más insoportable, muy pocos se atreverían a recomendarla, y muy probablemente los críticos cinematográficos no se limitan en crucificarla.

Tres de sus cuatro películas se caracterizan porque no aplica complejas reglas estéticas en fotografía, basta con utilizar la composición de la imagen en sus elementos mínimos, algunas ocasiones intencionalmente mal hechas para provocar cierto aire de documental y voltear la mirada a temas intocables, necesarios de tratar en la industria gringa donde no solamente se genera mucho dinero, sino miles de clichés por segundo.

Los deshechos del tornado: *Gummo*

En 1997 Harmony tenía veinticuatro años y quería hacer algo “diferente”. Los per-

sonajes en *Gummo* son adolescentes, peligrosos por su incompreensión. El lugar donde se desarrolla la historia es una comunidad de Ohio devastada por un tornado. Los jóvenes retratados son los residuos del desastre.

Un niño con orejas de conejo orina y fuma en un puente, abre la boca y se observa que le falta un diente frontal. Dos adolescentes en bicicletas y con rifles de balines, matan gatos para venderlos al *restaurant* chino del pueblo. *Peanut butter mother fucker, my mom has a pussy...*, canta la voz de una niña para darle la bienvenida al espectador.

Una pareja en un auto destruido se acaricia, él le toca los senos a ella, y le dice que siente una bola en uno de ellos. Dos chicas albinas se ponen cinta adhesiva en los pezones para aumentarlos de tamaño. Toda idea de erotismo o de encontrar a personajes racionales es destruida con un sarcasmo ácido.

Los cazadores de gatos buscan sexo en casa de un tipo que prostituye a una joven con síndrome de Dawn. La violación de una niña es justificada con una explicación: *It wasn't wrong, I'm your dad* (No estuvo mal, soy tu padre).

El tono de la mayor parte de la película es molesto, pero nunca gráficamente explícito. Toda acción de lo políticamente incorrecto recae en el discurso, nunca en la imagen.

El director Bernardo Bertolucci consideró que Korine había revolucionado el lenguaje del cine; incluso Jean-Luc Goddard lo felicitó y el actor Johnny Depp describió la película como “una de las piezas más verdaderas en mucho tiempo”.

El sueño americano es destruido con las películas de Korine, las clases marginales, la putrefacción, la irracionalidad, la perversión son el pan de cada día, incluso en sociedades que intentan jactarse de lo contrario; su industria invierte más dinero en el negocio de la exhibición de la realidad que en su transformación, probablemente películas como éstas, sean el testimonio de una época con su respectivo grado de retroceso, o la seña constante de las muchas formas de la disfuncionalidad, el sinsentido como producto de algo que no se quiere nombrar ni reconocer.



Viridiana Choy (Oaxaca, 1983) cursó estudios en ciencias de la comunicación. En la actualidad trabaja como docente.

Ken Wilber y la complementación de los contrarios

Raga G. Arteaga

Ken Wilber es uno de los fundadores de la psicología transpersonal, que trata de las relaciones con la psique profunda individual y la que trasciende a la persona: el mundo místico. Nacido en Estados Unidos en 1949, intenta en sus libros hacer una síntesis de las ideas sobre la conciencia, la psicología, las corrientes filosóficas y las tradiciones espirituales del mundo, lo que él denomina la “filosofía perenne”. Tiene muchos libros publicados, entre los que destacan: *Los tres ojos del conocimiento*, *Un dios sociable*, *La conciencia sin fronteras*; pero hay uno en especial que, lejos de teorizar, vive con su pareja Treya Killam Wilber: *Gracia y coraje*.

Ken quería ser médico, pero después de dos años de intensos estudios se dio cuenta de que la medicina no era lo suficientemente creativa para satisfacer su inquietud intelectual: “Todo se reducía a memorizar hechos y almacenar información, para después aplicarlo de forma bastante mecánica a personas afortunadamente poco recelosas... igual que la fontanería”. Se graduó en bioquímica porque, según lo

veía, en esa disciplina era posible investigar y descubrir algo, nuevas teorías. Pero su corazón y su mente seguían estando insatisfechas. Las preguntas obsesivas desde su juventud eran por el sentido de la vida y el origen del ser. Buscaba algo que la ciencia no puede proporcionar, pues la ciencia es limitada y estrecha, y puesto que los seres humanos se componen de materia, mente, alma y espíritu y la ciencia nada más se ocupa por lo material, empezó a estudiar filosofía y psicología de las grandes religiones, tanto orientales como occidentales.

Para poder seguir estudiando lo que le apasionaba, abandonó su doctorado y empezó un master, tuvo que ponerse a trabajar de lavaplatos y un tercio del dinero ganado lo gastaba en libros, quería escribir un libro sobre conciencia, filosofía, alma y materia y, al fin, a los veintitrés años publicó su primer libro *El espectro de la conciencia*. Siguió los siguientes cinco años lavando platos, sirviendo de mesero, trabajando en una tienda, y escribió cinco libros más. Se casó y se divorció a los nueve años de

matrimonio, practicó meditación zen y publicó una revista titulada reVISION, fundada en 1979, y en donde había artículos acerca de la visión intercultural y estudios interdisciplinarios, artículos que tenían que ver con el conocimiento oriental y occidental y el nexo entre ciencia y religión.

Y, justo en 1983, cuando había abandonado la idea de encontrar a una mujer con la cual compartir su vida, conoce a Treya. Sus amigos más cercanos, con los que vivía, le dicen que le van a presentar a la mujer ideal para él, y, así fue. En este libro, *Gracia y coraje*, se narra la historia de dos seres comprometidos con el más profundo latir del mundo. Treya estudió en un colegio de monjas y se graduó en literatura inglesa, pero su pasión por causas medioambientales absorben sus primeros años. Vive tres años en una comunidad espiritual en Escocia y más tarde funda en Aspen un centro alternativo llamado Windstar, para poder compaginar sus dos pasiones: la espiritual y la de conservación del medio ambiente. Estudia psicología y filosofía trascendental en el Instituto de Estudios Integrales de California, donde cursa un master en asesoría psicológica. Es aquí, en este instituto, donde lee por primera vez los libros de Ken Wilber. Finalmente, una amiga, Frances, con la cual había viajado a la India, le presenta en el verano de 1983 al autor de esos libros que tanto

le habían gustado, pues era un “investigador de la conciencia”.

Los dos, Ken y Treya, ya se habían resignado a vivir solteros, dedicados a encontrar las respuestas a sus preguntas vitales en soledad, hasta que se reconocen, y en su primera entrevista sienten que se han conocido desde siempre. En diez días ya están comprometidos para casarse. Escribió Treya: “Sentía como si una corriente asombrosamente poderosa saliera de mi corazón, y descendiendo hasta el centro de mi cuerpo, y subiera nuevamente hasta la coronilla”. Ken narra lo mismo, el despertar del *kundalini*, que para los asiduos a la meditación es frecuente experimentar en esos estadios.

Vivieron cuatro meses de una relación colindando con el éxtasis, ese sentirte parte de la Totalidad trascendiendo tu yo físico y en unión de un ser querido. Se convierte Treya en su mejor redactora y en su crítica más fiable. Justo estaba por salir al público su libro titulado *Cuestiones cuánticas*, donde habla de que los científicos más notables de la historia de la humanidad han sido profundamente místicos, como Einstein que dice que: “La mística es la emoción más hermosa que podemos experimentar”, esta otra de Broglie: “El mecanismo precisa de un misticismo”, la que dice Jeans: existimos “en la mente de algún Espíritu eterno”; y la de Eddington:

que dice que la relación más importante es “la que el alma humana mantiene con el espíritu divino”.

Se casan y antes de salir a su luna de miel Treya hace algunos estudios médicos de rutina, pero la rutina se convierte en una pesadilla al comprobar que tiene cáncer de mama, un tipo de cáncer de los más peligrosos y activos. Uno de cada cuatro habitantes de Estados Unidos contrae cáncer, y una de cada diez mujeres tiene cáncer de mama, aunque la mayoría a edad avanzada. Ken le afirma que a pesar de todo es la mujer de su vida y que nunca la abandonará, que la ha estado buscando mucho tiempo. Treya se pregunta obsesivamente si debe prepararse para vivir o para morir...

Lo primero que verificaron sobre esta terrible enfermedad es que nada es verdad, pues toda la información disponible está plagada de mitos y de cuentos. La ciencia médica no ha podido explicar sus causas y su posible curación, la mayoría de los casos de cáncer se curan si se detectan cuando empiezan, pero después, y como ellos lo corroboraron con médicos amigos, es casi imposible la cura. Es como si la célula cancerígena tuviese un código ya inscrito que le dice cuándo terminar con la vida que le da sustento. Empiezan a estudiar todo acerca del cáncer y sus posibles causas: físicas,

psíquicas, emocionales, espirituales, kármicas, de la Nueva Era, cristinas, gnósticas, budistas, etc. Los médicos ortodoxos saben, por las estadísticas, que los pacientes que sufren cáncer tienen pocas probabilidades de sobrevivir y que son múltiples sus posibles causas (herencia, dieta, contaminación, etc.) pero tienen, se sienten, con la obligación de hacer algo al respecto. En cambio, los métodos poco convencionales, de medicina alternativa, proporcionan un significado positivo, apoyo moral y esperanza a quienes lo sufren, no cuentan con estadísticas pero si con cientos de testimonios. Optaron por el tratamiento de los médicos ortodoxos, o sea la operación y extirpación del tumor, porque vieron que con este tipo de tumor había pocas probabilidades de cura con la medicina holística. Decidieron que Treya se operaría pero que seguirían con métodos alternativos también.

Después de la crisis que sufrieron al enterarse del padecimiento de Treya, decidieron enfrentar de manera positiva este reto y cambiar lo que había que cambiar en sus vidas y en su actitud hacia ella. Treya ya sabía que tenía que hacer un cambio radical en su vida, tuviera o no cáncer. Entre estas cuestiones vitales estaba la de dedicarse más a *ser* que a *hacer*, pues pensaba que la sociedad actual le ha dado demasiado valor al hacer (seres agresivos, competitivos, jerárquicos) en cambio el ser, que es femeni-

no, es la parte que está más emparentada con la aceptación del presente, aceptación de las personas por lo que son no por lo que hacen, ofrecer compasión y ternura. Por eso cambió su nombre de Terry a Treya que ella creía más femenino y que significa Estrella.

Se convierte su vida en un viacrucis de hospitales y médicos. Al año de su primera operación, el cáncer regresa ya con metástasis. Vuelve a operarse; a los dos años más operaciones, y ya completamente invadida de cáncer, llega a tener tumores cerebrales, en el hígado, pulmones, contrae también diabetes. Ken decide acompañarla de tiempo completo y se convierte en su principal apoyo. Pero antes del primer año empieza a derrumbarse y a pensar hasta en el suicidio... Y es que las personas que apoyan de tiempo completo a un enfermo terminal deben de tener apoyo de un grupo necesariamente para poder superar todas las crisis que les vienen a ellos mismos.

Tienen que superar su relación de pareja optando por ir a terapia durante un año; pues Ken le reprochaba en el fondo el haber dejado de escribir; era la primera vez que le sucedía esto, la razón de su vida era escribir y Ken lo deja completamente por ayudarla, hasta deja de meditar. En una parte del libro admite que volvería a ser el apoyo de Treya pero que no de-

jaría de meditar y de darse el tiempo necesario para reponer energía personal y conectarse con el Espíritu. El trabajo para dismantelar al ego es sumamente importante, porque es él, el ego mismo, el que se dedica a coleccionar insultos. Porque sería literalmente nada si perdonara, pues acabaría su existencia. Por eso empiezan a trabajar con el perdón y la humildad. Sin embargo era un fuego alquímico que los estaba prácticamente devorando, llegó a abofetearla, exhausto por sus demandas y sintiendo que ella era la culpable de que su vida se hubiera ido al caño. Por su parte Treya se sentía culpable porque demandaba apoyo incondicional las veinticuatro horas y porque no le dejaba nunca un espacio ni momento propios. Ken hace todo un análisis de lo que se debe hacer como persona de apoyo y dice que debes expresar tu opinión sincera antes de que el enfermo tome cualquier decisión, pero una vez tomada, debes de hacer a un lado tus opiniones y apoyarla al cien por ciento.

Empieza Treya a cultivar una hortaliza y afirma que ver crecer las plantas es una recompensa verdaderamente curativa: “Es estupendo dar y no recibir, cuidar en vez de ser cuidada... debo aprender a no querer llegar a ninguna parte”. Después se dedica a hacer vitrales, le encanta la idea de poder crear con la luz y el color, siempre había querido hacerlo y

lo hace. Aprende a tomarse la vida más a la ligera, sin tanta seriedad, el buen sentido del humor salva muchas situaciones difíciles. Ken al fin, después de tres años de no escribir nada, acabó un libro *A Modern Introduction to the perennial philosophy and the world's great mystical traditions*. Dice Wilber que empezamos identificándonos con nuestro cuerpo, luego con nuestra mente, luego con el alma y al final, mediante la meditación, podemos fundirnos con el Espíritu universal. Afirma que la verdadera motivación para la iluminación es una acción social inspirada por la misericordia y la compasión, un intento de ayudar a todos los seres humanos a alcanzar la liberación suprema, puesto que somos uno le estamos ayudando a nuestro pequeño yo al ayudar al todo social, no crecemos sino con el otro, y esto es lo que debemos cambiar en nuestras sociedades actuales.

Se dio cuenta, al leerle a Treya sus libros para calmarle el dolor que sentía en su cuerpo, que, las palabras de los buscadores de sabiduría de todas las épocas, que simplemente él se había limitado a transcribir intentando adaptarlas nuestro momento histórico, eran las palabras que necesitaba escuchar en esos momentos tanto como Treya misma. Budismo y cristianismo, padre Keating con la oración centrante: atención y entrega. Decía Treya que hay que regresar a la vida sencilla, darse tiem-

po para pensar, descansar, meditar, reflexionar, visitar a los amigos, pasear. Constató que la vida estadounidense es la sobreactividad, el frenesí y la prisa por llegar a la muerte misma. Lo más importante era darse cuenta de que la conciencia es indestructible: ríndete a Dios y acepta su voluntad. Es de gran relevancia para todos los enfermos de cáncer lo que dice Treya al final de su diario: “No te dejes influir por los médicos en la toma de tus decisiones de cómo enfrentar el cáncer, yo debí haber escuchado mi propia voz y hacer una mastectomía total desde el principio, no una segmentaria... y tomarse el tiempo necesario como para hacerte una idea clara de lo que quieres y de lo que intuitivamente más te atrae, para poder tomar tu propia decisión y que puedas sobrellevar sea cual fuere el resultado. Así, si te mueres, sabrás que ha sido consecuencia de tus propias decisiones y no de las de otros”.

Treya siguió haciendo *vipassana* (meditación del silencio y de la atención total) después de la operación de un gran tumor cerebral y le hablaba a su amiga Vicky para decirle todo lo que sentía para que pudiera ayudar a otros enfermos en casos similares, pues había fundado junto con ella un centro de apoyo para enfermos de cáncer.

Quería morir lúcidamente, para poder llegar a la iluminación en el proceso de su muerte, se repetía una y otra vez: “Recuerda que tu mente primordial no ha nacido con este cuerpo y que no morirá con él. Reconoce que tu mente es eternamente una con el Espíritu”.

Y dice Ken: “Al final era como si estuviéramos generando el uno en el otro la compasión iluminada de la que durante tanto tiempo habíamos escuchado hablar.. Gracias a ella yo crecí enormemente”. Murió lúcida, todos sus seres queridos la despidieron; hubo un viento huracanado, como cuando parte un alma grande de este mundo al momento de su muerte. Y, después de cuarenta y cinco minutos de haber aparentemente muerto, tenía la boca cerrada y en su cara resplandecía una sonrisa extraordinaria, una sonrisa de felicidad, paz, plenitud y liberación.

Ken, que siguió al pie de su cama continuó varias horas leyendo pasajes de *El libro de los muertos*, de Santa Teresa, de un libro de milagros; para que su alma reconociera que se iba a fundir con Dios.



Raga G. Arteaga, es pintora y ambientalista. Reside desde hace años en Oaxaca. .



PICADERO

[Reseñas]



El reloj de Moctezuma

Guillermo Santos

El reloj de Moctezuma, Pablo Soler Frost
Aldvs, 2010

Graham Greene escribió alguna vez que México es un estado mental. ¿Quería decir Greene con ello que los límites de un país son tan elusivos como los límites de nuestros propios pensamientos? Supongamos que México le parecía un continente cuya naturaleza sólo podía ser percibida mediante un proceso distinto al habitual, es decir, que quien desembarcaba en este continente tenía que reconstruir su propia conciencia, incapaz de hallar las leyes mínimas de una nueva realidad. Planteémoslo de otra forma para ser menos imprecisos: ¿dónde encontrar un lugar para todo lo extraño que observamos, dónde alojar a los *visitantes inesperados* que a cada paso se cruzan con nosotros? George Steiner dice en *Errata*, su autobiografía intelectual, que no hay un solo hecho —por minúsculo que sea— que no afecte la totalidad de nuestra conciencia. Un insecto recién descubierto requiere en ocasiones una nueva taxonomía, ordenar los papeles, arrojar viejas conjeturas por la ventana: el trabajo de décadas, apilado sobre anaqueles y en recuerdos, sobre todo en sensaciones, tiene que ser comenzado de nuevo. Así pasa con

esos *visitantes inesperados* a los que hay que construir una nueva habitación o cederles paso en nuestra existencia. También los libros acarrean *problemas* para nuestra visión del mundo, porque se superponen como lentes extraños a nuestros ojos, acostumbrados a ver el horizonte con los instrumentos de siempre. Por supuesto que la resolución u ocupación de estos *problemas* nos trae consigo resultados y horas felices. Cuando nos enfrentamos por vez primera a un libro, no comprendemos todavía si ha sido necesaria su escritura en este mundo; al concluirlo comprendemos ya que nunca más nos será ajeno.

La lectura de *El reloj de Moctezuma* de Pablo Soler Frost (Ciudad de México, 1965) también requerirá prestar cierta atención a algunos viejos malentendidos.

Pero, ¿qué cosa es *El reloj de Moctezuma* o a qué se parece más? intentemos responder con la ya cansada imitación, tan sólo para comenzar a buscarle un lugar en nuestra conciencia. Se trata de una especie de diario, que el au-

tor fue recopilando desde hace años —que bien pudieron haber sido décadas— en los que hay entradas provenientes de todas nacionalidades e idiomas (ya traducidos al español) de juicios y observaciones, a veces sutiles referencias a México o a mexicanos, que van desde fragmentos amorosos de Maximiliano a Carlota hasta misivas de Alexander von Humboldt, pasando por los diarios de Fray Pedro Font hasta anotaciones dietarias de Salvador Elizondo.

Graham Greene escribió alguna vez que México es un estado mental. ¿Quería decir Greene con ello que los límites de un país son tan elusivos como los límites de nuestros propios pensamientos?

Así que aquí están consignados cada uno de los días del año, y gracias a esta minuciosa búsqueda podemos saber qué pasaba por la cabeza de Antonio Cavo el 2 de diciembre de 1547 o la experiencia de John Francis Lyon el 21 de octubre de 1826, mientras ocurría una helada ventisca en el poblado de Zinguilucan.

La naturaleza de este libro guarda se-

mejanza con alguno, pero no es idéntico a ningún otro. En su inexactitud, acaso en su ambigüedad, radica su extraña fortuna.

Y se parece, por ejemplo, a los cuadernos donde uno coloca todas las citas que más gustan —creo que a estos libros se los llama *Bartlett's*—; también a los misales, en los que, por cada día del año existe una oración a la que corresponde un santo y un nombre con los que se puede llamar a los recién venidos; se parece a esos *diarios* en los que uno se niega a poner una sola letra pero en los que oculta flores —corolas, más bien— o pedazos de hierba y recortes de periódicos; estos diarios, en apariencia inocuos, a veces se nos muestran como los reflejos de una vida completamente enigmática, que hacia años habíamos dejado de percibir: la nuestra.

El reloj de Moctezuma se asemeja a estos peculiares géneros de descripción de la vida, participa de sus cualidades y finalmente construye una forma peculiar de describir y construir a México desde la memoria. Y es que la constitución de este libro evoca una proyección múltiple: por un lado —en palabras del mismo Soler Frost— aparece como una operación sobre la privacidad: “[...] he privilegiado lo pequeño frente a lo grande, un poco lo azaroso frente a lo definitivo, las nuevas que permiten

entrever la vida íntima de un país frente a las grandes proclamas...”; y por otro lado, como una serie de consideraciones sobre la existencia nacional, esa palabra tan contaminada por la jerga oficial y por ello tan anticuada y molesta.

Considero que para cualquier conciencia crítica que habite este país no hay nada más antipatriótico en esta modernidad nuestra que hablar justamente de México. Pensemos por un instante que en otras latitudes el término patria o las palabras que la designan, consignaron grandes discusiones y a la par han construido tradiciones de pensamiento sumamente nutridas y que incluyen nociones tan complejas como pertenencia e identidad. Pensemos, para no perder el hilo, en la *Heimat* del idioma alemán; una palabra que resulta intraducible en nuestro lengua pero en cuyo significado confluyen los términos hogar, casa y un conjunto complejo de sentimientos sobre la pertenencia, que denominamos *patria*—problemáticas o argumentaciones que tanto discuten y desarrollan escritores tan distintos como Heidegger o Heinrich Böll—, por no hablar de una docena de narradores y filósofos germánicos: la explicación de la *pertenencia*, quizá como un problema lingüístico [la morada del ser] y como la de aquellos que observan una obsesión metafísica con la relación de habitabilidad [el mundo como una tierra de paso, siempre con el sentimiento

del exilio, del peregrinar sin fin, incapaces ya de hallar una posición segura tienen por fuerza que inventar en su propia personalidad la posibilidad de un mundo entero].

Ahora bien, pensemos por un instante en la *cosa que es México* para un mexicano, esa masa informe que nos contiene.

Sin duda relacionamos la historia de México con los honores a la bandera y los lunes fríos del establo de la infancia en salones grises.

Me parece que Soler Frost ha cortado de cuajo cualquier prejuicio de este tipo, arrojando un escrito que nos hace revalorar cierta idea sobre México antaño olvidada, acaso inexistente hasta hoy, pues ahora mismo Soler Frost ha compartido otro México, casi invisible. Y sin embargo ha hecho evocar con sus pequeñas astillas cientos de planteamientos sobre la naturaleza de la patria mexicana.

A final de cuentas, ¿qué cosa hace significativo un día? ¿El día en que una catástrofe aniquila a un poblado entero o el momento en que encontramos una cana sobre nuestras cabezas? ¿Dónde reside con precisión el significado de un instante? ¿Puede un escritor hacernos

notar que de pronto, allí donde no había gran cosa, donde no habíamos notado ninguna presencia fantasmal encontramos cientos de detalles como los glifos de un texto infinito con los que podemos hallar bellas relaciones de sentido con lo que nos rodea? Quizá.

Quien opina que existen escritores raros ha perdido la capacidad de maravillarse, pues olvida que cada escritor como cada ser humano *tiene su propio modo de ser*. (Más bien debe causarnos sorpresa que un escritor se parezca a otro.) ¿No lo decía Ernst Jünger, uno de los maestros de Soler Frost?: “Tanto las balas como los libros tienen un destino único”. Y el conjunto de la obra de Soler Frost atiende puntualmente a esta idea.



Guillermo Santos (Sam Francisco Tutla, 1989) cursa estudios de humanismo en el IIH de la UABJO.

Viaje a la infancia. Un puente narrativo entre Nettel, Bortagaray y Markovitch

Patricia Salinas

El cuerpo en que nací, Anagrama, 2011

El buésped, Anagrama, 2006

Guadalupe Nettel

Prontos, listos, ya, Ediciones Punto Cero, 2010

Inés Bortagaray

El premio, 2011

Paula Markovitch

En su novela más reciente, *El cuerpo en que nací* (Anagrama, 2011), la escritora mexicana Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) vuelve al universo dislocado de los personajes de sus ficciones y propone de nuevo la ruptura con una mirada cómoda del mundo. Esta novela, por sus características narrativas y temáticas, dialoga con una novela corta de la uruguaya Inés Bortagaray, *Pronto, listos, ya* (Puntocero, 2010), y con *El premio* (México, 2011), película escrita y dirigida por la argentina Paula Markovitch (1968). Las tres autoras fueron niñas durante la época de las dictaduras en América Latina: Argentina, 1976-1983; Uruguay, 1973-1985; Chile, 1973-1990, por mencionar algunas. Crecieron en medio de esos años de violencia, desaparecidos y protestas, de una libertad de expresión entumecida. De muertos y personas que peleaban pero cuya lucha se quedaba atorada en la

arena. Si bien Nettel no fue hija de una dictadura con todas sus letras, sí creció en una época marcada por el asesinato de miles de jóvenes que reclamaban su derecho de expresión en Tlatelolco y por la llegada de exiliados políticos provenientes de América del Sur. En sus obras, las tres autoras construyen a sus protagonistas-narradoras más o menos con la edad que ellas mismas tenían en el tiempo real de las historias que cuentan, Nettel y Markovitch, incluso, asumen sus creaciones como autobiográficas.

Para contar las historias, las escritoras eligen espacios narrativos infantiles que no se quedan en el artificio de un lenguaje estructurado y pulido para ser verosímil, sino que a partir de su posición dialogan con ese mundo que miran y lo rasgan, avientan una canica que rompe el vidrio de un ventanal muy grande.

En la novela de Nettel, *El cuerpo en que nací*, la voz narrativa pertenece a una mujer adulta que regresa a la vida del pasado. Ella recuerda y relata las memorias de sus experiencias infantiles. En el presente de la historia, la protagonista es una escritora que sostiene una conversación con una psicoanalista. La consulta es el pretexto que desencadena el recuerdo y la narración de ese pasado. Al inicio de su relato, la narradora describe una característica de su cuerpo que la distingue de los otros y que subraya esa diferencia a lo largo de su vida no sólo como un color de cabello o la forma de los labios, sino que construye un espacio vital que no es el mismo que todas las personas comparan.

Si bien Nettel no fue hija de una dictadura con todas sus letras, sí creció en una época marcada por el asesinato de miles de jóvenes que reclamaban su derecho de expresión en Tlatelolco y por la llegada de exiliados políticos provenientes de América del Sur.

Ella nace con un lunar blanco sobre la córnea del ojo derecho. La marca puede ser sólo física, de apariencia, sin embargo realmente le impide tener una visibilidad adecuada. La chica ve mal. Es a través de ejercicios impuestos por los padres y médicos, como mantener tapado el ojo izquierdo para que el derecho se esfuerce por ver mejor, que se construye una barrera que divide lo normal de lo anormal. Vestir un parche para ir a la escuela primaria construye un muro transparente que separa a la protagonista de los demás niños. Sin embargo, la diferencia no estriba sólo en un accesorio más que la narradora debe vestir, sino que su debilidad visual la obliga a esforzarse para ver, a observar y nadar por el mundo de una manera diferente de quienes tienen una buena salud visual. Ella se posiciona y entrena para poder ver. Su defecto no es una fachada con errores, es una viga, una trabe que sostiene un edificio humano. La individualidad subrayada de la protagonista no se delinea sólo por una marca o un parche, sino que la ubica en otro lugar desde el cual tiene que mirar hacia el mundo que tiene delante. Sus características la dejan fuera de las personas comunes y le abren las puertas hacia un jardín en el que debe asomarse al interior de una casa en la que todos sus habitantes ven “bien”. Su otredad no es “ilusión” mental, es objetiva, su cuerpo la ha obligado a pensar el mundo a partir de él.

Ése es el movimiento importante en la literatura de Nettel. Salir del centro de la normalidad, del orden fijo, de su sustancia regidora de la cotidianidad, para instalar a sus personajes en los bordes, pero no sólo para hacer notar su existencia marginal, sino para atisbar una mirada nueva, de ciego, de loco, para desgranar ese mundo de normalidad meliflua. Sus personajes no son disfraces de un circo que cobra por verlos en acción, sino que justo a través de voces narrativas en primera persona los personajes de Nettel pueden destruir con la palabra el mundo en el que estamos todos y construir otro propio, diferente. No se quedan en el efecto fácil de lo grotesco, sino que construyen con el lenguaje la mirada otra, que no se deja llevar por el cauce “natural” de las cosas, pues observa desde el pantano, desde los bancos de arena o los manglares de un río espeso.

Ése es el movimiento importante en la literatura de Nettel. Salir del centro de la normalidad, del orden fijo, de su sustancia regidora de la cotidianidad, para instalar a sus personajes en los bordes.

La narradora de *El huésped* (Anagrama, 2006) también es una mujer que vuelve a través de su recuerdo al pasado de su infancia. Ahí en el pasado infantil es donde empieza a construirse el mundo extraño en el que ella habita en su vida adulta. También este personaje habla desde la diferencia, desde pequeña ha sentido que existe un ser que vive dentro de su mismo cuerpo, comparten el cuerpo y la vida.

La niña desde un principio sabe que no es igual a las demás personas, incluso, considera que es mejor no hablar de esa otra voz con la que convive porque nadie podría creerle, la locura sería la palabra que a los ojos de los demás mejor la calificaría. Ella misma se ha mantenido siempre en las orillas y la certeza de que un día habrá de quedarse ciega, pues su “huésped” lo es, la mueve a descubrir las imágenes de lo cotidiano y el universo “ciego” que vive en el mismo espacio de la ciudad que sí puede ver. Descubre un lenguaje, el sistema Braille, que le permite saber que las cosas pueden ser dichas a través de otro código y que hay quienes conocen este código. La oscuridad subterránea de los ciegos le brinda la posibilidad de estructurar su experiencia de otras formas, responder su vida de maneras diferentes. Los ciegos, alejados del mundo visual dominante, caminan en los bordes y, sin embargo, es a través de sus sentidos desarrollados que pueden al mismo tiempo

estar dentro, pero en un hogar que ellos han construido al interior de un mundo hegemónico que se muestra entero para ser visto pero que no sabe qué se le esconde en los rincones.

Un centro y sus márgenes son puentes entre estas historias. Un centro que dicta cómo se vive, cómo se establecen las relaciones humanas, cómo se conduce uno en la tierra, cómo se come y se ama. Y están los seres que viven en los márgenes y cuestionan los núcleos centrales. Las narradoras de estas dos novelas vuelven a esa infancia y juventud en la que intentan entender el mundo que les rodea y donde tienen que aprender a vivir, se acercan a su mentalidad infantil, primera receptora de la realidad. El mundo ése existe ahí afuera, la mirada infantil y la de los seres marginales puede olfatearlo desde lo que no es. Estos personajes no son dentro de ese mundo. Las niñas todavía no son, están creciendo y pueden observar al mundo y subrayar su inconsistencia o debilidad mientras recorren el camino que siguen en dirección a él. Los personajes de Nettel en su singularidad, con sus formas físicas, con sus mentes que siguen otros ritmos, desarman las mallas que parecen sostener un cielo tranquilizador. *El huésped* lo hace de una manera áspera, inquietante, con momentos dulces que subrayan la dureza de otros, cuya violencia no se solaza en el exceso, sino en su puntualidad y la construcción fina de escenas

perturbadoras. Nettel ubica la marginalidad en los pasillos del metro de la Ciudad de México, en los rostros de los ciegos, en los pensamientos infantiles que se mueven en la periferia de la vida adulta.

Pronto, listos, ya, de Inés Bortagaray transcurre durante un largo viaje en coche que hace una familia de clase media para llegar a la playa. La narradora, una niña pequeña, contando (o pensando) desde su presente, va en el asiento trasero del auto peleando con sus tres hermanos los lugares privilegiados de las ventanillas. La voz de la niña describe, como estrenando el lenguaje, la carretera, el paisaje, los seres que la rodean. Abre un mundo infantil con sus gustos y asociaciones lúdicas de imágenes y palabras, con cantos y juegos, un universo de pequeñas luchas y libertades ganadas en su sociedad de hermanos pequeños, donde a veces asaltan pensamientos violentos que de pronto pueden divertirla, pero que después causan su asombro. La mirada de la narradora descubre palabras como por primera vez, piensa en la muerte, en la vida que sigue después de que alguien muere, en un flujo de conciencia en el que alcanzan a pintarse pinceladas de una situación política particular: las Malvinas, las dictaduras, las manifestaciones en favor de la democracia, las posiciones políticas de los padres. La niña está conociendo la dinámica del mundo como a través de su ventanilla y su asiento trasero.

Los personajes de estas historias tienen que conocer mundos nacionales revueltos. Son herederos de una lucha que no les pertenece del todo, pero a la que en algún momento tienen que responder porque se ha llevado a sus padres, porque sus padres protestan y pelean.

El film de Paula Markovitch, *El premio*, cuenta la historia de una niña de siete años que huye con su madre de Buenos Aires a un pequeño pueblo en la costa argentina al poco tiempo de haber ocurrido el golpe militar que inició la dictadura de Videla. Tiene prohibido hablar de su identidad familiar, y a pesar del miedo histórico de su madre y la ausencia incomprensible del padre, que es militante revolucionario, Ceci inaugura su espacio propio en la playa, donde juega todo el tiempo aun en contra de la hostilidad que le revelan a veces el aire y el mar, como si fueran una extensión de la época que le tocó vivir. La cámara la sigue siempre a ella, como contando en primera persona. Al poco tiempo, el terror del que huyen vuelve a hacerse presente cuando en la escuela de Ceci los militares organizan un concurso literario para elogiar a las fuerzas armadas. A la niña le gusta escribir y gana el premio.

En *El cuerpo en que nací* también existen personajes jóvenes, exiliados, que llegan con

sus familias provenientes de países regidos por sistemas dictatoriales o como migrantes en búsqueda de bienestar tanto en América como en Europa. Estos seres están en los márgenes por ser niños o jovencitos, por ser extranjeros, por huir, por tener una identidad nacional que tiene que construirse con los recuerdos nostálgicos de sus padres y no al recorrer el barrio donde nacieron. ¿Por qué tomar el camino de regreso hacia la infancia? Quizá porque ayuda a reconstruir. Después de tiempos difíciles hay que volver plantarse en la misma tierra. Se termina una vida cotidiana pero tiene que seguir otra. Hay que replantearse el escenario, mirar de nuevo, construirse intentando un principio. Juntar las piezas de uno mismo y unir las, forjarse otra vez como con reminiscencias de esa infancia-juventud diseñadora de seres humanos. Después de procesos como los de las dictaduras o las guerras, de una violencia negra que mata seres humanos, ideas y esperanzas, y quema voces, es necesario volver a verse en el espejo, volver a pararse y elegir un lugar y unas palabras para

poder hablar de nuevo. Tal vez es necesario regresar a tocar el origen, tenerlo entre las manos para salir a caminar por las calles otra vez.

En su actualidad de cambios, estos chicos investigan cómo ser. Con un lenguaje recién inaugurado empiezan a cincelar las imágenes que los rodean y descubren cómo se mueve la máquina en la que viven. Uno llega al mundo como un forastero a una ciudad desconocida, y entonces hay que aprender sus calles y cómo llegar a los parques. Y es ahí en esta mirada infantil que las lógicas de relaciones humanas se vuelven débiles, a veces el mundo es una esfera vacía. Los marginales protagonistas de las dos novelas de Nettel, las narradoras, los ciegos, los subterráneos, son fuertes porque eligen asumir en el mundo desde sus defectos físicos o incapacidades, desde la ceguera, desde su imposibilidad de hacer lo que los demás hacen.

La diferencia es estructura, no un muro mal pintado. Afirman un universo que ellos deciden moldear, edifican una individualidad que desafía órdenes organizadores sociales, económicos o sexuales. Erigen una fortaleza que funciona para ellos por más sórdida que resulte a los ojos de la normalidad. Las niñas de

Bortagaray y Markovitch mantienen su infancia dentro de sus historias, se quedan en ese proceso de transición y conocimiento del centro, del cómo se vive cuando se es adulto. Van en el camino, adquiriendo con los años la “experiencia”, que para Nettel es tal vez “un moho, un salitre capaz de herrumbrarlo todo”. Su mirada infantil tiene la capacidad de observar los detalles pequeños y las escenas íntimas de una vorágine de imágenes que pueblan la vida, y así van, poco a poco, desarmando la maquinaria del mundo para conocerla. Desatan cables, desajustan engranes, separan resortes y poleas. La pregunta es qué van a hacer después estas niñas con esa máquina de vísceras salientes. ¿Habrán de reconstruirla pieza por pieza hasta completar el diseño idéntico al que desarmaron, o es que propondrán un modelo nuevo, hecho con las mismas tuercas y alambres, pero que funcione con una energía eléctrica diferente?



Patricia Salinas (Oaxaca, 1988) cursó estudios en Letras Hispánicas en la UNAM.

La realidad contaminante

Pergentino José Ruíz

Estrellas muertas, Álvaro Bisama
Alfaguara, 2011

Estrellas muertas de Álvaro Bisama (Valparaíso, Chile, 1975) es un acercamiento a la década del noventa; el retorno de los exiliados y los primeros años de la transición política en Chile. El sentir de una generación nacida a finales de los setenta cuando la era de los detenidos, desaparecidos y torturadores que había implementado la dictadura de Pinochet había acabado. La foto en un diario donde aparece una mujer detenida, y la última conversación de una pareja, sirven de escenario para retratar la sociedad chilena de los primeros años del regreso de la democracia.

Confrontada la obra con la historia reciente de Chile, se va descubriendo que, entretrejida entre una mezcla de ficción y realidad, se hace un discreto homenaje a la hija de Miguel Enríquez, dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), perseguido y asesinado durante la dictadura de Pinochet. Mujer comunista que padeció tortura, expulsa-

da de la universidad a mediados de los ochenta y obligada a exiliarse. Según los ambientes que va recreando Bisama, la realidad es repulsiva y contaminante, lo que provoca que los personajes se vuelvan adictos al jarabe para la tos y escuchen música *punk*. Los jóvenes comienzan a asistir a las reuniones del Partido Comunista, lo que antes se hacían en secreto pero que ahora se oferta en los pasillos de clases de la universidad. Hay una negación a la esperanza, hombres y mujeres, caminan bajo el cobijo del desamparo amoroso, viviendo en habitaciones oscuras de hoteles en ruinas en un puerto gris a la deriva de una realidad a la cual no pueden enfrentarse. En algún momento de su trajinar cotidiano se olvidaron de vivir y se sentaron a mirar su propia aniquilación, es el destino que tienen en común. Almas grises que tienen sexo en hoteles infestados de pulgas, como forma de huida ante una realidad repugnante. Al final la propia aniquilación cuesta, y los obliga a viajar a ciudades del interior de Chile, La Ligua o

Antofagasta, para buscar un resquicio de paz, pero lo único que encuentran es el reflejo de su propia desolación. En esos sitios la muerte es más huidiza y ocasiona espejismos.

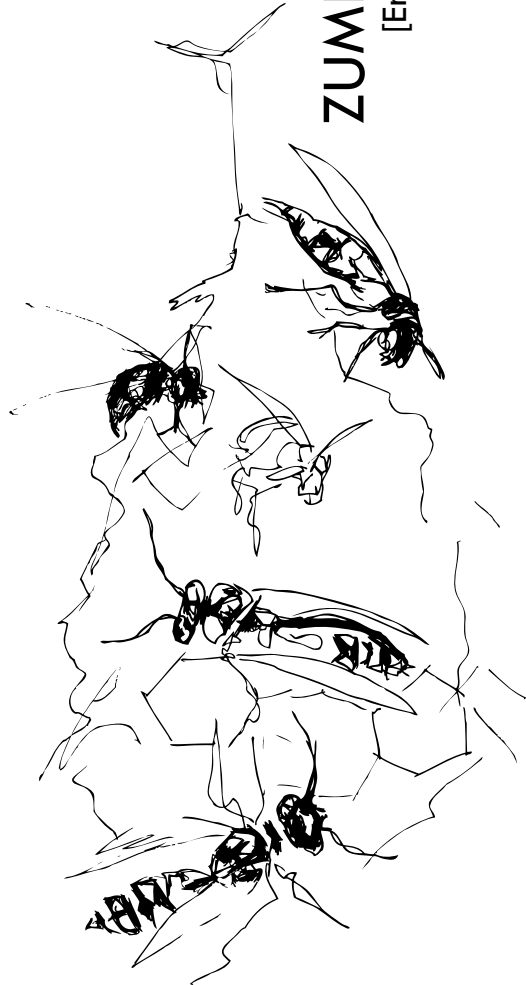
La narrativa de Bisama se mueve hacia lo escatológico, para mostrar que el presente provoca que la vida sea frustrante y dolorosa. Un reconocimiento de que las puertas de la autodestrucción han estado abiertas desde los tiempos de la dictadura. Una obra que capta el sentir de una sociedad chilena, que bajo una simulación de democracia sigue oprimida, habitando ciudades donde ya no existen ideales. Y harta de esperar que los cambios de regímenes políticos permitan tener cierto brillo de esperanza para enfrentar el porvenir. Luchas sociales que han costado vidas, en aras de una sociedad más justa, y tras las cuales sencillamente no hay señales de que la situación haya mejorado. Todo sobrevive en el recuerdo, la guerra de sangre y vértigo ha terminado, pero ahora pesan también las tragedias personales. Pinochet ya no está, aparece en una de las pocas páginas cuando es detenido en Londres en 1998. Se habla de las calles sucias de Valparaíso, donde sólo los turistas argentinos parecen sentirse a gusto con lo que ven, pero no la gente que habita los ce-

rrros que rodean a la ciudad, tierra baldía donde sólo quedaban unos cuantos troskistas y anarcos. Los miembros del MIR se sienten desplazados por una realidad de la que ya no forman parte. La dictadura ha llegado a su fin, pero la gente ha perdido ya la noción de cambio, pesan más los vacíos existenciales que la misma historia. El camino hacia la propia aniquilación, es el único puente que se erige sobre esa realidad contaminante.

Una revolución que llegó tarde a la vida de los personajes, revolución frustrada, donde la realidad supera a los propios anhelos de libertad. Un largo peregrinar hacia el retorno de la democracia en Chile, que no ha conducido a nada. El reflejo de los países latinoamericanos donde se han instalado gobiernos autoritarios. La ruina moral se asoma cuando la mujer comunista se encuentra en la calle con uno de sus torturadores, como si ambos pertenecieran a distintos pasados y no encajaran en la misma historia; como si los límites entre verdugo y víctima fueran borrados por el tiempo.



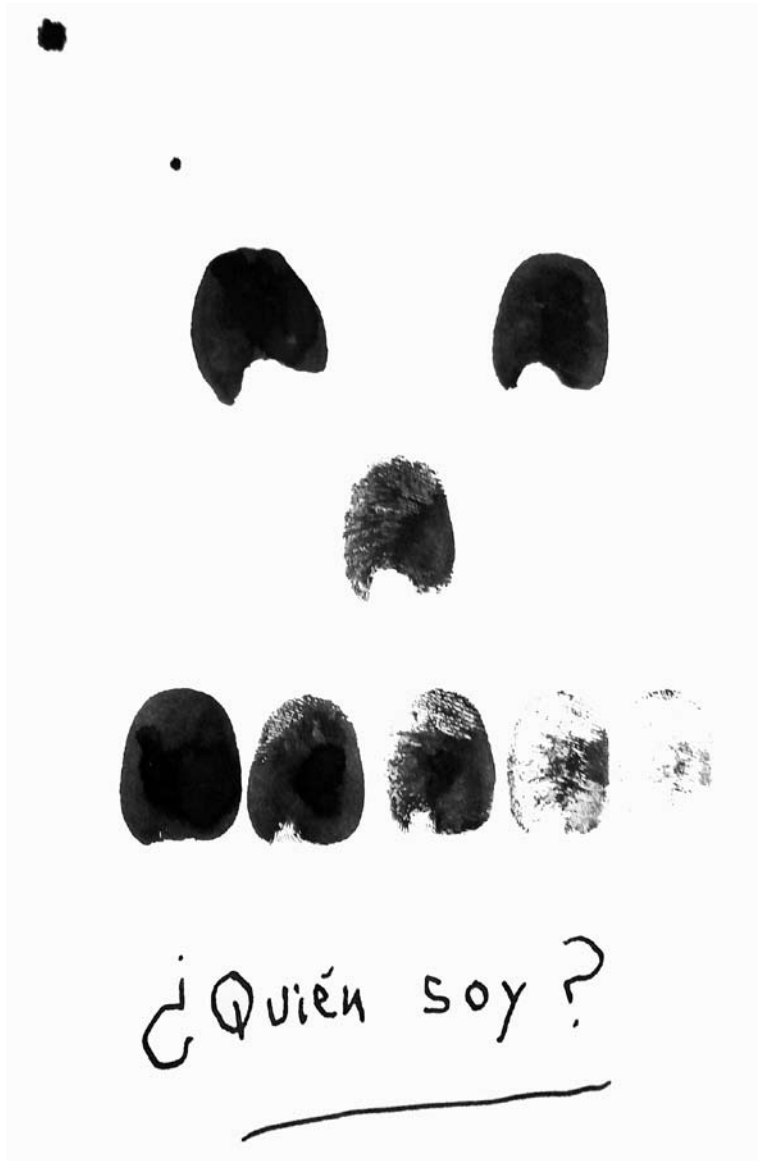
Pergentino José Ruiz (Loxicha, Oaxaca, 1985) es profesor y narrador. Actualmente cursa un posgrado en la Universidad de Valdivia, Chile, como becario de la Fundación Ford.



ZUMBIDO

[Entrevista]





[...] me hicieron recordar la suerte que tiene uno de estar vivo, y de poder tomar animo y energía para seguir trabajando y seguir haciéndose preguntas acerca del misterio de la vida:

Daniel Guzmán

Materia oscura, temblor de tierra

Entrevista a Daniel Guzmán

Saúl Hernández

El 22 de julio de 1979, dos años después de la muerte de su madre, Roland Barthes especuló sobre la *resonancia del duelo* en algunas de sus obras. Muy pronto se percató de que la producción creativa en tales circunstancias era una “Prueba mayor, prueba adulta, central, [y] decisiva”.

Para *Materia oscura*, Daniel Guzmán creó una serie de piezas en condiciones parecidas a las del escritor y semiólogo francés: con la muerte sobre la espalda, y con la certeza de que “luego un día, ya no es un acontecimiento sino otra duración, amontonada [...] no narra, da, gris, sin recurso [alguno].

Ya lo dice el título: esta exposición, la exposición más reciente del artista nacido en la Ciudad de México en 1964, habla de la pérdida, de la memoria, de la *materia oscura* —esa energía invisible, opaca casi, en donde radica el misterio de la vida.

Durante su inauguración en la ciudad de Guadalajara, Daniel Guzmán aceptó responder a mis preguntas por correo electrónico. Agradezco infinitamente sus respuestas.

SH: En otras entrevistas has hablado de la noción de pérdida como un concepto capital de *Materia oscura*, tu más reciente exposición individual, primero inaugurada en el MACO, en la ciudad de Oaxaca, y más tarde en el Museo de Arte de Zapopan, en Guadalajara, Jalisco. ¿En esta exposición se encuentran algunas referencias al Calendario Azteca, específicamente, en piezas como “Good Days/ Bad Days”?

DG: No hay una referencia directa al Calendario Azteca en ninguna de las piezas, pero sí a un símbolo o glifo azteca, el llamado Ollin, que significa movimiento, pero también hule, temblor de tierra. Tiene varios significados que se enlazan, y es este símbolo el que aparece en la pieza que mencionas: las jaulas negras con listones y piedras. Las piezas prehispánicas que me sirvieron de inspiración son unos altares de



"La risa sacude al universo, lo pone
Fuera de sí, revela sus entrañas".

piedra que se elaboraban para conmemorar el ciclo de 52 años solares que marcaba el “fin del universo”. Mi idea es conmemorar el paso del tiempo: los días buenos, los días malos, y la pérdida de un ser querido.

SH: Ya has dicho que esta exposición habla de la materia oscura, de esa energía invisible que mueve cosas. Dos de mis piezas favoritas son el video de la última sala y la construcción que habita el patio norte del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca.

DG: Las dos piezas que mencionas enmarcan perfectamente la idea que tenía de la *materia oscura*, del enigma que representa, viéndola como una metáfora acerca del misterio de la vida, lo que la sostiene pero que no se puede ver. De un extremo, el video, una especie de puesta en escena para visualizar el fin del universo, es la pieza que “cierra” todas las preguntas que intenté plantearme a lo largo de la muestra; el cubo negro es la que “abre”, la primera pieza que pensé, la que generó al resto .

SH: Tu obra siempre ha estado relacionada al texto: desde gran parte de tu obra gráfica y escultórica hasta proyectos editoriales como *Casper*, revista de nombre nómada de finales de los 90. Sin embargo, resulta interesante la aparición de *La cuenta de los días*, coeditado por Tumbona

y Leónidas Ediciones. A diferencia de la exposición, el libro es más íntimo. No en vano se trata de una especie de diario de “un lector mal organizado y con mala memoria”. De un diario con el que colaboró Guillermo Fadanelli con líneas como la siguiente: “Luego me puse a caminar, sólo para alejarme de la noche anterior”. Entonces, ¿se trata de mostrar el andamiaje de tu trabajo reciente, o de una pieza en sí misma relacionada con el concepto de *archivo*?

DG: *La cuenta de los días* es un proyecto independiente de todo lo que hice para *Materia oscura*. Es un proyecto que nació antes pero que hasta ahora pude concretar. Creo que sí se puede ver como un acercamiento a la forma en que proceso la información que me interesa: de la literatura a la palabra escrita o hablada, y así a la imagen, entre otras cosas que me gustan y que nutren y se entrecruzan con mi trabajo.

SH: Si se trata de un libro hecho a partir de fragmentos de tus lecturas, de algunos bocetos, etc, ¿por qué no hacer una edición de fotocopias?

DG: Use el medio de la fotocopia para hacer el proceso del trabajo más rápido. La fotocopia es una herramienta que he usado en varios proyectos, como en *Casper*. Nunca pensé en hacer una edición con fotocopias porque no quería

que tuviera un parecido a un fanzine o algo así, siempre pensé en el formato clásico del libro.

SH: ¿Qué es Leónidas Ediciones?

DG: Leonidas Ediciones es en homenaje a mi madre. Su fundación fue pensando en buscar y editar algunos proyectos “originales” que se mantuvieran en un espacio entre la palabra escrita y la imagen; pueden ser fotos, dibujos, o algo mezclado. También me interesa trabajar con proyectos que contengan textos no necesariamente críticos u históricos, sino que hablen desde otro sitio acerca del arte.

SH: Para la exposición en Guadalajara creaste una pieza ex profeso, en donde también se encuentran referencias al pensamiento prehispánico. ¿Qué es lo que te interesa de aquella concepción del mundo?, ¿te aproximas a ella desde cierta nostalgia por el pasado?

DG: Las “citas” al mundo prehispánico vienen de una serie de dibujos que hice en 2005-2006 titulada *La búsqueda del ombligo*, en donde hice una revisión muy personal de varias fuentes iconográficas del pasado de México, además de José Clemente Orozco y el cómic de los años

70.

La sala azteca del Museo de Antropología es mi favorita, siempre me ha fascinado de una manera que raya con el “espanto” de la cultura azteca. También me interesa saber más acerca de los sacrificios humanos, sobre todo viviendo en la Ciudad de México. Creo que toda esa historia “marca” el pulso de la ciudad.

Para nada me interesa la nostalgia, quiero saber más de nuestro pasado, que es lo que se quedó con nosotros.

SH: Por último, ¿qué piensas de tu trabajo reciente, de los caminos que ha tomado tu producción creativa durante tu residencia en la ciudad de Oaxaca?

DG: Sin duda, la mejor parte de todo esto ha sido la experiencia de “vivir” en Oaxaca una buena parte del tiempo para producirla, esto me dio un nuevo aire que respirar, un nuevo paisaje y gente nueva que conocer, que de una u otra manera me hicieron recordar la suerte que tiene uno de estar vivo, y de poder tomar animo y energía para seguir trabajando y seguir haciéndose preguntas acerca del misterio de la vida.



Saúl Hernández (Oaxaca, 1984) es artista visual, ensayista, promotor cultural y editor para sur+ Ediciones.



www.avispero.mx

Esta publicación fue apoyada por Almadía