

LETR

LETRILLA & CRÓNICA

+San Quintín: un nuevo capítulo del desamparo laboral en México.

Fotografía: Don Bartlett / Getty Images

82

LETRAS LIBRES
JUNIO 2015

MÉXICO SINDICALISMO Y DESIGUALDAD

ALBERTO FERNÁNDEZ

La publicación el año pasado de *El capital en el siglo XXI*, de Thomas Piketty, reabrió la discusión sobre la desigualdad económica y social en el mundo entero. En Estados Unidos, tanto los hallazgos como la estructura de la argumentación de Piketty tuvieron un enorme efecto en el debate público sobre la creciente brecha entre ricos y pobres en un país que suele medirse contra los estándares de la democracia igualitaria que describió Tocqueville hace unos ciento setenta años. De todas las críticas de Piketty, ninguna tan sencilla y certera como la de David Harvey: Piketty comparte con los promotores de la desregulación económica la tendencia a despolitizar la discusión económica. Los paliativos que propone —básicamente una estructura fiscal de redistribución del ingreso— colocan la responsabilidad en manos del Estado y soslayan el papel del otro gran factor de la producción: los trabajadores.

Más que un asunto de leyes económicas, la desigualdad es un fenómeno político. La creciente desigualdad económica y social a nivel mundial es el resultado directo de las derrotas

políticas que han sufrido los trabajadores y sus organizaciones en los últimos 35 años, desde que Reagan y Thatcher les declararon la guerra a los sindicatos y triunfaron en toda la línea. Más cerca de nuestra experiencia, el escritor argentino Martín Caparrós ha insistido siempre en la función propiamente política de la guerra sucia de los años setenta y ochenta: destruir la resistencia de las organizaciones sindicales frente a las políticas de ajuste diseñadas por el representante de la patronal, José Alfredo Martínez de Hoz, convertido luego en ministro de Economía de la Junta Militar.

En México no somos ajenos a ese argumento. Los sociólogos José Othón Quiroz y Luis Méndez publicaron en 1994 un análisis de las políticas de reconversión industrial del sexenio de Miguel de la Madrid y principios del salinato con un título muy elocuente: *Modernización estatal y respuesta obrera: historia de una derrota* (UAM, 1994). En todos estos casos, el producto de la lucha política fue el debilitamiento, cuando no la destrucción, de la negociación colectiva y la capacidad de los trabajadores de incidir en la distribución de la riqueza ahí donde esta se produce: en el centro de trabajo.

Ahí está la raíz de las terribles condiciones laborales que han acaparado la atención (¡por fin!) de la prensa y la opinión pública mexicanas. Los casos

de la planta de Mazda en Guanajuato, donde se denunciaron jornadas tan extenuantes que provocaron convulsiones en algunos trabajadores, y, sobre todo, el conflicto en el valle de San Quintín, donde el movimiento de los jornaleros migrantes en paro por incremento salarial y condiciones humanas de trabajo se enfrenta a la respuesta policiaca y la falta de respuesta de las autoridades de gobierno, son muestras de las gravísimas consecuencias del desamparo en que se encuentran amplios sectores de la población asalariada. En cada caso, si uno busca, hallará los mecanismos que imposibilitan la organización de la fuerza de trabajo y su representación eficiente y democrática frente a la gerencia.

El caso de Mazda es uno más que exhibe el papel cómplice de algunos sindicatos de membrete que regentean contratos de protección e impiden en la práctica la negociación salarial y la atención a las quejas sobre malas condiciones de trabajo. En voz de uno de los trabajadores despedidos por denunciar las condiciones de trabajo:

“El sindicato es inexistente, ya que es de protección patronal y a nosotros nunca nos ayudó [...] Y sí se necesita un verdadero sindicato en donde por lo menos se revise un contrato colectivo, ya que no lo hay, solo se le da la protección a la empresa.”

En San Quintín, de acuerdo a los periódicos, dos centrales sindicales, la CROM y la CROC, aparecen como titulares de los contratos colectivos de trabajo, pero la forma paralela de contratación es por tarea, lo que comúnmente se llama “a destajo”, lo que coloca al trabajador sin un piso salarial y lo expone a jornadas interminables con ingresos mínimos, de ciento diez pesos al día en promedio. Frente a ello, los jornaleros de San Quintín han recurrido a formas de organización basadas en su vida comunitaria en Oaxaca y en sus vínculos con agrupaciones de aquella entidad, como la Sección 22 de la CNTE. La estrategia de los jornaleros recuerda el repertorio de acciones del llamado “sindicalismo de movimiento social”, ya que compensa la falta de representación en el centro de trabajo con la movilización de aliados, acciones directas como el paro y los bloqueos carreteros y boicots contra la empresa.

Los promotores de la desregulación del mercado de trabajo nos prometieron el surgimiento del trabajador polivalente, altamente capacitado y autocapacitable, flexible para adaptarse a la empresa y al mercado en constante transformación, empoderado frente a la gerencia en virtud de su acumulación de conocimiento y, por ende, libre de la “tutela” del sindicato. Seguramente, quien se lo proponga encontrará alguno de esos trabajadores. ¿Pero quién representa mejor nuestra época: ese trabajador modelo de la flexibilidad o el jornalero de San Quintín, el minero o petrolero subcontratado que arriesga la vida con solo poner un pie en su centro de trabajo, el despachador de gasolina que debe pagar una cuota para que le permitan ganarse unas propinas, el trabajador chino enganchado en su aldea natal y encerrado en una maquiladora de Guanajuato?

La pregunta que queda abierta es cómo pueden estos procesos de organización al margen de los tradicionales actores sindicales construir estructuras de representación en el centro de trabajo que trasciendan las movilizaciones inmediatas y restablezcan un cierto equilibrio que al menos detenga la tendencia rampante hacia la desigualdad. —

GESTIÓN DE LA MEMORIA

VIETNAM: MIRADAS DE LA GUERRA

EMILIO RIVAUD

Nick Ut es autor de la que tal vez sea la imagen más icónica de la guerra de Vietnam. Muestra a una niña que corre sobre una carretera, desnuda porque el napalm, la gelatina inflamable tan usada en aquel conflicto, le quemó la ropa. Lleva los brazos extendidos y la boca abierta en llanto porque sigue quemándole la piel. Desde la primera plana del *New York Times*, “El terror de la guerra”, como se titula la foto, alimentó la indignación y el hartazgo ante una guerra que ya duraba siete años y que se había cebado con seres indefensos como Kim Phuc, que es el nombre de la niña. Fue retomada en distintos medios y recibió el premio Pulitzer. Ut, quien es hasta la fecha corresponsal de Associated Press, se hizo fotógrafo a los catorce años, en 1965, luego de que su hermano Huynh Thanh My, quien antes que él fue fotógrafo y estuvo afiliado a la misma agencia, muriera en medio de un combate en el delta del Mekong.

El Museo de los Vestigios de la Guerra de Vietnam es uno de los destinos predilectos de quienes visitan ciudad Ho Chi Minh, que en 1975, hace cuarenta años, dejó de llamarse Saigón. El museo fue abierto en septiembre de ese año, apenas cuatro meses después de la conclusión de la guerra, como la Casa de Exhibición de los Crímenes de Estados Unidos y sus Títeres. El actual nombre, adoptado en 1995, da fe de la normalización de las relaciones entre ambos países. Lo que se entiende por vestigio ahí abarca una amplia gama de objetos: armas, aviones, tanques y helicópteros que portan las insignias del ejército estadounidense, fotografías que denuncian la brutalidad de sus soldados; montículos de bombas no detonadas, dioramas que muestran las condiciones en que vivían los prisioneros de guerra capturados por las tropas sudvietnamitas. Una sala está dedicada especialmente a los horrores causados por los defoliantes químicos, con todo y algunos fetos nacidos

con deformidades y conservados en formol.

El museo también aloja una exposición llamada *Réquiem*, que reúne el trabajo de 135 fotoperiodistas de once países que murieron en acción entre 1954 y 1975 en Vietnam, Laos y Camboya. La exposición partió de un libro de 1997: *Requiem: By the photographers who died in Vietnam and Indochina* fue editado por Horst Faas y Tim Page, quienes en su momento también cubrieron la conflagración. Se presentó en varias ciudades del mundo antes de aterrizar de manera temporal en el Museo de los Vestigios en 2000; más tarde fue incorporada de manera permanente a la colección.

En *Réquiem* se ponen en juego dos visiones distintas sobre la guerra y sobre el sentido de la fotografía de guerra. Está, por un lado, la de la prensa occidental. Los corresponsales que llegaban a Vietnam de manera voluntaria, en misiones de algunas semanas que podían abandonar si lo deseaban. Iban en busca de imágenes crudas, tomadas bajo “la creencia de que el acceso libre y abierto a la violencia significa que la información es neutral, balanceada y veraz”, citando a la antropóloga Christina Schwenkel.

Estos fotoperiodistas actuaban conforme a la máxima periodística de la objetividad: capturar una placa era su forma de intervenir en el conflicto. Nick Ut, por ejemplo, fotografió a Kim Phuc antes de socorrerla, extinguiendo el napalm ardiente y llevándola al hospital. Es afortunado que lo haya hecho, qué duda cabe, y también es significativo que la placa que pasó a la historia sea la que muestra a Phuc cuando corre en busca de ayuda, y no algunas de las que se tomaron instantes más tarde, cuando ya era socorrida.

Los fotógrafos que cubrieron la guerra desde el lado norvietnamita tenían un propósito distinto. Dado que la guerra ocurría en su propio país, sus coberturas se extendían durante meses o años. Eran considerados “soldados culturales de la Revolución”, no testigos imparciales de la misma. Les interesaba destacar los avances militares de su facción y denunciar las atrocidades cometidas por el enemigo, y también mostrar



+Nick Ut y Doan Cong Tinh, dos ángulos de una misma guerra.

“las virtudes, esperanzas, esfuerzos y triunfos de la Revolución”, en palabras de Schwenkel.

Estas fotografías podrían ser fácilmente desestimadas como propaganda. En una de ellas, de Doan Cong Tinh, una soldado norvietnamita carga una caja de pertrechos con gesto decidido mientras cruza un pantano que le llega a las rodillas, en tránsito por la ruta Ho Chi Minh. En otra, varios combatientes de ese mismo bando le sonrían al objetivo tras un combate victorioso. Aun si la realidad en el campo de batalla hubiera sido otra, la prensa occidental no podía darse el lujo de hacer un retrato abiertamente optimista del día a día de la conflagración; la objetividad le exigía denunciar “el terror de la guerra”, y no los momentos de calma o las expresiones de solidaridad que también emergen en medio del caos. La visión norvietnamita, destinada a apuntalar el frente interno, debía producir un relato según el cual la victoria sobre Estados Unidos se estaba construyendo y estaba cada día más cerca de alcanzarse: debía inspirar valor, no infundir miedo.

En la placa que enlista a los reporteros cuya obra se recoge en el libro *Requiem* figura el hermano muerto de Nick Ut. Como sudvietnamita que cubría la guerra para medios occidentales, en otro tiempo Huynh

Thanh My habría sido desplazado a la categoría de títere del imperio por el lenguaje del régimen comunista: aquí es uno más de entre quienes murieron para dar a conocer una verdad. *Requiem* contrapone así diversos registros que a su vez apuntalan versiones históricas. Es un experimento en lo que Schwenkel llama la “creación transnacional de la memoria”, que puede ser una forma sensata de reconstruir los sucesos del conflicto que unos vivieron desde la sala de su casa y otros desde túneles cavados en lo profundo de la selva. —

PERIODISMO

PETKOFF, EL RESISTENTE

DOMÉNICO CHIAPPE

“Siempre ayuda”, me dice Teodoro Petkoff por teléfono, desde Caracas. “Tiene un significado político obvio que ayuda a hacerle frente con más fuerza a la situación.” Lo que ayuda es el Premio Ortega y Gasset de Periodismo con el que fue reconocido por su trayectoria profesional, y la situación es la censura a la libertad de prensa, que el director de *Tal Cual* ha desafiado desde que en 2000 fundara este periódico venezolano. Al principio, la coacción se sostenía en insultos y bravuconadas lanzados por Hugo Chávez

desde su púlpito de medios gubernamentales. Poco después, fue económica. En un país dependiente de los ingresos petroleros controlados directamente por el Ejecutivo, el sector público no pauta publicidad en los medios críticos. Hoy, la censura se hace efectiva en los tribunales y Petkoff tiene, en este momento, dos causas abiertas por el hombre fuerte del régimen, Diosdado Cabello, presidente de la Asamblea Nacional.

En un pequeño ordenador, Petkoff ve la ceremonia del Ortega y Gasset vía streaming, y reafirma aquello que le escuché decir una noche en la redacción de *Tal Cual*, cuando le aconsejaban no responder a las declaraciones oficiales: “El que calla, otorga.” No contempla el silencio ni la negociación encubierta, mientras continúa su actividad: “Los juicios no me afectan en absoluto”, me asegura un día después de que una jueza de Caracas le dictara, otra vez, prohibición de salida del país y la obligación de presentarse ante el juzgado cada siete días. “Continúo con mi editorial. Los temas los da la coyuntura.”

El acoso y derribo de la prensa venezolana siguió una hoja de ruta que ha logrado normalizar la mordaza. En 2003 se abrió el primer proceso judicial contra *Tal Cual* pero no prosperó, quizás porque en aquel momento el régimen todavía se empeñaba

en aparentar una normalidad democrática. Tres años después, se inició un segundo juicio por un texto del humorista Laureano Márquez. El tribunal dictó sentencia en contra del autor y contra Petkoff, un antecedente que se generalizaría. “La multa superó los cincuenta mil dólares”, recuerda Humberto Mendoza D’Paola, su abogado defensor quien, como otros colaboradores, trabaja *ad honorem*. Entonces, Petkoff ideó una colecta pública para pagarla y volcar al público contra la censura. Otros procesos llegaron, cuando el periódico fue “apercibido” para evitar que cubriera los asesinatos del fiscal Danilo Anderson o de los militares disidentes de la Plaza Altamira, y cuando desafió el decreto del gobierno que impedía publicar imágenes de la violencia callejera que asuela el país.

Para entonces, la prensa se mantenía gracias a que algunas empresas privadas desafiaban la línea oficial, pero “los juicios contribuyeron en gran medida a perder anunciantes”, asegura Mendoza. Junto a las multas, la crisis económica venezolana y el desabastecimiento de papel, la falta de publicidad acosó a *Tal Cual*, que ha tenido que reducirse año tras año y migrar a lo digital. “Subsistimos porque se recortaron significativamente los gastos —afirma Xabier Coscojuela, jefe de redacción del medio—. De 42 periodistas, quedamos diez.”

Cuando asumió el periodismo como nueva profesión, Petkoff abandonó la arena política y la pretensión de alcanzar el poder, que había intentado primero como guerrillero de izquierda y, luego, como candidato presidencial del Movimiento al Socialismo. Nunca le escuché renegar de esa decisión, aunque habría sido muy fácil para él abrazar el nuevo régimen y detentar el poder a la sombra de Chávez, como hicieron muchos de los políticos históricos. Cuando le pido comparar el comportamiento del poder de entonces con el actual, me dice: “Cada situación tiene su marco histórico concreto pero en el fondo es la misma actividad represora. Represión pura y dura.”

El año pasado llegó la penúltima demanda del diputado y militar Cabello por “difamación agravada”.



Fotografía: Miguel Guzmán / (EPA) EFE / EFEVISUAL

El país por cárcel de Teodoro Petkoff.

Aunque se inició por un artículo de opinión escrito por un colaborador externo del periódico, se señaló a Petkoff. Desde entonces, tiene “el país por cárcel”, como dijo durante el video que grabó para su difusión en Madrid. La segunda demanda del hombre fuerte del régimen se ratificó el 22 de abril de este año, pocos días antes de la entrega del Ortega y Gasset. Según la parte acusadora, existe “difamación agravada continuada” por reproducir una información que relaciona a Cabello con el Cartel de los Soles, dedicado al narcotráfico internacional, publicada en el diario español *ABC* —que cita a Leamsy Salazar, militar y jefe de seguridad del propio diputado, asilado en Estados Unidos—. Los soles son las insignias que tienen los más altos rangos militares en Venezuela. Una semana después de recibir el premio, el tribunal dictó contra Petkoff y otras veintidós personas de tres periódicos (*El Nacional*, *La Patilla* y *Tal Cual*) nuevas medidas restrictivas. De ser hallado culpable en cualquiera de los dos procesos, como es previsible que ocurra ante la falta de autonomía del Poder Judicial, podría ser condenado a cuatro años de cárcel.

En el caso de Petkoff, con más de ochenta años, sería confinado en su residencia. Prisión reducida a los metros cuadrados de un apartamento,

con la compañía permanente de los esbirros. ¿Qué significa para Petkoff esa posibilidad de volver a estar preso? “Bueno, chico, como dijo el filósofo aquel: como vaya viniendo, vamos viendo”, dice con su voz ronca que, aunque ahora suena cansada, no pierde esa mezcla de lucidez, valentía, humor e iconoclasia. Un tono, un brillo, una reverberación que no calla. Petkoff sigue en pie, resiste, y la opinión pública internacional lo observa. —

LITERATURA

ROBERTO ARLT: EL ODIOS DE LAS BESTIAS

ALEJANDRO BELLOTTI

Durante mucho tiempo, los textos periodísticos de Roberto Arlt constituyeron un territorio marginal y menor para la crítica. En principio porque no eran considerados apéndices del cerco literario. Muchos años pasaron para que la obra de Arlt en su conjunto fuera valorada. De cierta manera, todo empezó con David Viñas y su artículo “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo”, recogido luego en *De Sarmiento a Cortázar* (1974). Allí, el investigador propone una interpretación de Arlt que hará escuela y prepara la canonización que llegará luego de las relecturas de Oscar Masotta,

Noé Jitrik, y más tarde Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia, la academia toda.

Las publicaciones de Roberto Arlt abarcan veintiséis años, desde 1916, cuando publicó sus primeros textos en la *Revista Popular* de Juan José de Soiza Reilly, hasta la última aguafuerte, “Un paisaje en las nubes”, publicada por *El Mundo* un día después de su muerte, el 26 de julio de 1942. En la multiplicidad de géneros y lenguajes explorados hay, sin embargo, un estilo que resulta reconocible desde la primera línea; tics y ritmo confluyen en la prosa arltiana, donde sus frases ininteligibles decantan como epígrafes metafísicos. Algunas de las recurrencias de lo que se conoce como el “estilo Arlt” se volvieron evidentes para quienes leyeron sus escritos en el momento mismo de su publicación, incluso para los que años después leímos las irregulares ediciones que buscaron domesticarlo corrompiendo los originales. “Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia. Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la



literatura”, escribió Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931).

Arlt inaugura el siglo con un nuevo tipo de intelectual: el escritor/periodista. Los medios masivos desperdigándose como reguero de pólvora por una ciudad que se moderniza. En febrero de 1927, seis meses después de publicar *El juguete rabioso*, consigue un puesto de redactor de notas policiales en *Crítica*, diario regentado por el legendario Natalio Botana, un William Hearst del subdesarrollo. Dura poco, y en agosto de 1928 aterriza en *El Mundo*, el primer diario del país en formato tabloide. Allí combina su trabajo periodístico con las piezas literarias que confecciona en el solitario horario nocturno de la redacción. Periodismo y literatura son para él dos actividades que se conectan de manera natural. En ese espacio de retroalimentación escribe las aguafuertes, notas en un registro descarnado sobre situaciones y personajes estrangulados por la cultura urbana. Durante los catorce años que estuvo en *El Mundo* escribió unas mil quinientas aguafuertes. Las primeras se llamaron “porteñas” por estar justamente ancladas en la ciudad de Buenos Aires. Pero al poco tiempo Arlt se transformará en un cronista viajero, y las aguafuertes irán variando su adjetivación para dar cuenta de los nuevos rumbos: aguafuertes uruguayas, patagónicas, españolas, etcétera.

Arlt es un cronista con pasión de cartógrafo que practica un realismo atolondrado. Escribe los apuntes costumbristas al paso, toma para sí lo que necesita y lo vuelca en palabras. Los marginados del sistema atrapan su atención: las putas, los transas, los cashios, los inmigrantes, los chorros, los huérfanos, los buscas. La valorización del lenguaje adquiere preponderancia: solo el argot rastrero revela lo auténtico. ¿Qué hay de los yerros que espantan a la platea? Arlt también es un marginado, negado por los escritores integrados, quienes lo rechazan por precario, por portar un apellido impronunciable, por su educación difusa y los malos tratos para con la lengua. De manera que Arlt traduce el habla del pueblo. De ello da cuenta la nota “El idioma de los argentinos”, en la que cruza guantes con José

María Monner Sans, exponente de la alta cultura, quien acciona una campaña de depuración de la lengua. Arlt responde reivindicando la creatividad del habla popular, a la que compara con las destrezas desviadas en la práctica del boxeo, oponiéndolas a las técnicas europeizantes del box de salón.

Múltiples registros nos son vedados en las crónicas arltianas. Arlt es un renegado, y como tal escudriña la ciudad, como un desterrado, con mala tripa y la desolación a cuestas. En un momento en que se imprimen como clima de época la clausura del sueño democrático y la irrupción del militarismo totalitario, Arlt mama de esas tensiones y las resuelve con el odio de las bestias. Roberto Arlt es hijo de la gigantesca oleada inmigratoria que entre finales del siglo XIX y principios del XX redefinió Buenos Aires. Una ciudad que plastificó el esqueleto con fábricas, burdeles, conventillos, bares y teatros. Esta es la ciudad que aparece en los textos de Arlt, y desde luego que allí no hay lugar para el paseante de Baudelaire, para ponerse a flotar (“Entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no se puede pensar en bordados”). Arlt extiende los tentáculos de su frustración y oficio de mensajero de las malas noticias.

Con chispazos de iluminación profética, los escritos de Arlt se adelantaron a su tiempo: la sociedad de control y del biopoder, la alienación del hombre contemporáneo, las consecuencias fascinantes a la vez que amenazadoras de la modernidad tecnológica. Con pases de embrujo, condensó los ingredientes para anticipar a Orwell y referirse al “vacío existencial” mucho antes de Sartre. Arlt también fue pionero de lo que a partir de Walsh con *Operación masacre* (1957) se llamó *ficción periodística* o *novela de no ficción*. Digámoslo así: no hay escritor argentino que no haya mamado del influjo arltiano. Ninguno.

Arlt no nombró con un nuevo lenguaje a la ciudad que nacía, como muchos suponen. Entregó los planos de una ciudad que no ha germinado aún. La ciudad proyectada de Arlt sigue estando ahí, en el futuro, esperando ser develada. La ciudad de Arlt es una ciudad póstuma. —

CADÁVERES EXQUISITOS

MANUEL PEREIRA

Según Edgar Allan Poe: “La muerte de una mujer hermosa es el tema más poético del mundo.” Más tarde, Wallace Stevens le daría la razón: “La muerte es la madre de la belleza.” La necrofilia es una tristeza erótica que empezó en el Nilo con la diosa Isis copulando con el cadáver de su hermano Osiris y es también una antigua aflicción griega: Aquiles enamorándose de la occisa Pentesilea después de haberla matado en combate.

A eso se suman las bellas suicidadas por amor. Píramo y Tisbe —de donde salió la Julieta shakesperiana— y el idilio de Tristán e Isolda, seguramente rondaron la mente de Poe cuando concibió su escalofriante aforismo. El beso del príncipe que despierta a la bella durmiente es un eco de Sigfrido sacando de su letargo a Brunilda, condenada por Odín a dormir dentro de un círculo de llamas.

Francia es la patria de las más inquietantes perversiones poéticas: pienso en Baudelaire y en Bataille, quien tanto rumió la noción de Eros y Tánatos regodeándose en ciertos pasajes necrofilicos de su *Historia del ojo*. Los franceses llaman “pequeña muerte” al orgasmo. La legislación gala es la única en Occidente que permite matrimonios post mórtem. Hace poco una joven quiso casarse con Lautréamont, poeta maldito fallecido hace más de un siglo. Jean Renoir prolonga esa tradición en *La golfa* (1931) y en *La bestia humana* (1938). Truffaut la corona en *La habitación verde* (1978).

¿Qué es lo que vemos en un bodegón? Flores, frutas y animales inertes resistiendo el helado soplo de la muerte. El bodegón se opone al barroquismo de las *vanidades*, donde el triunfo del esqueleto es total. El bodegón es más optimista que el *memento mori* que nos recuerda la acechanza de la muerte y la fugacidad de la vida. En esos géneros pictóricos yace el germen de la paradójica sentencia de Poe. Ese tenebroso linaje discurre por la estatua yacente de Santa Cecilia y a través



+La elegancia intacta de Evelyn McHale.

de los retratos de El Fayum, donde las egipcias momificadas nos contemplan desde el más allá con sus inmensos ojos negros.

Mucho le habría gustado a Poe la secretaria Marion apuñalada en la ducha de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), pero más le habría fascinado la foto de Evelyn McHale, quien saltó en 1947 desde el piso 86 del Empire State para caer, con su elegancia intacta, sobre el techo de una limusina de la ONU.

La primera mujer asesinada entre adornos navideños se la debemos a Erich von Stroheim (*Avaricia*, 1924) cuando McTeague mata a Trina. En *Mouchette* (Bresson, 1967) una linda adolescente se suicida fuera de campo, pues solo oímos el ruido de su cuerpo al caer al agua. La relación entre el agua y las bellezas muertas es muy curiosa. La virgen violada y asesinada en *El manantial de la doncella* (Bergman, 1960) recibe la líquida caricia del mencionado manantial. En *Amanecer* (Murnau, 1927), la esposa del granjero flota boca arriba en el lago, igual que la shakesperiana *Ofelia* de Millais. La mujer del granjero está rodeada de juncos mientras que la novia de Hamlet flota entre flores. La *Ofelia* prerrafaelista fue pintada tres años después de la muerte de Poe y 89 años antes del suicidio fluvial de Virginia Woolf.

Acuden a mi mente otras hermosas suicidas de ficción: Madame Bovary, Anna Karenina y Thérèse Raquin, todas llevadas al cine. Thelma y Louise (Ridley Scott, 1991) saltan

en automóvil al abismo. En la escala mitológica figuran Fedra, Dido y Yocasta. En *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935) tenemos a una difunta resucitada con relámpagos, y en *Deadgirl* (Sarmiento y Harel, 2008) vemos un atroz híbrido de zombi con mujer fatal. En *Vértigo* (Hitchcock, 1958) una mujer regresa de entre los muertos. La Christina Ricci de *After.Life* (Agnieszka Wojtowicz-Vosloo, 2009), ¿está viva o muerta?

Esta taxonomía de naturalezas muertas formando un collage, o un cadáver exquisito, podría prolongarse al infinito: *La dalia negra* (Brian De Palma, 2006) con su acuchillada sonrisa macabra; Hari, la esposa muerta del psiquiatra de *Solaris* (Tarkovski, 1972), como el gato de Schrödinger, viva y muerta a la vez. La francotiradora vietnamita moribunda (*Cara de guerra*, Kubrick, 1987) que pide el tiro de gracia. *El cadáver de la novia* (Tim Burton, 2005). Sharon Tate, asesinada en la vida real tras la siniestra profecía de *La danza de los vampiros* (Polanski, 1967). *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959), heredera de las danzas macabras de las postimerías medievales y de la “catrina” de José Guadalupe Posada.

El tema se ha vuelto tan mexicano que hay en Chihuahua una tienda para novias con un bello maniquí que, según la leyenda, en realidad es una joven embalsamada llamada “la Pascualita” que se mueve y nos sigue con la mirada desde su vidriera. ¿Será la realidad superando a la ficción? ¿O

es la vida imitando al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida, como afirmaba Oscar Wilde? —

RECONOCIMIENTOS

LOS PREMIOS A IDA VITALE

DANUBIO TORRES FIERRO

Que este año el premio Alfonso Reyes y en 2009 el Octavio Paz hayan sido adjudicados a Ida Vitale son actos que tienen la doble virtud de obedecer a la justicia poética y a la justicia histórica. Entiendo que ningún poeta escribe sin fiar en la justicia poética. Se llame Alfonso Reyes, Octavio Paz o Ida Vitale, el poeta fía en que la poesía, su poesía, en su tentativa siempre arriesgada, acabe por expresar una vida que sueña con algo más allá de ella misma. Reyes con su generoso servicio público que se transforma en indagación introspectiva, Paz con su nostalgia de un instante que fue y que ya no será más, y Vitale con su afán por sellar con un estilo su propio carácter, atraviesan un territorio de fuego confiando en que la poesía, esfera cuyo centro —como se sabe— está en todas partes y la circunferencia en ninguna, algo contribuya al discernimiento de la realidad misteriosa del mundo.

Ida Vitale, desde hace cuarenta años, cuando llegó a México por vez primera en 1974, logró inmiscuirse en el mapa literario doméstico con paso paciente y seguro. Su voz, en la que la palabra se nutre de sus propios jugos y en donde el poema es “cosa íntima y escondida”, fue sembrando unos trazos y desprendiendo un aura que acabaron por cuajar en una presencia lírica. No es aventurado apuntar que esta interacción y este acoplamiento fueron aupados por la conciencia de pertenecer a una misma unidad de raíces iberoamericanas. Recordemos que tal unidad fue central en Reyes y capital en Paz; en el caso de Vitale es una unidad de entraña espectral que se traduce más en los silencios elocuentes que en las declaraciones explícitas. Una unidad que, en su caso, goza en el vigilante cultivo de *il ben dell'intelletto* como suprema culminación artística.

Otra vez de forma complementaria, cabe argumentar que el carácter transterritorial que marca a la literatura mexicana en buena parte de su trayecto (y que tan fecundo se presenta en gran parte de la obra de Reyes y de Paz), y del que se desprende que el nombre de un poeta ya no informa más a un individuo que pertenece a un lugar de nacimiento y con él porta una residencia legal, sino a esa persona dramática que se inventa para sí el poeta, juega un papel decisivo en la trama de relaciones que aquí se sugiere. Y a este carácter transterritorial, que vuelve a una ancha zona de la poesía de Vitale en una *no man's land* gobernada por el solo imperio de la sensibilidad, hay que sumar (porque contribuyen a delinearla) aquellas vertientes suyas que son parte de su personal *continuum* creador: sus notas y ensayos, sus traducciones, sus piezas en prosa. También como en los casos de Reyes y de Paz, en Vitale se verifica que su estatura como escritora supera airoso la prueba, siempre peliaguda, del salto de la poesía a la prosa. Aquí, en este requiebro afirmativo, nadie puede negar tampoco que tan importante como la poesía es, en estos tres autores, la narrativa. Es posible detectar en ello una ampliación y prolongación intelectual que, en cada uno y mediante una alumbradora claridad expositiva, busca una especie de totalidad abarcadora. Si en Reyes aparece un incansante repertorio puesto por escrito que aspira a registrar casi maniáticamente cuanto se le pasa por delante, en Paz asoma un insomne propósito por apoderarse de lo humano y lo divino, mientras que en Vitale todo se vuelca, introspectivamente, en una curiosa inquisición escritural.

Ni Reyes ni Paz ni Vitale creen en la conquista definitiva de esa esfera esquiva que es la poesía: una certeza semejante los habría conducido al silencio de Rimbaud, al balbuceo de Hölderlin o a la insania de Artaud. Han perseverado los tres: en esta resonancia o en aquella vibración entregaron un síntoma y revelaron un testimonio. Me importa señalar, al cabo de estas líneas apresuradas, un último rasgo que valida y destaca las trayectorias de Reyes, Paz y



Fotografía: Nacho Gallego / EFE / JEFFREY SAUL

Vitale, y que, si bien se lee, implica el cumplimiento de la justicia histórica de la que hablé al comienzo. Entiendo que en estas tres figuras sobresale no solo una poesía tenida como ejercicio sin fin sino una ilustración de lo que derechamente corresponde llamar una decencia. En efecto, los tres han porfiado en su apego a una verdad interior, a una íntima honestidad. Se trata de poetas que, para decirlo de modo breve, en su lucha contra el destino y a favor de la justicia poética, han afirmado sus convicciones y, de paso, la integridad de sus imaginaciones. No es poca cosa: la virtud primera de la poesía como documento contemporáneo encuentra su piedra de toque en ser fiel a la de sinceridad. Situados entre la vorágine de las innumerables *devotio modernas* (la política, las ideologías, las vanguardias), la poesía es en ellos la expresión de un interés intelectual y emocional que procura, aquí y también allá, un vínculo ejemplar —moral, sí— con la realidad. Como sus lectores, podemos comprobar que el efecto de ese *pathos* es promover, aunque sea momentáneamente, un alumbramiento que nos permita vislumbrar a nosotros, los mortales, un camino de depuración y quizás, también, un anhelo de infinito. —