

LIBROS

JORGE EDWARDS

El tiempo no recobrado

Régis Debray, *Alabados sean nuestros señores. Una educación política*, traducción de Francisco Castaño, Ediciones del taller de Mario Muchnik, Madrid, 1999.

La literatura francesa, por lo menos desde el siglo XVI, probablemente desde antes, está llena de modelos de escritores políticos: autores que reflexionaron sobre la política, que estuvieron cerca de ella, que se dejaron tentar alguna vez por el poder y que casi siempre terminaron desengañados. La lista es larga, desde Montaigne, desde Jean-Jacques Rousseau y Montesquieu, desde Stendhal y Victor Hugo, y es reveladora de una forma y hasta de un estilo de pensamiento. Ya las memorias de Joinville son un testimonio cercano de la vida del Rey Santo, Luis XI, y una reflexión sobre su manejo del gobierno de Francia. Los modelos más cercanos, que actuaron a través de la lectura y también por presencia en la formación de Régis Debray, en lo que él llama su “educación política”, son conocidos nuestros, grandes personajes de este siglo, para bien y para mal: André Malraux, Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, entre otros. Incluso, a su manera, más a la distancia, pero con lucidez superior a la de casi todos, André Gide.

Este libro, aparecido en Francia hace tres años y cuya versión española acaba de salir en Madrid, es una memoria y un balance. Es la confesión de un hijo de

este siglo: la memoria de una época, de un momento de pasión y de ilusiones que podríamos llamar globales, tiempo desaparecido y no recobrado. No recuperado y no recuperable casi por definición. Y es un intento de balance: un esfuerzo por encontrar un sentido, algo que rescatar, en la dispersión, el hormigueo, el absurdo de los sucesos pasados. La educación política del subtítulo parece haber sido, en definitiva, una educación para salir de la política. En el mejor de los casos, un largo camino hasta encontrar un punto de equilibrio, un compromiso sensato, una base de acción o de comprensión mínima, pero sólida. En los años sesenta, explica Debray, las palabras “democracia” o “derechos humanos” tenían un eco débil. Ahora han pasado al primer plano y han provocado el desprestigio de otras que entonces estaban en el centro de todo discurso: “imperialismo”, “dictadura del proletariado”, para citar un par de ejemplos.

El lenguaje de *Alabados sean nuestros señores* es preciosista, de un recargo que casi podríamos llamar barroco. A veces no sé si viene de Góngora o de Lezama Lima, de un gusto hispanizante particular, o de la constante afición de los pensadores franceses de las últimas décadas al juego de palabras, al retruécano, a las referencias múltiples, cruzadas, aptas para iniciados. Hay un indudable ingenio

y un notorio exceso. El Debray de ese libro me recuerda por momentos una frase de un intelectual chileno de mediados del siglo XIX, afrancesado ilustre, por lo demás, José Victorino Lastarria: “Tengo talento y lo luzco”. Creo que el talento de Debray sería más efectivo, más incisivo, si no se preocupara de lucirlo para una galería imaginaria. Quizá lo malgasta por exceso de lucimiento. Debería imitar a Stendhal, que se dedicaba a leer el Código Civil para conseguir la depuración del estilo. O recurrir a Descartes, uno de los pensadores más concisos y elegantes de la historia de la filosofía. Confieso, sin embargo, que la escritura de Régis Debray, después de frecuentarla un rato, revela un ritmo interno y consigue una cualidad envolvente. Parece destinada, siempre, a un público minoritario, cautivo, que ha pasado por experiencias en algún aspecto similares. Es una escritura que exige en el lector algo que podríamos llamar cultura de la izquierda: un elemento que permanece después de haber perdido la fe y la eventual militancia y de haber olvidado casi todo el resto. Probablemente un pedazo de biografía, cierto tipo de universidad y de juventud.

La experiencia es larga, dura en más de alguna etapa, y, como toda experiencia real, contradictoria. Tenemos que agradecer que Debray no pretenda dramatizarla más de lo necesario. Percibo en

esto una afinidad y una posible influencia directa de Malraux, quien cuenta en sus *Antimemorias* sus días de prisionero de los alemanes cuando se hallaba en la Resistencia, y por lo tanto al filo del pelotón de fusilamiento, en páginas frías. Debray no hace demasiado caudal de su etapa en una cárcel boliviana, de los interrogatorios a los que fue sometido, de un simulacro de ejecución. Le deja al lector la tarea de entender. Los excesos del estilo coexisten con una curiosa forma de *undertatement* y quizá son redimidos por esto.

Los retratos de Fidel Castro y del Che Guevara, de primera mano, productos de la observación directa, de la admiración juvenil, embobada, pero corregida por una reflexión lúcida, son notables. Debray confirma mi impresión antigua de que Fidel Castro es el Sancho Panza de una aventura de naturaleza quijotesca: el gobernador de la Ínsula Barataria, menos sensato y menos modesto, claro está, que Sancho, para desgracia de la isla que le tocó en suerte y de algunos de los países hasta donde llevó su influencia. Es un hombre de caprichos, de entusiasmos transitorios, de “privas”, como se decía en el Chile de mi juventud. Sus amistades intensas, equivalentes a descubrimientos personales, suelen terminar en desdenes, en olvidos, más que en enemistades. También se encapricha con ideas, con soluciones en apariencia brillantes. El plan de una zafra gigante, de diez millones de toneladas de azúcar, a comienzos de la década de los setenta, fue uno de aquellos caprichos, con resultados desastrosos para la economía cubana. De todos modos, pese a su gigantismo, su exceso, su egolatría, el Fidel Castro de Régis Debray es un personaje capaz de olvidar ofensas, de corregir errores, de recapacitar. Probablemente, concluimos, sobrevive gracias a eso.

A pesar de que Debray cumplió la misión de preparar el ingreso del Che Guevara a Bolivia, su retrato del guerrillero argentino es más duro y en el fondo, creo, menos amistoso. El Che Guevara de estas memorias es un hombre implacable, cruel, enamorado de abstracciones, de grandes palabras, tales como la Revolución, el Pueblo, el Futuro, pero extrema-

damente frío, hasta ausente, con relación a los individuos, a las unidades humanas, a los progresos concretos. Eso sí, aplica a los demás el mismo rigor, la misma exigencia que emplea consigo mismo. Pero Debray deja entrever que toda la empresa de Guevara en Bolivia era un suicidio más o menos consciente. Esto exime de culpa, en alguna medida, al gobierno castrista, acusado tantas veces de mandar al Che a la muerte, y revela, en cambio, a un héroe frío, casi lunático, indiferente a la suerte de sus compañeros.

A diferencia del Che, el Fidel de Régis Debray monta en cólera a menudo, pero a veces perdona. No siempre, añadiría yo. De lo contrario, pregúntenle al general Arnaldo Ochoa o a Tony de la Guardia, sus amigos acusados de narcotráfico (destinados a conseguir divisas para Cuba) y fusilados. La lectura de este libro da la impresión de que perdonó durante largo tiempo al propio Debray, de que lo premió con numerosos viajes a la isla y con encuentros privilegiados, y de que terminó por mandarlo al infierno. Cuando notó, quizás, a través precisamente de este libro, que su pluma se había puesto demasiado indiscreta y que el personaje había dejado de serle útil en las cercanías del poder en Francia. *Alabados sean nuestros señores* se mantiene casi todo el tiempo en la esfera del retrato crítico dibujado con afecto, de la lucidez mitigada, pero en algunas páginas va más allá y entra en el terreno de lo intolerable y de lo imperdonable. Para un dictador, se entiende.

El Chile de la Unidad Popular y de Salvador Allende, visto por Régis Debray después de su salida de la cárcel en Bolivia, es un país de bonhomía, de sonrisas, de buen humor, de mujeres bonitas y buenos vinos. En resumen, un cuento de hadas. Pero hay detalles interesantes. El presidente chileno le muestra a Debray una foto del Che Guevara con la dedicatoria siguiente: “A Salvador Allende, que va al mismo sitio por otros caminos”. Pensamos, escribe Debray, “a la revolución”, y había que leer: “al suicidio”. Después, de un modo retrospectivo, incluye a Allende en la galería de sus “monstruos sagrados, con Castro y Guevara a la en-

trada, y Mitterrand al otro extremo...” Mi sensación de lector es de que Debray conoció a fondo a Fidel Castro y a François Mitterrand. Los conoció y además los entendió, entró en la lógica de ellos. Sospecho que al Che Guevara lo entendió menos. Y con Salvador Allende, en cambio, da la impresión de haber cenado bien, de haber tenido algunas buenas conversaciones de sobremesa, de haber congeniado bien con mucha gente de su círculo, de haber servido de mensajero y de recadero, y de haber profundizado poco. No porque le haya faltado una mirada rápida, penetrante. Más bien por la razón contraria. El Debray que salía de la cárcel de Bolivia, después de la muerte del Che y de muchos de sus compañeros, ya no era un ingenuo en política, un neófito. La experiencia había sido terrible y terriblemente instructiva. Me imagino, por lo tanto, que intuyó pronto, con lucidez, el carácter endeble de toda la empresa de Allende y su muy probable fracaso. Parece que se lo dijo de pasada, aunque sin creer en “los cuchillos que se afilaban a escondidas”, y a Allende no le gustó para nada el pronóstico. Por lo demás, entre otros rasgos de carácter que se desprenden de estas cuasi memorias —memorias parciales seguidas de una reflexión acerca del compromiso político, acerca de la política sin compromiso y del compromiso sin política, acerca del poder en su forma desnuda—, resulta notorio que Debray no quiere ser ingrato, desagradecido, con sus ídolos de etapas pasadas. El título de su libro es ambivalente: encierra una dosis de ironía, pero la alabanza a aquellos señores, en algún momento suyos, “nuestros”, esto es, señores de toda una generación, va en serio. Debray agradece atenciones que no fueron, en definitiva, favores, sino casi lo contrario. Nada es menos revolucionario que esta cortesía, cuando la examinamos bien. Lo que ocurre es que el libro, si bien revela una fuerte vocación política, una tentación de intelectual frente al mundo político, tentación clásica, bien conocida e historizada, sobre todo en Francia, muestra, en cambio, una vocación revolucionaria decididamente débil o nula. Por esto mismo, el persona-

je más censurado, el menos simpático de todo el texto, a pesar de que no se le niega algún tipo de grandeza, aunque sólo sea la de “monstruo sagrado”, es precisamente el Che, el único revolucionario en estado puro de toda la galería. En verdad, la grandeza que le concede el libro es la del inquisidor o la del misionero. La del jesuita de la época militar y heroica: Ignacio de Loyola o Francisco Javier. El joven Régis Debray observó el fenómeno a distancia, con indudable fascinación, pero sin participar nunca en forma plena.

En cambio, la fascinación es evidente frente al Príncipe según Maquiavelo, según el Cardenal Mazarino, cuyas citas son de gran interés, y según, sobre todo, el propio François Mitterrand, estadista y pensador refinado acerca del poder, hombre cuyas jornadas presidenciales eran “una obra de Marivaux, un *Così fan tutte* de cómplices y aparecidos...” (pág. 256). Ya sabemos que Debray, después de salir de la cárcel en Bolivia y de pasar por el Chile de Allende, ingresó al círculo de los cercanos a Mitterrand y tuvo durante su presidencia, hasta cerca del final, una asesoría más bien indefinida. Las páginas sobre la oficina en un rincón del palacio del Eliseo, sobre los teléfonos, las secretarías, los papeles con mensajes sin firma, los comedores reservados y donde no se paga la cuenta, las esperas evitadas en los aeropuertos, los aviones que despegan una vez que el Príncipe y sus acólitos han subido, son de notable calidad literaria. Quizá, para mi gusto, lo más original de todas estas memorias: el detalle narrado desde dentro, desde un puesto de observación privilegiado, con toda su capacidad de sugerencia y de revelación, incluso, podría decirse, de educación.

Siempre recuerdo un comentario reiterado de Stendhal, disperso en diversos textos suyos: el gran secreto de la diplomacia es que no tiene secretos. En otras palabras, el secreto existe, pero si no existiera habría que inventarlo. Debray elabora una idea muy semejante en relación con el poder. Y le da una vuelta. No es que el poder exija o no el secreto. El secreto confiere el poder: es una de sus condiciones previas. El poder no crea recintos

privados, laberintos, cámaras escondidas. Los recintos privados, más bien, son necesarios para que el poder exista y dure. Aquí coinciden Fidel Castro y Mitterrand, dos temperamentos, dos “animales políticos”, para emplear una expresión grosera, pero habitual, profundamente diferentes. Ambos manejan el disimulo, la reserva, el arcano del Estado, con notable maestría, y lo multiplican, lo proyectan en las imaginaciones ajenas, haciendo que éstas sirvan de pantallas, de ecos, de fuentes reproductoras. Ninguno de los dos personajes sería nada sin su imagen y su leyenda. De los cuatro de la galería principal, hay dos cuyo mito fue construido después de su muerte: el Che Guevara y Salvador Allende. El Che parecía saber de antemano que la selva de Bolivia sería su final. Así lo sugiere, y creo que con buenos motivos, *Alabados sean nuestros señores*. Y Salvador Allende, que buscó la presidencia en cuatro campañas electorales, ¿supo que su triunfo en las elecciones de 1970 sería a la vez su fin, su éxito y su inevitable fracaso? En este libro, el retrato más rápido, más insuficiente, más superficial, es el de Allende, pero la intuición de fondo vale: la de Allende como suicida parlamentario y de la política civil. Lo que sucedió, eso sí, es que Fidel Castro, a través, sobre todo, del MIR, de la izquierda extraparlamentaria y revolucionaria, manipulada por él desde su fundación, se encargó de injertar en la vida chilena un elemento extraño, subterráneo, altamente peligroso: un germen de violencia que terminó por desencadenar otra violencia mucho más radical y despiadada. Hay tres libros recientes que son claves para comprender la ingerencia de Castro en el Chile de la Unidad Popular y que deben leerse en forma concatenada: esta obra de Régis Debray, las memorias del comandante Benigno y las de Jorge Massetti, editadas estas dos últimas por Tusquets de Barcelona.

Lo curioso es que en las páginas finales de *Alabados sean nuestros señores* asoma un quinto monstruo sagrado, que incluso parece desplazar del escenario a los anteriores: el general Charles de Gaulle. La simpatía humana se la lleva Mitterrand.

El respeto de fondo, el hombre de la Resistencia y de la Quinta República, el que se preguntaba, en 1940, no si ganarían la guerra los alemanes, sino qué lugar tendría Francia en la victoria. Parecería que De Gaulle, en la visión del Debray de hoy, encarnó el sentido noble y al mismo tiempo eficaz de la política: no la vertiente dictatorial, o suicida, o ilusoria, o, en definitiva, con todas las reservas del caso, mafiosa. Porque Debray, que terminó por alejarse del gobierno de Mitterrand, habla de “aquel hombre de clan más que de Estado”, y se refiere, en seguida, a su “reflejo de ‘padrino’” (pág. 255). En otras palabras, la simpatía por Mitterrand no excluye la lucidez, por suerte para los lectores.

Me parece que Régis Debray, al menos en este libro, se quedó a media distancia entre el tratadista y el acólito del Príncipe, vale decir, el político activo. No llegó tan lejos como André Malraux en su relación con el general De Gaulle. Desde luego, ni él escribió *La condición humana*, ni François Mitterrand tiene la altura, la amplitud de visión, del general. Está más cerca, en consecuencia, del tratadista, pero es menos sintético, menos lapidario, menos epigramático. Es a causa de esto, quizá, que por momentos cuesta leerlo. Pero el libro es siempre chispeante, interesante, revelador. En último término, el esfuerzo de la lectura compensa. A pesar de las críticas, más solapadas que abiertas, la simpatía principal por Mitterrand es evidente. El revolucionario juvenil Régis Debray tenía, probablemente sin saberlo, un corazón radical socialista (en la acepción francesa, centrista, de clase media, del término), socialdemócrata, incluso politiquero. Tuvo que hacer un largo recorrido, pasar por un largo proceso de educación, para entender el problema a fondo. Y optó, después de entender, por renunciar a toda forma de acción y vivir en la “posición del noble”, el que no tiene que “apelar al juicio ajeno”, el que saborea la libertad de “no tener público” (pág. 371). Es una conclusión estimulante, digna de ser imitada. No preocuparse del público permite conseguir algunos lectores y vivir con sabiduría. Más no se puede pedir. —

JUAN JOSÉ REYES

Contra los dogmatismos

Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, Vida y Pensamiento de México, México, 1999, 506 pp.

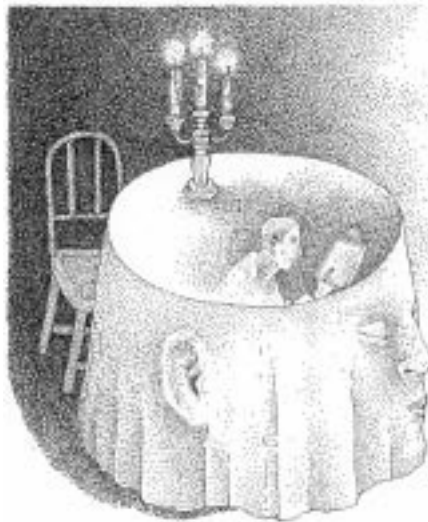
Daniel Cosío Villegas, de acuerdo con su penetrante y pertinente liberalismo, decía que llamar a dar clases a un típico profesor marxista era perder el tiempo: el catedrático ya lo sabría todo, para todo tendría respuesta, sería incapaz de formular o de compartir una pregunta. Con un dogmático no puede discutirse: su voz o su pluma expresan la verdad de la tribu, lo que le es propio, lo que la distingue. Recuerda Sheridan la idea de Isaiah Berlin:

las reglas, doctrinas o principios nacionales “deben seguirse no porque conduzcan a la virtud o a la felicidad o a la justicia o a la libertad [...] o sean buenos en sí mismos, universalmente y para todos, sino porque son *míos*, de *mi* grupo, porque son demandas de la forma particular de vida social dentro de la que he nacido”.

Para que esto pueda ocurrir con normalidad, más allá de todo conflicto, será necesario crear una suerte de mundo como representación de lo que vendría a distinguirnos (de aquí adeshios como el traje de charro, por ejemplo de símbolo de la nacionalidad). Pero los conflictos parecen aguardar, agazapados: son buenos pretextos para desenvainar la espada, la dura y afilada espada (ya diferente a la de *tres filos*, con la que los adversarios alternadamente afirmaban y negaban antiguamente, según recordaba Amado Nervo, y registra Sheridan). Mucho menos visible y sonora que otras manifestaciones artísticas, la poesía puede dormir

apaciblemente —y hacer dormir— o puede desplegar poderosamente su capacidad de libertad, “su carácter relativamente inaccesible para las necesidades de mercadeo populistas”. La poesía, en 1932, en un Estado que partía de una revolución que “fue una revelación de nuestro ser nacional” —como señala Octavio Paz— pero que al mismo tiempo —de nuevo el poeta— “no logró darnos una visión del mundo ni enlazar su descubrimiento a una tradición universal”, ponía de manifiesto de modo especial el surgimiento —que no deja de tener sus renaceres— de una confrontación: entran en juego “la pasión nacionalista y [...] la necesidad de insertar esa pasión en la corriente general del espíritu moderno”. Aquella pasión nacionalista había sido ya atraída, sin remedio en gran parte de los casos, por el influjo mayor de defensa efectiva de la pluralidad encerrada en *lo nuestro* que representaba la Unión Soviética, bajo la fuerza de la hoz y el martillo (en la frente). El nacionalismo vasconcelista o del poeta Carlos Pellicer no eran

más que leves expresiones de una pasión que hallaría luego cauces de veras duros, paridos de la mediocridad, el clientelismo chambista del intelectual (la izquierda ha tenido un excelente olfato para dar con nombramientos y con nóminas), un machismo que se preocupaba en exceso —como con ironía vio Jorge Cuesta— en la virilidad de los vilipendiados, una retórica que prefería el ruido al rigor, una ruta, una sola cosa nuestra (la que quería David Alfaro Siqueiros). Sheridan revisa esta historia, sus antecedentes, sus alcances, sus simas, sus momentos mejores. La recoge ampliamente en una larga serie de documentos: textos periodísticos, correspondencia privada. Su estudio previo es clarificador y apasionado. Y las luces de aquella pasión no pasarán con dificultad a los lectores. Sheridan y los lectores están frente a un género literario que rebasa cauces, se niega a las taxonomías y reclama de sus *personajes* —en clara paradoja— apertura y capacidad gesticulatoria. “Las polémicas literarias —dice con razón el autor— son un fenómeno fascinante. Sobre todo en una cultura como la nuestra, proclive al ninguneo, al acriticismo y a un silencio público contrapunteado por el desolamiento privado.” Roto “el pacto de silencio” se sabe que algo distinto ha ocurrido en el mundo literario, y en México —en 1932 y también en años posteriores— que algo diferente pasa —termina de establecerse, busca allanar los campos, crear nuevos horizontes, romper las palabras, uniformar los silencios, inundar todo de voceríos sin fin— en el mundo comúnmente oscuro del Estado como vigía de lo nuestro. Contra el panóptico que ocupa aquel *Big Brother*, los más afilados, más certeros, más intuitiva y pacientemente arrojados proceden de la mano y la mirada infalibles de Cuesta. Ha identificado bien al enemigo, no cederá. Fundará sus decires en lo que tendría que ser el territorio de común sustento: la legalidad establecida. Su mano y su mirada son —se trata de un ejemplo mayor— las de un liberal. Las de Pérez Martínez y de Alfaro Siqueiros mostraban las caras paralizantes de la ortodoxia burocrática. —



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Cees van der Hulst

FABIENNE BRADU

Prosa y pasaporte

Alejandro Rossi, *Cartas credenciales*, Joaquín Mortiz, México, 1999, 207 pp.

A diferencia de *El manual del distraído*, escrito al amparo de la lámpara íntima, prácticamente todos los textos de *Cartas credenciales* responden a la solicitud de las circunstancias: la entrada de Alejandro Rossi a El Colegio Nacional, la recepción de otro miembro, los catálogos de varios pintores, un arquitecto y una fotógrafa, las presentaciones de algunos libros fundamentales, una cátedra universitaria e insistentes guías para la enseñanza filosófica y un conjunto de celebraciones individuales que cobra el involuntario cariz de un obituario generacional. Hay que reconocer que las circunstancias favorecen el realce de las dos virtudes a las que aspiraban las prosas del *Manual*: “respeto al lenguaje y una especie de broma de la vida interior o comedia de la conciencia”. Asimismo precisan la justa dimensión a dar a las circunstancias: ni deletzables, ni dramáticas, parece decirnos Alejandro Rossi al descubrir muchas de las que sellaron su destino y su obra.

En más de una ocasión y desde varias perspectivas, Alejandro Rossi se detiene en la naturaleza del cruce entre filosofía y literatura, que su obra realiza sin caer “en la presentación aparentemente literaria de opiniones filosóficas, ni en una prosa coqueta hinchada de tesis pretenciosas, ni tampoco en la utilización didáctica de recursos literarios.” El punto de intersección “se da en la técnica narrativa, la cual supone una suerte de actitud epistemológicamente semejante frente a la literatura y a la filosofía.” Para comprender en qué consiste esta actitud epistemológica, hay que apelar a las circunstancias biográficas del escritor, que podrían ilustrarse en esta pregunta: “¿Qué sucede cuando escribo en castellano una escena

que pasó en italiano, es decir, cuando recuerdo en español lo que viví en italiano?” La pregunta no expresa un mero accidente biográfico y el itinerario vital que se reconstruye de un ensayo a otro, entre dos idiomas, varios países, dos principales vías de conocimiento, es una encarnación esclarecedora de la actitud epistemológica común frente a la filosofía y la literatura. Aparentemente, el sedimento autobiográfico resurge como un limo distraente, el lodo invasor y lábil de la anécdota, cuando en realidad está allí para entregar las claves de una vocación, a semejanza del desciframiento que efectúa Rossi de las *Confesiones* de José Gaos.

Lejos de una visión trágica del oficio de escribir, Alejandro Rossi pretende ceñir la dificultad o la singularidad de su experiencia a través de ejemplos como éste: “... yo estaría obligado, al escribir sobre ciertas zonas del pasado, a una continua transacción entre el lenguaje del recuerdo y el otro, que me impone sus ritmos y correspondencias. No es una situación dramática, es simplemente un problema estilístico, uno entre tantos.” Más allá de las previsible rispideces en un idioma de adopción que, en su caso, no es del todo extraño puesto que vertebra la herencia materna, lo que Alejandro Rossi procura resaltar es la inevitable falta de coincidencia entre palabra y cosa que, según él, imposibilita el libre juego de la poesía. Escribir en un idioma adquirido o adoptado después de la infancia equivaldría a usar “palabras sin memoria”, sin la memoria del “ritmo y la cadencia que el poeta natural utilizará más tarde”. Es decir, al problema común del paso de la experiencia a la escritura se añade una plusvalía de dificultad: dar el paso sobre dos puentes simultáneos: el que permite transitar de lo vivido a lo escrito y el que permite trasladar la escritura de la experiencia de un idioma a otro.

Alejandro Rossi admite la pérdida que le significa su desencaje lingüístico (aunque se pregunta si no será un pretexto para solapar defectos personales), pero también vislumbra la ganancia que semejante anomalía le ha ofrecido: en el hueco que se abre entre la palabra y la cosa, en el segundo de incertidumbre que suspende el puente entre experiencia y lenguaje, puede entrometerse una conciencia alerta, necesariamente nutrida de ironía, esencialmente apoyada en argumentos. “Por eso, por todo eso, tal vez, la preferencia por las prosas tersas y deliberadas, por el metalenguaje, por las parodias, por las narraciones incrédulas, las que tantean, como un bastón de ciego, la realidad, las que construyen el cuento de la vida como una incertidumbre y una adivinanza.” Y, en filosofía, un persistente rechazo a las metafísicas, a todos los sistemas insuficientemente apuntalados por una construcción *técnica* de los conceptos. En el mismo nudo está el drama —¿la privación de ciertas epifanías?— y el remedio: la posibilidad de crear un “idioma inédito”. Si por ejemplo Borges lo consigue a partir de circunstancias distintas, esto significaría que ni el problema ni la solución o los logros se circunscriben a los accidentes biográficos, a las decisiones que de pronto tuercen un destino. El meollo del asunto reside en esta actitud epistemológica que, padecida o deliberada, favorece u obliga un enfrentamiento distinto con la realidad y, por ende, una expresión novedosa o, en el mejor de los casos, inédita. Entrar en una “extranjería permanente” es, ante todo, un estado mental, una actitud vital que aprovecha las fracturas para colar un poco más de asombro o de reflexión ante el mundo y el oficio de escribir. Antes que una fatalidad, sería una suerte, un verdadero regalo del destino. Tal vez, por eso, Alejandro Rossi le resta dramatismo a sus particulares y sucesivos desarraigos: “Siempre me ha impresionado, por otra parte, la desproporción escandalosa entre causas y efectos que alteran definitivamente —seré melodramático— nuestros destinos.”

Más que en ningún otro libro, resalta una manía estilística de Alejandro Rossi,

en la que quiero ver la huella de esta suspensión alerta ante el flujo de lo narrado. Me refiero a su uso del guión, que introduce en la frase un ritmo peculiar, algo así como un freno deliberado, que marcaría la reticencia, este abrir huecos, surcar relieves, entre la realidad y el lenguaje, o bien la irrupción de una voz muy tangible. El recurso del guión le sirve para detener el hipnótico desarrollo de la secuencia narrativa o argumentativa como si quisiera decirnos: “Deténganse, no se dejen engatusar por la melodía de las palabras”. Es también una manera honesta—el “juego limpio” al que apela constantemente—para recordarnos que, detrás de toda construcción, existe un sujeto y, por lo tanto, una subjetividad creadora.

La otra vertiente de la “prolongada extranjería” que sería, en resumidas cuentas, la aludida actitud epistemológica, consiste en la paradójica libertad que la acompaña. Desarraigado, desencajado, Alejandro Rossi llega a la Ciudad de México en busca de un idioma. Además del

anclaje lingüístico, encuentra una ciudad generosa “que sabe aceptar a las almas perdidas”. Muchos años después, a la pregunta: ¿qué lo retiene en México?, contesta: “La pregunta supone que podría irme cuando lo deseara, como si el extranjero tuviese una permanente capacidad de desarraigo y de libertad. Me temo que esto es falso.” ¿Cómo seguir siendo extranjero en una saludable actitud epistemológica, y dejar de serlo a favor de las circunstancias, porque ya no hay “otro puerto adonde volver”? En esta otra encrucijada se cifra el equilibrio entre el accidente y la voluntad, la conquista —de una ciudad, una comunidad de amigos, un idioma definitivo—y la condición “ontológica” del extranjero que idealmente podría dejarlo todo, una buena mañana.

De la misma manera que discute las ideas preconcebidas acerca de la extranjería “epistemológica”, Rossi desbarata los señuelos de una libertad “ontológica” que iría pegada a la piel dura del extranjero. Entonces, ¿qué territorio abarca y habita?

El inmenso territorio de la universalidad, puesto que difícilmente tienen sentido las fronteras o los fueros patrioterros y, al mismo tiempo, el reducido y precario país de la intimidad, conquistado por “la insensata vanidad de haber querido vivir en una suerte de territorio privado del cual yo sería el único habitante.” Para dibujar el inasible territorio al cual está condenado el extranjero más “epistemológico” que “ontológico”, quisiera evocar la selección de motivos que escogió Alejandro Rossi para sintetizar las razones de su permanencia en la Ciudad de México: “cierto color del aire en los meses invernales, el sonido nocturno de los inútiles vigilantes, el llamado de los afiladores, las bandas musicales pueblerinas que a veces recorren mi barrio, la algarabía de mis hijos y el cuchicheo de mis amigos.”

La enumeración, de marcada sensibilidad proustiana, es sin duda suficiente para constituir una irrefutable argumentación de la complicidad ganada sobre todas las complicidades perdidas en la errancia. —

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

Los Goytisoló: saga familiar

Miguel Dalmau, *Los Goytisoló*, Anagrama, Barcelona, 1999, 608 pp.

Más allá del dato singular de que, hijos de una familia de empresarios catalanes, se dediquen los tres a escribir, los hermanos Goytisoló, José Agustín (1928-1999), Juan (1931) y Luis (1935), son figuras emblemáticas de nuestra historia contemporánea, marcada por una república, una guerra civil, una larga dictadura y el restablecimiento de la monarquía.

Figuras emblemáticas asimismo de una larga etapa literaria. José Agustín se convertirá en uno de los más originales representantes de la poesía social, con “Salmos al viento” (1958), tan hondo en su voz elegiaca como contundente en su voz sarcástica. La obra narrativa y ensayística de Juan se ha ido construyendo sobre las ruinas de su obra anterior, en un incesante proceso autocrítico que le ha llevado a la destrucción de las convenciones sociales y literarias identificándose con la rica tradición heterodoxa. La misma capacidad para fundir lo personal con lo civil, la crítica con la autocrítica, la sensibilidad con la despiadada objetividad, ha llevado a Luis a construir uno de los edificios narrativos más ambiciosos de la posguerra, *Antagonía*, para luego derruirlo o fragmentarlo en sus novelas posteriores de más difícil definición.

Todo esto lo ha entendido Miguel Dalmau, el autor de esta extensa y peculiar biografía. En lugar de ofrecernos un estudio en la línea de Carmen Riera en su canónica *La Escuela de Barcelona*, presenta un enfoque mucho más abierto que se acerca a lo narrativo. Unos protagonistas tan poco convencionales exigían un enfoque asimismo poco convencional. El narrador se permite introducir elemen-

tos dramáticos, especula, adivina o imagina lo que piensan los personajes, aparece con frecuencia y se recrea en la elaboración de escenas, de paisajes o de retratos.

Pese a que se trata de un libro que se presta a caer en lo morboso, especialmente por lo que se refiere a las relaciones sexuales y a las crisis psicológicas y hasta económicas, Dalmau muestra una gran delicadeza. Su admiración por los Goytisoló le lleva a cierta mitomanía; y aunque muchas veces disiente de las opiniones expresadas por los hermanos, puede resultar demasiado cauto. Como defectos de bulto están la ausencia de un verdadero marco literario generacional y el hecho de que el libro termine con la muerte de Franco en 1975, dejando un vacío de más de veinte años en los que España ha cambiado profundamente. La documentación es rigurosa, a veces agobiante, por exhaustiva, y en cambio no explica de dónde procede el material y faltan referencias bibliográficas y datos cronológicos. Finalmente, hay un fatalismo (genético, histórico, incluso zodiacal) demasiado esquemático.

Si bien ellos son los protagonistas, es también una biografía de la dinastía. Dalmau va trazando el destino personal de cada uno de los miembros familiares, de la rama paterna, los Goytisoló, y de la materna, los Gay, dentro de un marco histórico muy elemental pero útil como guía. Se remonta así al bisabuelo Agustín Goytisoló y “cierta fatalidad histórica que pesa sobre su figura”. Nacido en Vizcaya, deja una tierra hostil para instalarse en Cuba. Con él se inicia, a principios del siglo XIX, la leyenda de los Goytisoló.

De entre los familiares más interesantes y que más marcaron a los hermanos está el abuelo Antonio Goytisoló. A par-

tir de él, “los Goytisoló serán barceloneses. Cuba será sólo un recuerdo”. Su esposa, Catalina Taltavull, “era una dibujante de trazo fino, que acaso legó su primer *gen* pictórico a la familia”. Hijo del matrimonio será José María Goytisoló Taltavull, el padre de los biografiados, personaje conflictivo que Dalmau ha sabido recrear con gran eficacia dramática. Igualmente conflictiva resulta la figura de Ricardo Gay, el abuelo materno, casado con Marta Vives. “Muchos de los rasgos que hoy consideramos goytisolanos —temperamento artístico, vulnerabilidad psíquica, sensibilidad exacerbada e instinto literario— proceden inevitablemente del lado materno”. En cuanto a los Vives, una tatarabuela “estaba tocada, como dice uno de los descendientes, por la gracia o insania de la escritura”, lejana transmisora genética de su vocación de escritores. Una transmisión que se refuerza a través del hermano de la abuela, Ramón Vives, que “odía la cultura oficial, defiende la libertad poética y detesta la clase burguesa a la que pertenece. ¿No hay en él un *gen* insumiso de incalculable valor?”

Hija de Ricardo Gay y de Marta Vives será Julia Gay, la madre de los escritores, que con su muerte en la Guerra Civil (de entre las páginas mejor narradas del libro) se convierte en un mito y en una dolorosa ausencia que ha de marcar a todos. Expresión de esta ausencia es la conmovedora voz elegiaca de José Agustín en su primer libro, *El retorno* (1955). El descubrimiento de un texto escrito por ella, “La maldición y la locura”, y que se mantuvo secreto, “había activado en Juan un mecanismo asociativo mediante el cual placer y clandestinidad o, si se quiere, excitación y profanación, estaban estrechamente ligados”. En cuanto a su hermana Consuelo, “el tiempo ha disuelto la bruma de misterio que ocultaba en parte a esta figura desdichada.” Testimonio de su breve obra poética es *Poetas muertas*, recientemente publicado por Ediciones Goytisoló, con una introducción de Luis Goytisoló y un interesante y polémico estudio de Elvira Huelbes.

Estos antecedentes familiares constituyen una de las aportaciones más nota-

bles del libro de Dalmau. Junto a la biografía de los personajes están las casas en las que han vivido, presencia decisiva en la obra de los escritores, especialmente la finca de Torrentbó y la casa de la calle Pablo Alcover. De la Barcelona de la alta burguesía a la prostibularia del Barrio Chino nos desplazamos a Madrid, a París, a Cuba, a Marrakech, a Italia o a Estados Unidos, los distintos espacios que marcan las huidas de los hermanos, los encuentros y los desencuentros.

De las tres esposas, la que alcanza un perfil más definido y rico es Monique Large, casada con Juan. A lo largo del libro se va enriqueciendo el de María Antonia Gil de Mora, la esposa de Luis, mientras que María Antonia Carandell ocupa el espacio secundario que le reservó la vida, como si hubiese tratado de mantenerse a salvo de la tempestuosa y oscilante personalidad de José Agustín.

Al perfil generacional y psicológico hay que añadir el literario. De forma inteligente Dalmau ha ido mostrando algunas de las máscaras tras las que se han protegido los hermanos, así como el progresivo desenmascaramiento al que ellos mismos se someten con implacable disciplina; unas veces son conscientes de que “las consideraciones extraliterarias han hecho de ella un fenómeno social”. La aceptación de la homosexualidad por parte de Juan no puede separarse de su búsqueda como escritor, que ha de llevarle a obras tan notables como *Las virtudes del pájaro solitario* o *La cuarentena*. El desencanto político lleva a Luis a madurar su ambicioso proyecto, *Antagonía*. En José Agustín, su entusiasta fidelidad a su gente, su vital solidaridad, no pueden negar su tortura interior: “el José Agustín de los años sesenta y setenta fue presa de crisis paralizantes, pero desarrolló también una actividad intensa, casi desmesurada”.

Juan abandonó Barcelona y París en favor de Marrakech, Luis ha abandonado Barcelona para refugiarse en Madrid. José Agustín encontró en Barcelona el exilio y el reino, hasta su trágica y misteriosa muerte. Éstas son páginas todavía por escribir, y ojalá sea el propio Dalmau el responsable de esta tarea. —

VÍCTOR SOSA

La vanguardia de la vanguardia

Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, *Galaxia concreta*, Universidad Iberoamericana/Artes de México, Colección Poesía y Poética, México, 1999.

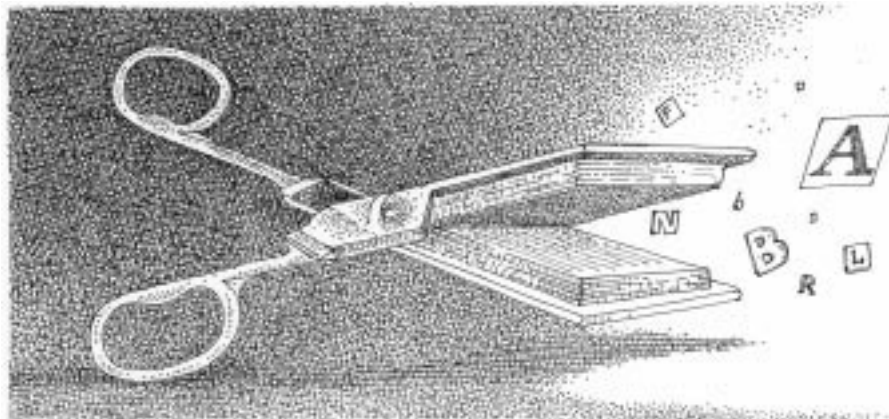
La palabra vanguardia se asocia, por metonimia, con la palabra rigor —que significa severidad, dureza, inflexibilidad, pero también intensidad, lucidez, exactitud. Sin embargo, muchos poetas fueron rigurosos sin ser vanguardistas. Valéry fue riguroso en la estructura, Rilke fue riguroso en la subjetividad, Claudel fue riguroso en el catolicismo, Borges fue riguroso en la imaginación y en la intelección, Pessoa fue riguroso en las emociones, Kavafis fue riguroso en la mitología de la historia —y la lista podría continuar. Entonces, ¿en qué sentido la vanguardia puede ser entendida como rigurosa? Sobre todo, en el sentido de la experimentación. Una experimentación que tuvo su lugar de inicio en el territorio del lenguaje y que pronto se propaló a otros ámbitos de la cultura —desde la política hasta la culinaria.

Si las primeras décadas del siglo posibilitaron el rigor experimental y vitalista de Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Huidobro, Maiakovski, Joyce, Tzara, Roussel, Pound y muchos otros —estimulados por la pionera y paradigmática experimentación mallarmeana—, la segunda mitad del siglo —después de ese *impasse*, de ese *grado cero* de la civilización ilustrada que se manifestó en el nazismo— posibilitó la continuación y profundización de la rigurosa rebelión vanguardista. Esta *continuación* no fue un gesto mimético, un subirse al estribo de la prestigiosa inercia de las vanguardias en una teatral impostura del vértigo, fue un natural reacomodo en la historia, un ajustar

los relojes del arte con el pulso de la época y —como ya lo anunciara Barthes en *El grado cero de la escritura*— una estocada final al “mito literario” para atender el llamado de los nuevos “lenguajes vivientes” que la época imponía.

La semiótica, la teoría de la información y la cibernética tienen mucho que ver con estos nuevos “lenguajes vivientes”. La irrupción de los *mass-media*, de la economía del consumo y de la cultura de lo visual, junto con un nuevo auge del desarrollo productivista en el mundo digitalizado de la Aldea Global —que si bien ya estaban siendo prefigurados, eran difícilmente *pensables* en los años de las vanguardias históricas—, posibilitan un cambio de rumbo en la poesía de la segunda mitad del siglo. Cambio que también se da en las coordenadas geográficas: Europa deja de ser el centro hegemónico y las Américas adquieren —ya sin complejos— el derecho de participación y de iniciativa artístico-literaria. Es importante subrayar este cambio de coordenadas para entender *Noigandres*, el movimiento de poesía concreta que surge a mediados de los años cincuenta en Brasil, liderado por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari.

Noigandres continúa y profundiza el rigor experimental de las vanguardias. En cuanto a continuidad y —sobre todo— en cuanto a profundización, debe ser considerado como vanguardia; también, en cuanto al formato de sus declaraciones teóricas, que aparecen como manifiestos publicados en la prensa paulista o en revistas del movimiento —*Noigandres* e *Invenção (Revista de Arte de Vanguardia)*. Pero, sobre todo, en cuanto a la asimilación y reciclaje de los específicos “lenguajes



vivientes” de la época. El énfasis en lo visual no solamente absorbe el legado mallarmeano y poundiano –tan reconocido como reconocible en los concretos– sino que también se abre a los eficaces aportes de la publicidad, del diseño gráfico y del lenguaje binario de la computación. *Noigandres* supera el “mito literario” al proponer una *salida* de la literatura, un desalojo tanto del “mito” como de lo “literario” impuesto al lenguaje. El lenguaje, sin embargo, *sigue* –es una estructura viviente que se presenta en toda su concretud significante y que se vehiculiza de diferentes maneras, desde la página de un libro impreso, hasta el virtual soporte del rayo láser o el de una pista sonora digitalizada. El lenguaje concreto engendra poesía en la medida que, asumiéndose como tal –reconociendo su concretud–, se ocupa de los problemas específicos de su estructura “verbivocovisual” –sonido, forma visual y carga semántica– dentro de una relación de semejanzas, de analogías y de permutaciones que establecen una gestalt entre fondo y forma. Paradójicamente, este énfasis en lo estructural, en el cuerpo real de las palabras, no desvincula a los poetas concretos de otras instancias expresivas consideradas afines o colindantes con la poesía concreta: la música de Webern, Boulez y Stockhausen y la obra plástico-matemática de Mondrian, Max Bill y Joseph Albers, se empalman con el *tropicalismo* de Caetano Veloso y Gilberto Gil y con los trabajos conceptuales de Lygia Clark o Helio Oiticica. En ese sentido, los brasileños trazan una *estructura de parentesco* multidiscipli-

naria que puede entenderse como una genealogía no lineal de la concretud. Actitud que tiene mucho que ver con el origen periférico (Brasil-tercer mundo) y el carácter no centralista sino internacionalista del movimiento.

A pesar de su importancia como última vanguardia poética, organizada dentro de esta histórica tradición del rigor de la que hemos hablado, la obra teórica y de creación del concretismo brasileño difícilmente rebasa las fronteras editoriales y los cubículos académicos en México y América Latina. *Galaxia concreta* –libro editado en la Colección Poesía y Poética que dirige Hugo Gola, y en colaboración con Artes de México– viene a subsanar, de manera digna, dicha creencia. Se trata de una antología –organizada por Gonzalo Aguilar– dividida en cuatro partes: 1) “Poemas”, 2) “Ensayos y manifiestos”, 3) “Transcreaciones” y 4) “Transcreaciones/laboratorio”. La primera parte contiene una representativa muestra de la poesía de Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos, presentada de manera cronológica y respetando –a partir de facsímiles– la tipografía y espacialidad de los originales. Hubiéramos preferido que esta muestra fuera más extensa y representativa pero el grado de dificultad para reproducir las experimentaciones sonoras y de poesía visual –sobre todo de Augusto de Campos y Décio Pignatari– limita las posibilidades del libro como soporte gráfico-conceptual. La segunda parte –que aborda los aspectos teóricos y de manifiestos– se abre con el “Plano

piloto para la poesía concreta” –manifiesto colectivo que sienta las bases y los alcances del concretismo y que fue publicado en la revista *Noigandres* en 1958–, para cerrarse con “Muerte y vida de la vanguardia: la cuestión de lo nuevo”, ponencia de Augusto de Campos presentada en 1993 donde cuestiona la noción de posmodernidad y replantea la vigencia de la vanguardia a partir del paradigma tecnológico y la “multimediación” del proceso artístico: “Para mí –dice el poeta–, el hecho nuevo para la producción artística, que emergió más claramente en la década de los ochenta, reactivando y potencializando las propuestas de las vanguardias, es precisamente la tecnología” –declaración que continúa y profundiza las difíciles nupcias entre arte y tecnología que tuvieron lugar en los efímeros años del constructivismo ruso-soviético. La tercera y cuarta parte se ocupan de las traducciones realizadas por el grupo, entendidas éstas dentro de la “categoría de creación” o *transcreación*. Además de presentarnos los textos en las tres lenguas –la original, la portuguesa y la castellana–, el *Laboratorio* nos introduce en las intrincadas complejidades *transcreadoras* de textos como el *Eclesiastés*, la poesía de Li-po, de Maiakovski o de Dante. Nuevamente, las capas geológicas de la concretud son removidas para trazar puentes analógicos entre las diferentes lenguas y culturas. La labor *transcreadora* es, también, un método de *presentificación* de la poesía de todos los tiempos en el contexto concreto de la contemporaneidad. No hay contradicción ni paradoja: las raíces y las ramas –Dante y la cibernética– se entrelazan en esta rigurosa aventura hacia la concretud donde la noción de vanguardia no está reñida con la de tradición –característica que explícitamente queda subrayada en las visitas, reinventiones y hallazgos permanentes de una tan mutante como proteica genealogía concreta. –

RICARDO CAYUELA GALLY

Condena general

Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, Alfaguara, México, 1999.

Los hombres felices no escriben. La literatura se construye, la mayoría de las veces, desde la carencia. Fernando Vallejo lleva este apotegma personal, este aserto de bolsillo, hasta sus últimas consecuencias en la novela *La Virgen de los sicarios* que Alfaguara ha vuelto a poner en circulación. El asco que le produce la situación colombiana, y en particular la de su ciudad natal, Medellín, obliga a Vallejo a escribir una novela radical, en el sentido etimológico de llegar a la raíz, que no deja ningún resquicio a la esperanza.

Si las grandes ciudades tienen novelas o películas que las redimen o representan (por citar algunos ejemplos obvios: *Manhattan Transfer* de John Dos Passos; *París era una fiesta* de Ernest Hemingway; *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante; la Barcelona de la *Ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, o *La región más transparente* de Carlos Fuentes para el Distrito Federal), a Medellín le corresponde *La Virgen de los sicarios*: una novela dedicada en cada una de sus páginas, en cada uno de sus párrafos, en cada una de sus cláusulas sintácticas, a criticar la realidad (terrible) de esta ciudad de Antioquía.

Dos ejemplos. En los barrancos y las cañadas de los alrededores de la ciudad, un letrado advierte a los intrusos: “prohibido arrojar cadáveres”, mientras una parvada de buitres garantiza la segura infracción a la ley. El segundo: a la descomposición social de una ciudad de suyo empobrecida y azotada por el crimen organizado, hay que añadir la declaración de guerra de Pablo Escobar Gaviria a la policía cuando Virgilio Barco decidió aprobar la ley de extradición para los narcotraficantes. Pablo Escobar ofreció

quinientos dólares por policía muerto y en las comunas que rodean Medellín los sicarios se turnaron para acercarse al guardia más próximo y descargarle una pistola por la espalda. La demencia homicida se apoderó de la ciudad. Ésa es la atmósfera de la novela.

Un viejo pederasta, exquisito, culto, rico, experto en lingüística, que ha vivido en Europa, decide regresar a su ciudad y derrumbarse junto con ella. Se enamora de un sicario y asiste impávido a sus crímenes. Su muerte, por un rival, lo lleva a buscarse otro amante joven, que resulta ser el asesino de su primer amor. La causa: su novio original mató al hermano de su segunda pareja. En este juego de espejos confrontados siempre hay un crimen previo que justifica el presente: la venganza como el motor de la historia. La novela está narrada en primera persona por este personaje en tono de letanía y delirio. Repite pasajes, se burla de la idiosincrasia de su pueblo, no excluye comentarios racistas, precisiones históricas, burlas despiadadas. Este discurso, condena y expiación, cuenta también la vida en Medellín y su campo antes de la orgía de sangre, y vuelve inevitable la nostalgia: los abuelos que murieron en una tierra en donde el significado de la palabra *sicario* era desconocido y cuando Envingado era conocido por su campo fértil y no por la cárcel a la medida que Escobar se mandó construir como condición para entregarse. Pero la novela no es sólo una burla del narcotráfico, sino de toda la vida colombiana: la corrupción gubernamental; el afán leguleyo y tinterillo heredado de España que todo lo registra y lo burocratiza... en medio del apocalipsis; la obsesión de la prensa por la sangre, la descortesía, la rapiña y un largo y penoso etcétera que debe avergonzar a los colombianos como *El asco* del salvadoreño Horacio Castellanos Moya lo hizo con sus compatriotas.

El protagonista se desespera ante la imposibilidad de poder filmar una película sobre Medellín, la verdadera intención de su regreso. Pocos años después de publicada la novela en su primera edición de 1991, apareció *Rodrigo D*, la película colombiana de mayor aceptación de taquilla en la historia del país. Una película que participa al mismo tiempo del documental y la ficción, el filme de Carlos Gaviria narra la vida de un grupo de sicarios de los suburbios de Medellín. El morbo de la cinta (rodada sin actores profesionales, salvo el protagonista) radica en que la historia vaticinaba la condena general de los personajes, y la historia real de la ciudad no la dejó mentir: todos los que participaron en *Rodrigo D* están muertos.

Un punto fundamental de la novela es la correspondencia entre caos social y caos lingüístico. En la tierra de Caro Cuervo, la descomposición social se transforma en descomposición del lenguaje: tres palabras son suficientes: *fierro* (por arma), *bazuco* (cocaína impura fumada) y *gonorra* (el insulto más popular y repetido).

Otra obsesión del protagonista (que, como en *En busca del tiempo perdido*, sólo una vez es llamado por su nombre, *Fernando*, lo que nos autoriza para hablar de un *alter ego* radicalizado del autor) es la de vanagloriarse de conocer todas las iglesias de la ciudad y de empeñarse en recorrerlas como su rutina diaria: algo de enloquecido tiene este itinerario en mitad de una ciudad rota en donde se fuma marihuana y se comercia con la muerte en plena catedral. El título de la novela está relacionado con una historia mexicana, la de Malverde, el santo patrón de los narcotraficantes al que acuden antes de un embarque peligroso y de una acción descabellada, pidiendo su protección y perdón, en la brava tierra de Culiacán. En Medellín existe una parroquia a la que van los sicarios a pedir que el “trabajo” salga bien y que la muerte del contrario sea inmediata.

De lectura básica en México, no sé si como exorcismo o premonición, *La Virgen de los sicarios* pone de nuevo en la conversación de México a uno de los autores más importantes de las letras colombianas. —