

# LETRAS

letrillas

# LETRONES

## CARTA DE MADRID

### *Cuando la cosa es nostra*

Esta es una historia ficticia basada en la realidad, tanto que posiblemente los lectores sabrán de alguna parecida y podrán poner a sus personajes nombres concretos y verdaderos, de gentes que conozcan. Es una historia común, y eso es lo más grave, que se dé con frecuencia y no haya manera, en nuestras sociedades supuestamente libres y justas, de impedir que se repita. Es la historia de dos empresarios y una empleada.

Esta última, a la que llamaremos Eva, trabajó durante diez años para el primer empresario, al que apodaremos Pelo Cardado, con gran eficacia y lealtad, llevándole en buena medida el negocio o llevándose lo a buen puerto, sin ningún afán de protagonismo, sin querer hacerle nunca la menor sombra,

dejando con modestia y humor que Pelo Cardado presumiera –Pelo no tiene abuela– de las buenas ideas que ella le daba y de los logros a ella debidos. Eva no se engaña, y siempre ha sabido que un empleado, además de sus horas de trabajo, entrega a su jefe sus iniciativas, y que ha de permitirle apropiarse de todas las medallas –que Cardado, dicho sea de paso, se colgaba él solito. A ella le gusta trabajar y su trabajo, como a tantas mujeres de hoy, y sólo aspira a cumplir con él y a vivir tranquila. No quiere “ascender” ni “hacer carrera”. Su profesión le importa, y mucho, entre otras razones porque de su ejercicio viven ella y sus tres hijos; pero no conforma la totalidad de su vida, que es más amplia y más compleja. Cumple a la perfección sin “aspiraciones”, eso es todo. Sólo espera cobrar su sueldo y contribuir a mejorar la empresa a la que sirve y presta su talento.

Hace unos años, a Pelo Cardado se le cruzaron vaya usted a saber qué malos

cables. Escuchó falsedades acerca de Eva a alguno de esos buenos compañeros que hay en toda oficina y que buscan hacer méritos ante el jefe a base de darle coba y de denunciar a colegas, por ver si los defenestran y ellos ocupan sus puestos. Cardado quiso creer esas calumnias, y además exigió a Eva posturas éticas y morales (habría que decir más bien nada éticas y muy inmorales) que ella no estuvo dispuesta a adoptar. Una cosa es obedecer, incluso en lo que a uno le parece condenable; otra muy distinta, tener además que aplaudirlo. Así que Cardado la despidió un día, sin motivo real alguno, como quedó claro ante Magistratura, cuyo fallo fue Despido Improcedente; y Pelo hubo de pagar a Eva la indemnización máxima que la ley concede, y aun bastante más, por evitarse un juicio.

Como es persona muy competente, Eva no tardó en encontrar otro empleo, aunque en un sector distinto. Y tras dos años de eficaz tarea, y de haberse ganado el aprecio y la admiración de sus nuevos compañeros, le surgió la posibilidad de volver al sector cultural que había abandonado, el que más le interesa. Otro empresario la contrató, y su empresa, a diferencia de la de Cardado, no era independiente, sino parte de un gran grupo, más fuerte, de los que tanto abundan ahora. Este segundo empresario, al que apodaremos Labio Flojo, recibió al poco una llamada de Pelo Cardado, quien, muy prepotente, le reprochó haber contratado a alguien que Él había despedido (injustamente). Estaba claro que Cardado –o habría que cambiarle a Cardatti– mantenía un odio y un resentimiento activos, y se había jurado que Eva no volviera a trabajar en el sector de su influencia. Labio Flojo reaccionó al principio y defendió –faltaría más– su libertad para contratar a quien le pareciera. Pero Cardatti nunca ceja en su saña, y a lo largo de un año le comió el coco –como se dice vulgarmente, pero estos dos personajes son muy vulgares– a Labio Flojo, hombre débil de carácter y de luces también flojas, convertido en

títere de don Pelo. Así que Labio, también sin motivo alguno, decidió un día despedir a Eva, quien no había hecho sino mejorar esta segunda empresa, ponerle orden y racionalidad, y sacar castañas del fuego a su jefe y a sus compañeros nuevos: cumplir con creces, más allá de sus atribuciones. Esos compañeros no daban crédito, y alguno valeroso preguntó a Flojo el porqué de tamaños disparate e injusticia. Sin argumentos, don Labio acabó por reconocer el decisivo papel difamatorio de don Capello, al que prestó oídos sin ni siquiera dignarse escuchar la versión de Eva, a quien tenía a su lado a diario. Eva está ahora en la calle, y no es que se sienta, sino que es claro objeto de una persecución. Visto lo visto, se pregunta si podrá volver a trabajar en el sector cultural al que pertenece. También se pregunta si vive en España o más bien en Sicilia. Si esto ocurre entre empresarios culturales, que se presentan siempre como grandes benefactores y personas de moral, qué no sucederá en otros sectores con menos imagen pública, más anónimos. Eva tiene tres hijos, se lo recuerdo. Quizá no haya sido casual que a estos dos empresarios les haya dado yo nombres que en realidad son alias. Pues hay tradición de ello con cierto tipo de jefes y de hombres de negocios, ¿recuerdan? Cara de Niño, Lucky, Cara Cortada... Seguro que entienden de lo que estoy hablando. —

— JAVIER MARÍAS

## CARTA DE BARCELONA

### *El Antonin Artaud ecuatoriano*

Ningún visitante de Barcelona daría un solo centavo por la calle del Escorial, que carece a primera vista de todo interés. Es una calle fea y vulgar, nada céntrica, con demasiadas clínicas y circulación de coches, una calle abrumadoramente mediocre y gris, aparentemente sin historia. Paso a veces por ella porque está al lado de mi casa y constato siempre que parece la calle de un suburbio.

Y sin embargo en esa calle nació el primer hijo de mi gran amigo, el novelista Ignacio Martínez de Pisón. Y sin embargo en esa calle los personajes de las novelas de Juan Marsé han vivido grandes momentos, tal vez porque en ella se encontraba antes el colegio en el que estudió el escritor: “Podría reconstruir la calle del Escorial de memoria, casa por casa, esquina por esquina”. Y sin embargo, como si la calle se hubiera negado desde siempre a pasar ante mí inadvertida, hace tres años se instaló en ella, en el número 36, un joven escritor ecuatoriano, Leonardo Valencia, que llegó a Barcelona procedente del Perú con su encantadora mujer, Erika, con la idea de pasar un año en la calle del Escorial y ya lleva tres, le faltan 33 para alcanzar el número de su portal, todo un reto. Leonardo Valencia se ha quedado en Barcelona porque ha encontrado un lugar ideal para escribir, aunque su gabinete de estudio es algo inquietante, da a la pared blanca de una clínica, quizás por eso es ideal para escribir, parece su estudio un cuadro de Hopper, ahí terminó su novela *El desterrado*, que ha publicado en España la editorial Debate y ha recibido elogiosas y alentadoras críticas, le ha revelado como un escritor con un envidiable porvenir.

Conocí a mi vecino, al autor de *El desterrado*, antes de que publicara su novela, lo conocí por azar al día siguiente mismo de leer un inteligente artículo suyo en la revista *Quimera*, nos cruzamos en la calle del Escorial y la intervención de una escritora peruana, que actuó de mediadora, fue providencial, casi incluso sensacional. El hecho es que, a partir de aquel día, comenzamos una relación de vecinos unidos por la pasión común de la literatura, y empecé a recibir informaciones inesperadas sobre autores latinoamericanos raros que Leonardo Valencia estaba interesado en que yo conociera, y de raro en raro llegué un día a saber de la existencia de Pablo Palacio, escritor ecuatoriano vanguardista, raro entre los raros. Pablo Palacio, formidable y extraño escritor (Loja, Ecuador, 1906-Guayaquil, Ecu-

dor, 1947) acaba de ver publicada la edición crítica de sus obras completas, una edición coordinada, en extraordinario trabajo de gran rigor y meticulosidad infinita, por el ensayista ecuatoriano Wilfrido H. Corral, profesor universitario en Estados Unidos a los 28 años. Pablo Palacio, después de dos *nouvelles* alucinadas, *Vida del aborcado* y *Débora*, y un libro de cuentos, *Un hombre muerto a puntapiés*, decidió no publicar más, se fue a vivir a Guayaquil y se declaró loco frente al mundo, dejándose una larga barba rojiza y tolstoiana. Leonardo Valencia me había hablado mucho de este vanguardista ecuatoriano, pero hasta que no me ha llegado el volumen de sus obras completas (Galaxia Gutenberg, Colección Archivos) no he podido leerlo. Me confieso fascinado ante este extraño vanguardista que tuvo que luchar con la incompreensión casi total de sus contemporáneos ecuatorianos, reacios a aceptar el experimentalismo radical de sus propuestas literarias, tan opuestas a lo que entonces en Ecuador estaba en boga: la corriente indigenista de Jorge Icaza, escritor comprometido (“papanatas comprometido”, le habría llamado Nabokov) y sin misterio.

En Pablo Palacio el misterio cruza radicalmente toda su obra singularísima y muy avanzada para su tiempo, una obra que —como dice Wilfrido H. Corral— es honesta hasta el fondo: “increíblemente chistoso y subversivo respecto a lo que se creía normal en la Hispanoamérica de su tiempo, hasta el extremo de que parecía un expatriado cínico. Palacio probablemente sabía que estaba escribiendo cuentos *nuevos*, y obviamente no esperaba que el éxito le llegara sin contratiempos”. Su vanguardismo ha sido comparado con los de Gironde, Borges, Joyce y Macedonio Fernández, de los que probablemente no oyó hablar en su vida, allá en el Ecuador, en lo que él llamaba “el último rincón del mundo”.

A mí Palacio me recuerda a Roussel y a Perec y la Locura con mayúsculas. “Sucede —escribe Palacio antes de retirarse para siempre a los palacios de

su silencio *bartleby*— que se tomaron las realidades grandes, voluminosas, y se callaron las pequeñas realidades por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida”. Esas realidades pequeñas de quien está considerado como el “Artaud ecuatoriano” tienen apariciones deslumbrantes en su novela *Vida del aborcado*, que es más bien una antinovelita —muy adelantada en el tiempo a célebres experimentos novelísticos europeos que vendrían después— que cuenta prácticamente con un solo personaje (el autor mismo) y carece de otra *progresión* narrativa que no sea la del conocimiento subjetivo de su mente enloquecida y azarosa. Se trata de una antinovelita fragmentaria, individualista, de corrosivo y violento humor que lucha contra el romanticismo y contra las falacias de gran parte de la literatura indigenista: un humor que a su vez quería poner de patas arriba a toda la literatura supuestamente seria y oficial del “último rincón del mundo”; un humor apoyado en una prosa de notable fuerza expresiva: “Entrad todos vosotros, compatriotas de este chiquito país. Vos, compatriota obeso; vos, compatriota esmirriado; vos, compatriota de la nariz de salsicha...”

El valor de la obra de Palacio ha tardado en ser reconocido, la edición de sus *Obras completas* comienza a hacer justicia a este escritor y príncipe de las tinieblas que, como dice el profesor Corral, llevó la modernidad a sus límites, asumiendo la liberación de la narración convencional y ostentando las exploraciones de la memoria (Proust), los caprichos eruditos (Joyce), el profundo sentido de la esterilidad (Eliot y Kafka), escritores que estaban todos “en el aire” a finales de los años veinte, como él, como este Pablo Palacio que resurge ahora de sus cenizas ecuatorianas para sorpresa y ejemplo de las nuevas generaciones de vanguardistas, para gran sorpresa mía, que desde aquí me hace darle las gracias a Leonardo Valencia, mi vecino. Le doy las gracias por todo, y por tanto. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

## ARTES PLÁSTICAS

### Balthus, el gran excéntrico

En febrero pasado —poco antes de su cumpleaños, como suele suceder con mucha gente— murió Balthus, el gran pintor francés que desafió a todas las vertientes artísticas de su siglo, el XX, para reinstaurar en el interior de sus cuadros la representación ilusionista. En ese sentido cabe analogar a Balthus con el norteamericano Edward Hopper, quien insistió en un realismo a contracorriente respecto al expresionismo abstracto de su país y sólo fue reconocido muy tardíamente, cuando, torciéndole el brazo al autoritarismo abstracto, la posmodernidad retomó cierta dosis representativa con el nuevo realismo de la década de los años setenta.



Balthus, *La falda blanca*, 1937.

Pero hay enormes diferencias entre el también gran Hopper y Balthus. El primero pinta escenas contemporáneas muy propias de la vida estadounidense y de esa zona de frontera que se mueve a uno y otro lado del río Bravo. Eso se verifica en sus grandes cafeterías semivacías, tomadas a la medianoche o al atardecer, con unos pocos protagonistas de gesto ausente, reclusos en la deshumanización creciente que atraviesa a las actuales sociedades; así como en sus célebres gasolineras enclavadas en la

aridez del suelo mexicano. Todo ello como una metáfora, si así queremos verla, de la soledad creadora en que vivió Hopper.

Por el contrario, las imágenes pintadas por Balthus son atemporales, sus personajes se mueven o suspenden en ámbitos igualmente solitarios pero sin referencia temporal fija. Colocado al margen de la fisura representativa, en un sitio excéntrico, muchas veces tan incomprendido como obstinado en el tipo de articulación icónica elegida por él, cabe preguntarse si Balthus no fue un pintor moderno. Y de inmediato la respuesta es negativa. Balthus fue un artista moderno que se mantuvo fuera de las leyes estipuladas por la modernidad. ¿Por qué? Porque el suyo es un realismo no inocente, que conoce de sobra la prohibición moderna en el sentido de no representar y la omite, o la transgrede, desplazando la insinuación

de lo prohibido hacia lo que su obra narra. Balthus se instala de ese modo en la transgresión de lo transgredido. Y su obra mantiene el relato en suspenso, anunciado, lanzado hacia múltiples relatos posibles; en otros términos, no hace literatura fácil. Su conciencia de representar contra lo mayoritario se ve en su capacidad de síntesis y en esa opacidad tan contraria a la pintura de los siglos pasados, tan antagónica de un Rembrandt

y de la pintura holandesa, que surca a todas sus imágenes. Se ve, asimismo, en los trazos sintetizadores que surcan a muchos de sus personajes.

Hay en cambio en Balthus una sensualidad para nada irreverente y sí en cruce con el enigma. Lo enigmático, en efecto, hace a ese halo sensual en voz baja, nada gestual, que preanuncia pero no desata el erotismo. No se puede entender a Balthus sin tener en cuenta a ese gran referente teórico de su época que fue el riguroso tratado sobre el ero-

tismo de Georges Bataille. Balthus coloca sus escenas en las antípodas del Marqués de Sade. No hay un coito en su obra, hay una sensualidad, reitero, casi inocente, un amor no corrosivo pero muy tierno por la desnudez adolescente y lo sutil, por el misterio pleno de insinuaciones constancial a la complejidad humana. Y hay silencio y recato, recato en medio de la desnudez, casi sagrado, como el erotismo. Todo lo contrario a la *Lolita* de Nabokov, novela en última instancia superficial.

El lector se preguntará contra quién discuto en esta nota. Respondo en parte con las palabras de Balthus: “Realmente no entiendo la incapacidad de la gente para captar las diferencias esenciales entre erotismo o sexualidad y pornografía. Por ejemplo, la industria publicitaria es pornográfica, especialmente la de los Estados Unidos, donde se ve a una jovencita poniéndose un producto de belleza en la piel como si tuviera un orgasmo”.

Discuto igualmente contra la censura pacata de una buena zona del mundo moderno, especialmente el que llena la cultura de los Estados Unidos, donde el crítico de arte Michael Kimmelman habló del puritanismo hipócrita con el que en el ambiente neoyorquino se consideró a la obra de Balthus, al compás de la convicción, en la nación del norte, de que el arte es una actividad moral. Y a propósito, cabría la sospecha en estos términos: ¿tantos años de predominio abstracto no estarían dirigidos hacia el no tocar determinados temas? No es así, por supuesto, pero el puritanismo bárbaro disfrazado de barniz civilizatorio, característico de la sociedad norteamericana en general, inspira a levantar esa injustificada sospecha.

No hay provocación ni subversión en la pintura de Balthus; lo que hay es la compleja trama por la que, secretamente, circula un erotismo místico, allí donde el arte no debe ser, jamás, un alegato ni a favor ni en contra de lo moral. No hay moral en el arte, aunque sí la transgresión vanguardista que coloca al crimen entre los vertebradores

temáticos de la narración escrita o pintada. Pero nada más alejado, insisto, de la producción balthusiana que la transgresión. —

— LELIA DRIBEN

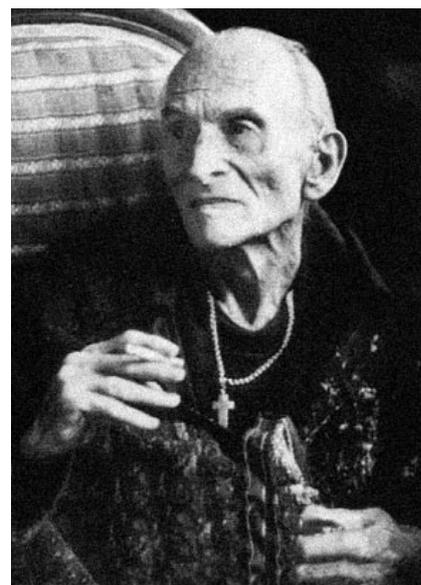
## ARTES PLÁSTICAS

### *Fellini en el estudio de Balthus*

**D**os personajes al mismo tiempo míticos y entrañables: Balthus, el vampiro que se oculta en la luz para dibujar a sus criaturas, y Fellini, el hijo de la máscara y el circo. Balthus y Fellini, figuras feéricas, carnavalescas que exploraron la quincallería de nuestro universo imaginario. Pasajeros inevitables y definitivos de un siglo abundante en artistas de genio. Balthus bien pudo haber sido un personaje de Fellini: en él conviven, como en los mejores filmes del maestro italiano, el artista delicado y el hombre perverso. Antoni Tapiès ha dicho que la pintura de Balthus reutiliza el colorido de antiguos anuncios de teatro popular o de circo. La pintura de Balthus bien podría ilustrar una versión circense de Alicia en el país de las maravillas o figurar en la portada de una edición pirata de *Lolita*. También, por qué no, podría anunciar una película de Fellini. Balthazar y Federico muy bien podrían ser los nombres de una pareja de artistas de circo: cómicos, saltimbanquis o equilibristas.

*Sirva la muerte de Balthazar Klossowski de Rola, ocurrida el 18 de febrero pasado, para recuperar esta entrevista, una de las últimas concedida por Fellini, donde el gran director conversa con Constanzo Constantini acerca de Balthus, su amigo y cómplice.*

“Lo conocí por medio de Alain Cuny, el actor francés que interpretó el papel de intelectual que se suicida en *La dolce vita*, no recuerdo si fue en 1962 o en 1963”, dijo Federico Fellini. “Alain Cuny vino a Roma a pedirme que le ayudara en un filme que quería realizar: *La anunciación de María*, con un texto de Paul Claudel que ya había interpretado en escena y contaba con mi intervención frente a los organismos de Estado, el Ente Gestione Cinema y el Italnoleggio, para que aceptaran colaborar. Nos



*Balthus por Bruce Weber.*

encontramos en la Via Sistina, en el Hotel de la Ciudad, y hablamos. Entonces me dijo que estaba invitado a comer en casa de un amigo, de un gran amigo. Salimos y recorrimos parte del camino a pie, a lo largo de la Trinità dei Monti.

“Al llegar a las afueras de la Villa Médicis me dijo: ‘Mi amigo vive aquí’, sin nombrarlo. Frente a la cochera fue detenido por los porteros: intercambié algunas palabras con ellos y entramos. Nunca antes había estado ahí. Desde la conserjería habló por teléfono con alguien, tras lo cual me preguntó si quería subir. Ascendiendo por la escalera de caracol, hablándome de frente, me dijo: ‘Es el más grande pintor en vida’, todavía sin nombrarlo. Me encontré de pronto rodeado de muros muy antiguos, de terrazas resplandecientes, de altos techos preciosos, de sirvientes con guantes blancos y de un mayordomo de librea. Escuché una voz fuerte y sonora que decía: ‘Querido Alain, ven, ven’. ‘Querido Balthus’, contestó Alain y fue sólo hasta entonces que escuché su nombre”.

*¿Qué impresión le dio?*

Un gran, muy gran actor, apareció frente a mí, entre Jules Berry y Jean-Louis Barrault: alto, delgado, de perfil aristocrático, mirada dominante, gestos solemnes, un tanto enigmático, diabólico,

mefistofélico: un Señor del Renacimiento y un Príncipe de Transilvania.

*¿Recuerda usted lo que hablaron?*

Las cosas que generalmente se dicen cuando uno se conoce. Dijo que estaba encantado de conocerme, y yo le dije que siempre había querido conocerlo, pero en ese momento me encontraba aún más atraído por él y por el lugar en el que estábamos que por lo que me decía. Yo sabía que los pintores franceses tenían sus talleres en la Villa Médicis, pero ignoraba que alguien viviera ahí. Sí: Balthus tenía el don de hacer, de hablar, de tomar la actitud de un gran actor interpretando su propio papel. Yo estaba fascinado por la puesta en escena en la que me encontraba inmerso, por el lado teatral de su manera de ser, del cual él, me parecía, estaba completamente consciente. Pensaba para mí que nadie más que él era digno de habitar ese lugar opulento, esa casa magnífica, ese bíblico palacio real. Ya lo había remodelado en su mayoría, arreglando los muros, rescatando los frescos de maestros del pasado, como el maestro Giovanni Pittore y Lelio da Montepulciano, que había decorado los aposentos del cardenal Ricci en el Vaticano, o de Perin del Vaga, un artista del taller de Rafael. Yo no sé si era consciente o inconscientemente, pero lo había adaptado a su propio estilo, al personaje que ahí habitaba.

*¿Tras este primer encuentro, comenzaron a frecuentarse?*

Sí, nos veíamos también con Fabrizio Clerici, el pintor milanés que era su amigo antes de que lo fuera yo mismo. Empezamos a llamarnos por teléfono y a intercambiar invitaciones para cenar. Yo lo invitaba a las premieres de mis películas y a los restaurantes de la ciudad, pero nada se compara con las veladas en la Villa Médicis: cenas bajo la luz de los candelabros, servidas en salones fastuosos, con la sabiduría del hacer que es digna de un ritual litúrgico, rodeados de muros y techos recubiertos de frescos, de lienzos célebres, en una atmósfera íntima y solemne, a la

vez amistosa y sacramental. Poco a poco me familiarizaba con ese laberinto de Cnossos, ese “recorrido iniciático” que es en parte la Villa Médicis, en contraste con el jardín y el parque, que se abren al primer piso y que inspiraron a pintores como Velasco, Corot y muchos otros. La esposa del artista, la pintora japonesa Setsuko, figuraba perfectamente en esta dimensión teatral, en esta puesta en escena suntuosa, sumando al refinamiento un toque de exotismo.

*¿Qué es lo que más le gustaba o le gusta de este gran actor que es Balthus?*

Los relatos que hacía de la historia del arte y de la literatura, de la gran pintura francesa, de los artistas, escritores y poetas que frecuentaban la casa de sus padres en París cuando era niño y adolescente y que vivían en la capital francesa en las primeras décadas del siglo: Rainer Maria Rilke, Nijinsky, Bonnard, Derain, Picasso, Artaud, Camus, Braque, Gide, evocados por alguien que los había conocido personalmente, con un lenguaje insólito, con una imaginación de artista. Anécdotas, curiosidades, episodios deliciosos. Inmersos en ese clima mágico que reinaba en la Villa Médicis, creció una verdadera amistad entre nosotros, auténtica, fraternal, a pesar de la lejanía de nuestras educaciones, de nuestras culturas, de nuestros puntos de referencia.

*¿Además de las premieres de sus filmes, lo invitaba usted también al set?*

Venía frecuentemente a Cinecittà mientras rodábamos. El set le fascinaba. Su padre fue escenógrafo a la vez que pintor e historiador del arte, y él mismo había hecho escenografías. Le llamaba la atención el aspecto pictórico de las películas: los escenarios, los vestuarios, los colores. Se interesaba particularmente en los materiales que utilizaba, con una curiosidad profesional, pero también con una cierta sensualidad. Me observaba con una atención que provocaba en mí una gran incomodidad: sentir su mirada sobre mí me quitaba toda espontaneidad, me provocaba una sensación de inquietud. No sabía cómo ponerme a la

altura de la idea que él tenía de mí como director. A cambio de mis invitaciones al set, un día me invitó a su taller, al cual nadie había entrado antes, inaccesible como un templo esotérico. “¿Quieres visitar mi taller?”, me dijo un día brusca e inopinadamente.

*¿Cómo era su taller?*

Bajamos al jardín, nos adentramos al lado más salvaje del parque y entramos en una construcción en ruinas: ese era su taller. Un desorden vertiginoso: cuadros de espaldas recargados contra los muros, grandes mesas repletas de trapos sucios, biombos, ventiladores, camas de metal, cacerolas, martillos, máscaras africanas, objetos japoneses y chinos, maniqués, cajas, vasos, relicarios, alambiques, básculas, botellas, frascos, ácidos, venenos: el laboratorio de un hechicero, de un alquimista, de un demiurgo. Una atmósfera mágica, que sin lugar a dudas no reinaba en los legendarios talleres de Courbet, Picasso, ni Chagall. Todo esto en medio de un parque fabuloso, poblado de árboles seculares, de raras plantas de follajes dorados, de flores, de esculturas antiguas, de ruinas preciosas.

*¿Se acuerda de los cuadros que le mostró?*

Con una actitud sacerdotal y un aire casi hierático en su rostro, primero me enseñó uno, luego otro, lentamente: el primero era de una adolescente leyendo, el segundo una joven oriental sorprendida frente a un espejo. Había empezado un cuadro hacía doce años y aún no lo terminaba, trabajaba en otras pinturas desde hacía años. Pintaba con una paciencia monacal, con la precisión de un iluminador, con la meticulosidad y el amor por el detalle de los pintores flamencos y de los artesanos italianos de los siglos XV y XVI. El tiempo no existía para él: pasado y presente se confundían en un abismo inmemorial. Regresaba siempre atrás, recorriendo la historia del arte, en busca de la pureza original: aspiraba a encontrar oro puro, la piedra filosofal, la Perfección. —

— CONSTANZO CONSTANTINI

*Presentación y traducción de Mauricio Molina*

## HISTORIA

### ¿Quién conquistó México?

¿Quién conquistó México? A primera vista esta pregunta parece indigna de un mal examen de primaria. Todos sabemos que “nos conquistaron los españoles” y esta trágica certidumbre define nuestra identidad: Cortés y la Malinche, Cuauhtémoc y Moctezuma son villanos y héroes, perpetradores y víctimas de nuestra terrible derrota.

Si examinamos con cuidado los sangrientos sucesos de 1519 a 1521, sin embargo, la respuesta no es tan obvia. El ejército que destruyó México-Tenochtitlan, y que tomó preso a Cuauhtémoc, no era mayoritariamente español, pues apenas contaba con mil guerreros europeos y africanos, entre varias decenas de miles de indígenas de Tlaxcala, Chalco, Tetzaco, Matlatzincó y muchos otros pueblos. Por eso mismo, el 13 de agosto de 1521 los únicos indígenas derrotados fueron los mexicas, no sus vecinos que arrasaron la ciudad con los españoles. Cien años después, tampoco se sentían vencidos ni conquistados los autores Chimalpain, de Chalco, y Alva Ixtlilxóchitl, de Tetzaco, que contaron la historia de sus pueblos desde los tiempos prehispánicos hasta su presente sin darle mayor importancia a la destrucción de los mexicas. Tampoco significó una derrota este suceso para los pueblos indígenas de otras regiones de México, tanto al sur como al norte, que no fueron sometidos sino hasta siglos después, y algunos nunca realmente.

Entonces, ¿quién conquistó México? Los mexicas fueron vencidos por una coalición encabezada por los españoles que reunió a casi todos los *altépetl*, o ciudades-Estado indígenas, del centro de México. Estos pueblos prefirieron jugársela con un bueno por conocer para no quedarse con el malo conocido: un imperio que basaba su dominio únicamente en la violencia y en la extracción de tributos, trabajo y servicios militares. Al apoyar a unos extranjeros recién llegados contra sus dominadores

establecidos siguieron una venerable tradición mesoamericana que explica la caída de Tula, Cholula, Azcapotzalco y México. Por ello la inmensa mayoría de los indígenas no lamentó ni compartió la derrota de los mexicas.

Estos señalamientos nos permiten responder, yendo a contrapelo del más común sentido patrio, que “México fue conquistado por los indígenas”. Tal respuesta puede parecer absurda, a primera vista, porque todos sabemos que los indígenas no han mandado en el México colonial e independiente, pues el poder y la fuerza, y por ende el derecho, han pertenecido desde el siglo XVI a los grupos españoles, criollos y mestizos. Más sutilmente nos permite apreciar, sin embargo, que los indígenas han sido participantes, y muchas veces protagonistas, de los complejos cambios políticos y culturales que se iniciaron con la llegada de los europeos y africanos. A nombre del rey de España, tlaxcaltecas y otomíes conquistaron el norte de México, y sometieron y asimilaron a sus indígenas. Las comunidades indígenas han participado activamente en los grandes movimientos y revueltas de nuestra historia moderna, y por ello podemos decir que existe un liberalismo y un nacionalismo indígenas. Esta afirmación no pre-



Huey tozotli, según el Códice Florentino.

tende negar que los indígenas han sido sometidos, explotados, desplazados y aculturados, pero sí reconoce que han adoptado, adaptado y transformado las nuevas ideas religiosas y políticas, económicas y culturales para hacerlas instrumentos de su propia supervivencia.

Cabe preguntarse, entonces, por qué nuestra historia patria ha respondido siempre que “los españoles conquistaron México” y que la derrota de los mexicas es la de todos los indígenas. Esta respuesta significa que el periodo indígena de nuestra historia murió con el poder militar mexica, y que desde entonces México es otra cosa —cristiano, occidental, colonizado, mestizo, moderno, democrático, lo que sea, pero ya nunca más indígena. Entraña, además, según los ideólogos de la mexicanidad de los últimos dos siglos, desde Carlos María de Bustamante hasta Octavio Paz, una actitud ética peculiar: una resignación cósmica que nos identifica con los “vencidos”, acompañada de una firme convicción de que hay que continuar la obra de los “vencedores” en el presente y acabar con, o asimilar a, los indígenas para construir la nación. Esta respuesta es, en suma, la justificación última del poder de las élites occidentales y occidentalizantes en nuestro país.

Por ello pensar, aunque sólo sea por un instante, en la otra posibilidad, en los indígenas conquistadores, nos permite cruzar el espejo de nuestra pretendida identidad y entrar a un pasado nuevo, lleno de sorpresas y oportunidades, donde no rigen ya las certidumbres de la historia patria y desde el que podemos imaginar, también, un futuro diferente. —

— FEDERICO NAVARRETE

## LITERATURA

### Una poesía rara

No cabe duda de que Francisco Cervantes es un poeta raro. Es más, siempre he pensado que es un poeta raro extraviado en un mundo raro. Escribe a veces sin querer de un

mundo que bien conoce, aunque sea un mundo aparentemente extraño para muchos: “Escribo muchas veces sin querer./ cosas que ya en mi ser/ abundan desde hace tiempo”. Es un poeta de todas partes y de ninguna, un auténtico exiliado (en el sentido ontológico) que pertenece a varios territorios (Lisboa, el Tajo, Río, Bogotá, Galicia), pero que es sobre todo un caballero lusitano, un personaje imposible de su querido Camões. Su poesía es, por esta misma razón, un hecho insólito dentro del contexto de la poesía mexicana contemporánea. Pertenece a la estirpe de creadores que ha trasegado en el cruce de las lenguas y los tiempos, que amasa el idioma en busca de vestigios que la conduzcan a extraer alusiones y sueños primigenios. Es la estirpe de los Brodski, de los Conrad, de los Héctor Bianciotti y la Kristeva. La alternancia permanente, a lo largo de toda su obra, de poemas y de versos en castellano y galaico-portugués, no es producto del capricho, la erudición o el ocio, sino consecuencia de un hálito auténtico y una necesidad imprescindible relacionados a un carácter y un espíritu que siempre han cabalgado en los límites de lo heterónimo y la extraterritorialidad lingüística. El poeta siempre es un traductor en busca de su propia voz y en la traducción descubre resonancias y motivos que lo enriquecen definitivamente en el asunto de nombrar y recrear las cosas de la vida y el mundo. Por eso Francisco Cervantes, desde su primer libro *Los varones señalados*, deja transcurrir naturalmente el aliento de Luiz de Camões, Jorge de Lima y Fernando Pessoa y logra penetrar el sueño del juglar que lo conduce con plena seguridad a una geografía de caballeros del Medioevo que viven a sus anchas sus vidas singulares.

*Cantado para nadie* contiene la poesía completa de Francisco Cervantes. Ahí se recogen los delirios, las heridas, las sustancias, los tributos, las ciudades, los despojos, las saudades, las celebraciones, las dudas, los escarmientos y los cantos que hollan y abaten por igual el sentir propio, la voz, los gerundios y el

intenso transitar que nos agita: “Narro esta historia para escarmiento propio/ yo, conocedor de mi paso escurridizo./ de mi memoria pantanosa./ del álgido transcurrir que nos agota./ Amo la niebla a la que me arrojo/ y en la que me sumerjo”. Hay una urgencia secreta del poeta de navegar entre lo indefinido y el no ser, una pasión por no reconocerse en nada y en nadie, sino simplemente dar voz suelta y expresión debida a los seres que lo habitan. Cuando empieza a tomar forma, huye y en esa condición parece encontrar su propia justificación, su propia definición en el contorno fugaz de la ola pasajera: “No soy, no lo parezco, siempre que empiezo/ a tomar forma huyo, borro la faz labrada/ por años y una ola tenaz./ Y al cabo de largo trecho de ser fugitivo/ decido no serlo más. Pronto seré algo/ definido, que es la mejor forma de no/ tener definición”. Cervantes escribe desde un idioma que sabe a delicioso y transparente anacronismo, en un castellano de Medioevo en el que flotan felizmente la sintaxis y la gramática portuguesas o en un portugués en el que se rezuma el más puro castellano. El uso de formas consideradas hoy abolidas otorga a su poesía un cariz muy especial, que la convierte, más que en una postura, en una actitud integral, que no se veía desde los tiempos de Macedonio Fernández. Es el lenguaje el que hace de la poesía cervantina una incursión a los límites, en un claro transitar por los bordes mismos de la identidad.

¿Quién es ese viajero estático, ese nómada de reiterados paisajes lusitanos, ese empecinado lector de Pessoa y amigo de poetas de otros lares que le hacen más llevadero el viaje incierto? ¿Quién es ese lisboeta que desde tierras lejanas responde a sus enemigos que lo hostigan amparados en razones de verdugos, que lo señalan por su “altanería con los necios” (como lo indica Álvaro Mutis) y a quienes lanza sus dardos de caballero medieval: “¿Os molesta/ que encuentre en otras tierras/ lo que de mis tierras me debéis?/ Todas las tierras son las tierras/ ninguna son las otras”? Leyendo sus testimonios y

saudades se descubre que la vida es un estrecho territorio, donde los sueños pueden extenderse y ser mejor. Ya que existe saudade, puede haber todavía felicidad: las ciudades queridas donde se ha vivido, donde se ha muerto mil veces y renacido, en donde se ha amado sin reparos y en donde se ha asumido la perfecta soledad, en medio de largas calles y avenidas sin final: “Las calles de Lisboa, la Avenida de la Libertad,/ La Plaza de los Restauradores, todo vuelve a mí con la dulzura/ un poco triste de aquello que nos es indispensable/ y no se tiene./ [...] Doy letra y voz que no aguardé/ a las ciudades y seres que me habitan/ porque son en mí lo que me dieron y no pierdo”.

Francisco Cervantes siempre ha escrito su magnífica e insular obra al margen de toda corriente y, como lo dijera acertadamente hace muchos años Álvaro Mutis, su “poesía está destinada a convocar a su rededor muy pocos lectores”. Pariente lejano por espíritu y por canto de Velemir Jlébnikov, Cervantes ha construido una obra en donde no se sabe a ciencia cierta dónde termina la traducción y dónde comienza la propia creación, pero eso es algo que no importa, pues lo proteico es algo que no soporta la mentira: “Cuando se está vivo se sueña./ Es posible todo en el sueño, menos el engaño./ Por eso escribí este poema”. Leer a Francisco Cervantes es acercarse a la estruendosa realidad de una poesía rara, es asomarse al espejo, es mirarnos y sorprendernos todavía de nosotros mismos. —

— JORGE BUSTAMANTE GARCÍA

## CINE

### *La pesadilla del negro y el mexicano*

El Sueño Americano es un sistema de defensa contra las pesadillas que asedian a la ideología del Líder del Mundo Libre; una sola película, *Tráfico*, las ordena y echa a retozar con tal intensidad que prácticamente no hay una escena donde no se declare la derrota del sistema norteamericano ante

su propio encantamiento, el consumo bestial y desenfrenado de drogas. Para hacer más inasimilable la película, acude al viejo demonio del norteamericano, el mexicano, pero para hundir más profundamente la daga.

Cuando se trata de México, Hollywood apenas necesita ser metafórico: somos el otro indeseable, el vecino irredimible e inaceptable incluso en el Springfield de *Los Simpson*. Somos el latino miserable. Somos el bandolero, como condensó el historiador David Maciel en su brillante estudio *El bandolero, el pocho y la raza* (2000, Siglo XXI), el que se niega a desaparecer y, recalciante, regresa al viejo territorio para afearle el paisaje al plácido *white collar* en su camino a casa, el que se brinca la Cortina de Tortilla para pasear su miseria, su guadalupanismo, su cholismo, su guaripa mugrienta y su cotorina zacatecana impregnada de sudor en el 80% del territorio tan laboriosamente arrebatado a indios y a esos mismos *greasers*.

Pero Steven Soderbergh hizo lo nunca visto en Hollywood: un *thriller* sobre el narcotráfico desde los corazones de la enfermedad: los cárteles fronterizos mexicanos y el consumo entre los jóvenes estadounidenses. Con cuatro historias entremezcladas abarca los puntos básicos del problema bloqueando todas las explicaciones tranquilizadoras. Cuando la policía interroga a Caroline (Erika Christensen), hija del juez Robert Wakefield (Michael Douglas), recién nombrado zar antidrogas del gobierno, de lo que se trata es de matar a las excusas más comunes: en clase saca puros dieces, hace trabajo voluntario leyéndole a los ciegos, es de familia rica y con papi y mami en casa. Al diablo con los cuentos de la drogadicción como producto de padres separados, medio miserable, condicionamiento de clase. La niña se mete drogas a placer con sus amigos de la escuela y punto, porque, como le dice a una empleada del gobierno, es más fácil para un adolescente comprar droga que alcohol, para lo que necesita presentar identificación y ser mayor de edad. El gris narco Eduardo Ruiz (Miguel Fe-

rrer) desbarata las certezas de los empeñosos agentes de la DEA Ray Castro (Luis Guzmán) y Montel Gordon (Don Cheadle) con argumentos contundentes: en cuanto el TLC obligue a la apertura de fronteras y los camiones de México y Estados Unidos pasen de un lado a otro libremente, la guerra contra el narco acabará de perderse; “me recuerdan a esos soldados japoneses que defendían sus posiciones cuando la guerra había acabado décadas atrás. Mi captura no significa nada, nadie se dejará de drogar ni la droga se dejará de vender, pero tu compañero no hubiera muerto y tú no estarías aquí cuidándome”. Mientras, cuando el juez Wakefield pide a su equipo que le dé ideas, lo que recibe es un silencio mortal.



Catherine Zeta-Jones, coprotagonista de *Traffic*.

Pero esa es la línea política: *Tráfico* funciona en un nivel más traumático: la droga ha invertido las relaciones del poder real en Estados Unidos más allá de la afirmación de que el presupuesto ilimitado con que operan los narcos minimiza a niveles ridículos el del gobierno. El poder real, social, lo ejercen los negros del gueto, los *pusbers* callejeros. Las cifras con que el estudiantito Seth (Topher Grace) refuta al mismísimo Wakefield en medio del barrio negro son contundentes: las ganancias de un vendedor son del 300%, en media hora se ganan quinientos dólares, los jóvenes blancos están de rodillas implorándoles a los negros que les surtan de coca. Y esa es la base de la pesadilla que arma Soderbergh: la madre complaciente porque ella, allá en los setenta, también fumó mota, acaba como adorno familiar

en las reuniones de terapia, mientras la niña güerita hija de papi se deja coger por el primer *pusber* negro con tal de probar otra droga y termina de pirujita alucinada, mientras la respetable ama de casa californiana Helena Ayala (Catherine Zeta-Jones) ni parpadea para tomar las riendas del negocio de su marido narco Carlos (Stephen Bauer) y ofrecer cocaína en forma de juguete infantil a los Obregón (paráfrasis de los Arellano Félix), con tal de no descender socialmente. La droga es el nuevo camino amarillo que garantiza la llegada al reino de Oz, paraíso de la ideología.

Y en el último giro de la tuerca, está el judicial Javier Rodríguez (Benicio del Toro), un inocentón pragmático que consigue más con maña que todo

el ejército mexicano con fuerza (“todos tenemos nuestro lado flaco”), un policía casi insólito en un medio podridísimo, pero que consigue flotar, transitar de un cartel a otro con la boca cerrada, pretender traiciones bestiales (avalar la ejecución de su pareja Manolito) para terminar desbaratando de un golpe el muro del narco mexicano al abrirle la

puerta a la DEA. Pero es que Javier es el único que sueña: su primer parlamento es el relato de la pesadilla donde su mamacita, “que en paz descanse”, agoniza en una obvia tortura policiaca (con la cabeza en una bolsa de plástico) y vende su conocimiento de las corrupciones policiaca y militar mexicanas a cambio de un campito de beisbol con sus lámparas para que jueguen los chamacos de Tijuana. Wakefield termina derrotado y humillado, dispuesto a ya no dar órdenes, sino a “escuchar”. El agente Gordon sigue en la pelea plantando micrófonos en la casa de Ayala. El único ganador es Rodríguez. El mexicano calladito, jodido, carne de cañón a quien nadie pregunta nada porque, total, qué va a saber un méndigo cuico de pueblito, ¿verdad? —

— GUSTAVO GARCÍA

## Polonia: la verdad en la historia

Un jueves gris de mediados de marzo el gobierno polaco derruyó un monumento de piedra en un pequeño pueblo llamado Jedwabne. Recordaba el martirio de los 1,600 judíos que lo habitaban en 1941, asesinados —decía la inscripción del monumento— “por la Gestapo de Hitler y la gendarmería” alemana. Bajo su sombra habían vivido en Jedwabne tres generaciones de polacos afectados, como muchos otros de sus conciudadanos, de una conveniente amnesia. Nadie había vuelto a hablar de la masacre, ni en ese pequeño pueblo, ni en ninguna otra parte, hasta que Jan T. Gross, un profesor norteamericano, publicó en mayo del año pasado, en polaco, un libro que apareció en inglés en abril de 2001. Se llama *Vecinos: la destrucción de la comunidad judía en Jedwabne*. El libro debió haber sido un recuento más de los horrores nazis; contiene, por el contrario, el relato pormenorizado de la matanza de casi dos mil judíos el 10 de julio de 1941, a manos de sus vecinos polacos.

Polonia no es el único país que ha vivido desde el fin de la Segunda Guerra como una nación victimada. Austria y Japón han asumido, con mucha menos justificación, una mentalidad similar que ha encarnado en una cultura colectiva del engaño. En Austria la mentira empezó a resquebrajarse con el triunfo del partido racista de Haider; en Japón lo que se ha fortalecido es un revisionismo de derecha que afirma, entre otras cosas, que la matanza de Nanjing es un invento del gobierno chino. El caso polaco es diferente. En primer término, porque Polonia fue, a diferencia de Austria y Japón, un país victimado por los nazis, primero, y por los soviéticos, después de 1945. Y en segundo lugar porque, en contraste con la cooperación austriaca con Hitler y las atrocidades japonesas en China, la conducta de los polacos con los judíos fue ambigua y paradójica. El antisemitismo polaco

empujó a muchos a perseguir a los judíos o a guardar silencio frente al Holocausto. A la vez, una tradición heroica y humanitaria llevó a otros, los menos, a proteger a los perseguidos poniendo en riesgo su propia vida. El problema, eje del libro de Gross, es que Polonia se ha refugiado en la conducta de los segundos olvidando el silencio y la complicidad de los primeros.

No sorprende, en consecuencia, que el libro haya desatado una verdadera tormenta que culminó en la destrucción del monumento de Jedwabne. Lo que el debate no logrará es destruir también el muro de silencio y mentira que ha ocultado al racismo polaco. Un largo artículo de Adam Michnik aparecido en *The New York Times* (marzo 17, 2001) es una prueba inmejorable. Michnik tiene credenciales óptimas para escribir sobre el tema: es polaco y es de ascendencia judía, y tiene una larga historia de disidencia que culminó en su participación en Solidaridad y en la fundación del diario *Gazeta Wyborcza*, la conciencia de la nueva Polonia. Es significativo que el periódico haya guardado absoluto silencio frente al libro de Gross por largos meses. Y más elocuente aún la argumentación de Michnik. Abre su artículo recordando la destrucción física y humana provocada por los nazis; arguye que “el terror estalinista apagó cualquier posibilidad de discutir públicamente lo que había sucedido en la guerra, el Holocausto y el antisemitismo”; subraya el heroísmo de aquellos que ayudaron a los judíos, y concluye asumiendo una responsabilidad sin culpa. Responsabilidad porque se ocultó la verdad de un crimen odioso y porque la mentira se repitió hasta el cansancio. Y responsabilidad porque “por miedo a descubrir la terrible verdad sobre el destino de los judíos”, aun él, un desmascarador profesional de asesinos y dictadores, jamás se preguntó por el papel de los polacos en el Holocausto.

Lo que Adam Michnik no puede encarar es que en su defensa repite los argumentos que han sustentado la mentira y condena involuntariamente a los polacos. Si Michnik, a cuya trayectoria

intachable habría que sumar que perdió a gran parte de su familia en los campos nazis, no quiso ver nunca lo que habían hecho los polacos frente a los judíos durante la Segunda Guerra, la gran mayoría de los polacos no judíos difícilmente podrán enfrentar la verdad que develó Gross. Además, quien echa tierra de silencio sobre la conducta de los polacos que asesinaron a sus vecinos judíos se convierte automáticamente en su cómplice. Por último, hay una omisión terrible y elocuente en el largo artículo de Michnik que fortalece la mentira y deja al descubierto la cara oscura de la cultura política polaca: no hay una sola mención al antisemitismo polaco de hoy. Un racismo que pinta esvásticas y lemas nazis en la puerta de la casa de Marek Edelman, el único sobreviviente del gueto de Varsovia, que afirmó alguna vez que el racismo polaco es una variante especialmente patológica: “un antisemitismo sin judíos”.

La distorsión de la verdad obstaculiza aún hoy una cooperación cercana entre Japón y China; el ascenso político de Haider estuvo a punto de costarle a Austria su pertenencia a la Unión Europea. Polonia no ha enfrentado la cara oscura de su historia. No se ha vacunado en contra de la aparición de un Haider nativo que use la reserva de xenofobia que persiste en el país, y hay que recordar que en un país sin memoria, quien la llena gana el futuro. —

— ISABEL TURRENT

