

LIBROS

68

LETRAS LIBRES
ABRIL 2013

Mario Vargas Llosa

- PIEDRA DE TOQUE I (1962-1983), II (1984-1999), III (2000-2012)

Carmen Boullosa

- TEXAS. LA GRAN LADRONERÍA EN EL LEJANO NORTE

Marco Palacios

- VIOLENCIA PÚBLICA EN COLOMBIA, 1958-2010

Art Spiegelman

- MAUS: HISTORIA DE UN SOBREVIVIENTE
- METAMAUS: VIAJE AL INTERIOR DE UN CLÁSICO MODERNO

Yuri Herrera

- LA TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS

Rubén Bonifaz Nuño

- POESÍA COMPLETA

Vicente Leñero

- MÁS GENTE ASÍ



PERIODISMO

El cuarto poder de Vargas Llosa



Mario Vargas Llosa
PIEDRA DE TOQUE I (1962-1983), II (1984-1999), III (2000-2012)
Ed. Antoni Munné, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012, 1470, 1448, 1524 pp.

✎ **WILFRIDO H. CORRAL**

Cincuenta años no son nada para lo que significa la obra de Vargas Llosa en la cultura occidental. “Nuestra” cultura le queda corta, y así Balzac, Orwell y Updike son los Vargas Llosa de sus países. Exhaustivo y libre como el primero, ético y constante como el segundo, conceptualmente incisivo como el último, siempre asombran las versiones originales de los escritos recogidos en estos tomos de sus *Obras completas*, el poder de sus ideas en su narrativa, y en la prosa no ficticia que vendrá. Varios de estos textos fueron publicados bajo distintas rúbricas. En su acepción de tentativa o criterio para las cualidades de algo, “Piedra de

toque”, lema ya empleado en 1965 y regularmente desde 1977, revela la totalidad de su empeño y designio intelectual.

No es un cliché señalar la dificultad de escoger entre los de mayor vigencia, o de desasociarlos de su ficción. A los de los ochenta en adelante, es difícil atribuirles características estrictas de artículo largo, crónica, discurso, ensayo, informe, nota, prólogo, reportaje, reseña u otros avatares de su premiada no ficción, que Munné contextualiza en su “Nota a esta edición” y cronología. Hay un doble giro en esta prosa que permite otra acepción de piedra de toque: parangón, modelo o patrón de excelencia, particularmente al considerar la progresión de sus ideas, que sigue frustrando a sus críticos y al que lo encasilla de acuerdo al género de cada obra. Esa graduación no significa que haya encontrado su estilo, porque nunca lo perdió al llevar el dinamismo pegado a sí mismo, además dando claves de lecturas profundas (sus ensayos largos), e introduciendo en la conversación colectiva maneras de repensar (no “compartir”) con sus lectores los vertiginosos cambios de los siglos que viven.

La gama de su pensamiento, polémico desde su inicio como escritor, es el meollo de las relaciones que hay que seguir, no establecer, para entender a Vargas Llosa. Medio siglo después (no por nada estos *Piedra de toque* comienzan en 1962 y terminan en 2012) se confirma que no hay nada “tradicional” en ellos, o en los escritos políticos y autobiográficos (volumen VIII de estas *Obras completas*), que son su autobiografía parcial, y que tal vez completarán sus cartas. Esta prosa es dialógica, pluralista, interdisciplinaria y reflexiva, nada convencional o dogmática. Por esa complejidad, coadyuvada ahora por los avatares de seiscientos textos no incluidos en colecciones, no es casual que en *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme* (Instituto

Cervantes, 2011) numerosos escritores de varias generaciones y críticos celebren (otros lo siguen manifestando) su rebeldía y consistencia ética y profesional, su poder ante los poderes, más la generosidad personal de un liberal íntegro y honesto que vive la literatura como religión, según Héctor Abad Faciolince.

No hay aquí lo que en 1956 T. S. Eliot, otro héroe suyo, llamó “crítica de taller” (del poeta en su torre) sino algo similar a lo que el estadounidense dijo en el mismo ensayo sobre *Finnegans wake*: “un libro como este basta”; tal es el poder acumulado en *Piedra de toque*. Tampoco se halla lo que el crítico inglés Frank Kermode llamó “pensamiento usado”, o la jerarquía relativista académica. A la vez se está ante una odisea personal cuyo rendimiento se revisa constantemente, y si se puede extraer enseñanzas de lo escrito y pensado (muchos autores tienen ideas, pocos el talento para corregirlas) se las usaría para regenerar las siempre asimétricas relaciones entre autor y públicos. Por eso Munné afirma que algunos de los temas que trata “los encontraremos desarrollados de forma más extensa en textos que encontrarán su lugar en otros volúmenes de estas *Obras completas*”.

El volumen I muestra que entre 1962 y 1976 la producción periodística es menos densa, y Vargas Llosa asevera en su prólogo general que “aunque el periodismo y la literatura tienen muchas cosas en común, son esencialmente diferentes, precisamente porque en ambos géneros la relación del que escribe con el lenguaje es muy distinta y también lo es la realidad que cada género comunica”. Puede ser así porque en 1963 y 1969 produce dos de sus mejores novelas. Y aunque quiere establecer distinciones añade que “muchas de las historias que he inventado nacieron de experiencias que viví gracias al periodismo, como se puede advertir en los artículos aquí reunidos”. Por ese proceder no sorprende

examinar las relaciones entre *El sueño del celta* y “El archivista y los empleos imaginarios”, “La aventura colonial” y “La arquitectura como espectáculo” del volumen III.

Al confirmar esas conexiones, y si se cree que su visión es “tradicional”, ¿cómo se explica entonces su perenne atención a la cultura popular y las técnicas de avanzada de sus narraciones? Este volumen incluye clásicos como “Espejismos colectivistas” y “El futuro de la esperanza”, pero tampoco le falta zanjar asuntos con intelectuales baratos y progresistas biempensantes en cuyas ideas no caben matices, contextualizando su paso de Sartre a Camus. Así como están “Camus y la literatura”, “Preguntas a Borges” y “La literatura es fuego”, hay una inmensa cantidad de reseñas, entrevistas y notas no recogidas hasta ahora, como “Carlos Fuentes en Londres”; y con “LeRoi Jones: Sexo, racismo y violencia” y “El ratón Mickey subversivo” comienza a eliminar cualquier alegato de purismo en torno a su ensayismo y sus temas.

Desde el volumen II es más abundante su preocupación por la literariedad, y predominan las menciones a Cervantes y Borges, quienes adquieren mayor protagonismo en el siguiente volumen. También sobresalen maestros pensadores como Popper, Revel y Hayek; no a menosprecio de Castro, Pinochet y Trujillo, o de figuras importantes de la cultura y política mundial, o del arte. Así, ya son clásicos “Posmodernismo y frivolidad”, “La revolución posmoderna” y “La utopía arcaica”, que no se refieren a ideas previas o a su libro sobre Arguedas, sino que patentizan la consistencia de sus opiniones. En suma, podemos seguir los momentos culturales clave de la segunda mitad del siglo pasado, con la pasión, amplia información y claridad de expresión que le caracterizan. Durante los años de este volumen aparecen *bête noires* como el nacionalismo y Foucault (y como contrapeso

críticos que civilizan, como Wilson y Trilling). Textos como “Robin Hood y los alegres compadres” (sobre el mercado) y “El escritor y sus señores” (sobre Régis Debray), no recogidos hasta ahora, retraen a temas del primer volumen, y hacen más presente su protagonismo en el siglo que terminaba.

Al ocuparse de este siglo en el volumen III, es natural que surjan frecuentemente figuras como Hussein, Chávez y Fujimori, y que se tenga más presentes los textos incluidos. Estos sirven solo a cierto nivel para confirmar su habilidad instintiva para conectar con la contemporaneidad. Si este volumen contiene *Diario de Irak e Israel/Palestina: paz o guerra santa*, también incluye muchos en que no ahorra elogios o estridencia al referirse a asuntos culturales, sociales, y personales. Es decir, su mundo no es exclusivamente político, y siempre encontrará otras simpatías y diferencias. Para estas tal vez sean emblemáticos “Montaigne en la trifulca” o “La derrota del fascismo”, con los que vuelve al Perú que nunca abandonó; o cuando parece hablar de sí mismo al decir que en un humanista puertorriqueño de nacimiento y europeo por afinidad y vocación “ambas cosas se fundían en él sin el menor trauma, como en Borges ser argentino y universal, o en Joseph Conrad ser polaco e inglés”.

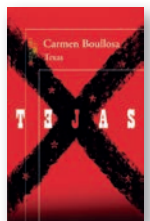
Que “La verdad de las mentiras” (2005) recoja un título de volúmenes anteriores es afinar su autoanálisis, no hacer concesiones a su pensamiento. Desde ese año hasta el 2012, la gran mayoría de los artículos no está incluida en antologías, y su variedad no muestra puntos débiles. Porque *Piedra de toque* incluye algunos de compilaciones como *Contra viento y marea* hasta *Sables y utopías*, o de un ensayo comprometido como *La civilización del espectáculo*, los críticos podrían pasar otro medio siglo descifrando lo que llamarían una “meta-auto-bibliografía” de un gran pensador. No así otros

lectores, a quienes deleita, enoja, y enseña que “los nuestros” son los otros, más todo lo otro que se quiere filosofar. Aquí están la Historia y las historias, los recuerdos ordenados, sus premisas estéticas, las polémicas contextualizadas, con la ética profesional intacta. Ahora que Clark Kent/Superman ha abandonado el periodismo impreso por el digital, y los ataques contra la prensa aumentan en América Latina, Vargas Llosa tal vez sea el “héroe de nuestro tiempo”, frase que reservó para Berlin. Al no haberse disminuido sus poderes no está cuantificada su influencia. Así, *Piedra de toque* confirmará que es un héroe subversivo de diversas generaciones, logro de poquísimos ganadores del Nobel. —



NOVELA

Texas: frontera quebradiza



Carmen Boullosa
TEXAS.
LA GRAN
LADRONERÍA
EN EL LEJANO NORTE
México, Alfaguara/
Fundación Cultural
Azteca, 2013, 360 pp.

JUAN JOSÉ REYES

La escritura de Carmen Boullosa habita variadas geografías. Discurre en las casas y las calles de la gran ciudad —en los recuerdos, los miedos, las fantasías infantiles (*Antes*) o en la resurrección de Motecuhzoma Xocoyotzin (*Llanto*), que pasa de la Gran Tenochtitlán a la ciudad de México inhabitable— o en las aguas caribeñas —navegadas por la fuerza de la ambición pirata (*Son vacas, somos puercos*)— o, como ahora, en esa tierra nebulosa y afilada y ardiente y seca y bañada por el mar, tierra de nadie y de todos, que es Tejas o Texas, según se entienda, en el duro, interminable siglo XIX. Su autora parece vivir

obsedida por la lengua. Gracias a la lengua precisa todo lugar innombrable y da santo y seña de un abundante inventario de personajes y paisajes. Dice lo que no se dice y dice lo que va ocurriendo. Le da un sentido a lo que no lo tendría en el transcurso agitado o comúnmente monótono de los días.

Texas fue parte de México, aun cuando su situación la volvió prácticamente ingobernable para las autoridades centrales. Nada más lejos del país que aquella punta donde inclusive los modos al uso de la capital y las principales ciudades y de los campos y los litorales contaban con significados distintos. Fue Fernández de Lizardi el primero en hacer ver el peso contundente de la palabra “pelado” en la vida citadina. El receptor del calificativo podía guardar rencores y cultivar sus odios pero no podía tomar revancha. No sucede lo mismo en Texas, como hace ver Carmen Boullosa (ciudad de México, 1954) al narrar los hechos de su historia.

Aquellos hechos pasan en una región vecina al mar, en dos poblados con aires de ciudad, conforme a la pretensión de sus moradores. Los poblados forman una suerte de unidad bipolar: Bruneville es francamente texano y Matasánchez mexicano. Pero en toda aquella geografía —en todo aquel “infierno grande”, como acaso podría decirse— vive una buena y extraña diversidad de nacionalidades. Merodean sin falta los indios —apaches o comanches— y residen gringos y mexicanos y europeos y negros africanos que huyen de la nortea esclavitud. La propiedad, de acuerdo con el modelo de Occidente, es la seña de distinción de los lugareños, tanto o más que los orígenes étnicos; pero no es bastante cuando los poderes son más o menos análogos: el caso de un *sheriff* gringo y de un rico terrateniente mexicano. De aquella igualdad ha de nacer una dura diferencia, y el norteamericano solo puede hallarla en su cofre de

prejuicios raciales. Un día llama al mexicano “grasiento pelado” queriendo instaurar o reforzar supremacía a partir de los orígenes.

Aquel hecho muy probablemente no habría tenido repercusiones mayores si el insulto hubiera caído en los oídos y los hombros de un cualquiera, pero la descalificación fue a herir a Nepomuceno, un hombre de excepción en aquel lar. Rico, mujeriego, de facha no acorde con la que con frecuencia portan los nacionales, Nepomuceno es un injuriado único o tal vez dicho mejor el único injuriado posible. Sería un “pelado” aunque no lo pareciera. A final de cuentas, como se escribe también en esta historia, los mexicanos son como animales, el mundo de tu entidad no rebasa al del caballo.

Toda la primera, larga parte de la novela transcurre teniendo como eco ubicuo la fuerza de aquella descalificación, al correr como reguero de pólvora, entre estridencias y asombros, el franco insulto entre todos los pobladores de la zona, quienes dan la noticia como se anuncia un cambio definitivo de la realidad hasta ahora conocida. Aquí la escritura corresponde sin fisuras a la circunstancia, dominada por la cortedad, la sequedad, los filos de las relaciones entre personas que se comunican con palabras escasas y sobreentendidos abundantes. En aquella geografía calurosa, de chaparra vegetación (mezquites, arbustos) se dan vidas que todo mundo conoce y que están llenas de misterios. Cada quien cumple sus tareas, sus destinos, inclusive un grupo de amazonas que brillan aparte por su libertad e independencia. Recaderos, practicantes de oficios, mujeres de su casa, hombres resignados a seguir los sinos de su clase o dispuestos a cualquier impostura que se traduzca en ascensos en la escalera de la sociedad. Un mundo este también poblado de animales que cumplen patrones y funciones: palomas mensajeras, caballos dóciles para la espera, vacas que devoran

su circunstancia hasta el delirio alojando ranas en la panza. Y se cimbra todo entero aquel mundo que vibra ante la mirada entre la luz temblorosa de un cálido espejismo. Tiembla con una fuerza proporcional a la rapidez con que viaja la noticia de la injuria. “Grasiento pelado” se torna de este modo en la pólvora que ha de encenderlo todo hasta hacerlo brincar en trizas.

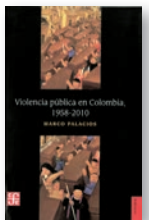
La escritura con que se ha dibujado con buen aire y mano diestra esta primera y dilatada circunstancia cambia en la segunda parte de la historia, la que corresponde a la guerra que Nepomuceno, el injuriado, emprende contra los vecinos enemigos. De un lenguaje atenido a los límites de la descripción, directo en sus registros, económico al grado en que se ahorra palabras (como la preposición “que”, que la autora elude en ocasiones como si lo que escribe fuera precisamente un acta de hechos y decires), siempre poseedor de un eficaz vigor —inclusive cuando se pone a jugar—, se pasa a uno de seductora intensidad en el que brotan imágenes felices (como “Yegua y jinete talan con su figura lo que resta del árbol de la noche, son los dientes del serrucho”) o enriquecedoras observaciones (“Tras un salto para esquivar un desvível abrupto del terreno, Nepomuceno se humaniza, sonrío y acaricia la oreja de Pinta: ‘Bella, Pinta, linda, ¡bien!’ La caricia vuelve a Pinta por un momento la coqueta que no es: la yegua sacude la cabeza, regresa a carácter, astuta, correlona, músculo y cerebro”).

El bravo norte mexicano. La áspera frontera. La línea divisoria que serpentea entre los grandes ladrones y los plebeyos. Texas: tierra de mentiras y ambiciones, de libertades entrevistas apenas, de impuestas disciplinas. Escenario de una guerra que un pelado rico comandó desde acá, del otro lado. La escritura de Carmen Boullosa consigue que imaginemos y habitemos esos límites sin remedio quebradizos. —



HISTORIA

Lecciones desde Colombia



Marco Palacios
VIOLENCIA PÚBLICA EN COLOMBIA, 1958-2010
Bogotá, FCE, 2012,
220 pp.

SANDRA LEY

La comparación entre Colombia y México resulta muchas veces inevitable. En años recientes, la “colombianización” de México ha sido un tema recurrente en los medios de comunicación. Para varios, el estrepitoso incremento de la violencia en México y la incapacidad (o falta de incentivos) del Estado mexicano para combatirla evoca la violenta realidad de Colombia en los años ochenta. En *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*, el historiador Marco Palacios (Bogotá, 1944) nos da un recorrido detallado a lo largo de cinco décadas de violencia en ese país, lo cual no solo permite comprender mejor el caso colombiano, sino que indirectamente también ayuda a cuestionarnos el uso de dicho concepto para explicar la realidad mexicana, reconocer las diferencias fundamentales entre ambos casos y considerar posibles panoramas futuros.

En este libro, Palacios deja en claro que la violencia ha sido un elemento constante y clave en la historia colombiana, consecuencia de la falta de una visión de largo plazo en la élite gobernante y un Estado endeble y fragmentado. Desde la lucha férrea por el poder entre partidos políticos a principios de los cincuenta, hasta las interacciones entre el Estado y los grupos antiestatales de los últimos años, los tiempos y las estrategias son dictados por los calendarios electorales. Esto ha implicado una visión cortoplacista por parte de las élites políticas que impide la inversión en las instituciones del Estado y,

por consiguiente, su consolidación. El resultado es un Estado históricamente débil y fragmentado, sin la capacidad de controlar la totalidad de su territorio, de negociar y alcanzar acuerdos. En contraste, para Palacios, la centralización autoritaria del Estado mexicano y el papel del PRI permitió tener un mejor control del negocio criminal durante, al menos, una buena parte del siglo xx.

Así, en lo que el autor identifica como la primera ola de violencia (1949-1953), la lucha entre el Estado conservador y las guerrillas liberales se caracteriza por jornadas electorales sumamente violentas, especialmente en los municipios más competidos. Posteriormente, ya en la “guerra sucia de baja intensidad” (1985-presente), los ciclos electorales han dictado el carácter y tiempos de los procesos de pacificación. Cada presidente imprimió su propio sello, dando a los grupos guerrilleros y paramilitares nuevo margen de maniobra, cada cuatro años, para actuar, presionar, planear y generar nuevas demandas para la desmovilización. De esta manera, los procesos de negociación se realizaron siempre en paralelo con la confrontación armada en el campo de batalla. Las consecuencias han sido claras: el fracaso del modelo de negociación y el desgaste de “la paz”.

La debilidad del Estado colombiano no implicó de ninguna manera que este estuviera exclusivamente a expensas de los grupos armados. Por el contrario, en su debilidad, el Estado contribuyó e incluso fue cómplice del fortalecimiento de estos grupos. Palacios nos recuerda que 1965 se legalizaron las organizaciones paramilitares locales. Más aún, la purga de los cuerpos policíacos alimentó a las huestes paramilitares de “policías resentidos”. En el largo plazo, la expansión del “mercado de seguridad privada” terminó por incrementar la violencia. El mismo Estado también ha sido responsable de perpetuar la violencia al violar constantemente el debido proceso y priorizar la lucha contra las drogas sobre la lucha por el respeto a los derechos humanos. Palacios evidencia que en todos los casos de

detenciones civiles quedaron registradas denuncias específicas de tortura. Asimismo, cuando fue evidente la participación de los jefes paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en el tráfico de drogas, resultaron más importantes sus delitos por narcotráfico que su responsabilidad directa en masacres, desapariciones y secuestros. De acuerdo con Palacios, esto solo terminó por dejar “un balance inadecuado entre la paz y la justicia en la reparación a las víctimas”.

El historiador pone énfasis en un elemento adicional para comprender la evolución del conflicto armado en Colombia: el contexto internacional. No es posible comprender el nacimiento, reclutamiento y evolución del Ejército de Liberación Nacional (ELN) sin tomar en cuenta el triunfo de Castro en Cuba y la presión cubana para mostrar resultados militares. Tampoco es posible entender los inicios de las FARC sin considerar el papel y visión del Partido Comunista Colombiano (PCC) en el contexto de la Guerra Fría. Las estrategias y políticas antidrogas en Colombia son igualmente imposibles de explicar sin atender a la política estadounidense. La declaración de guerra a las drogas por parte de Nixon en 1971 generó un cambio en el entendimiento y conceptualización del “enemigo”. En el marco de esta nueva etapa se abrió un espacio para dictar aspectos claves en materia penal, militarización y extradición en Colombia desde Estados Unidos. De hecho, este último punto es parte de la explicación de la escalada de violencia en la década de los ochenta cuando los narcotraficantes, en particular el cártel de Medellín, retaron al Estado y emprendieron campañas de violencia contra la extradición.

Es así como la historia colombiana ha estado permeada por la violencia pública,* en un principio dominada por las guerrillas y fuerzas paramilitares y más tarde reforzadas por los grupos

narcotraficantes. Por consiguiente, los actores armados en Colombia han sido múltiples: guerrillas, paramilitares, narcotraficantes, organizaciones criminales e híbridos de todos los anteriores. La multiplicación de actores implicó el desarrollo de una violencia cuyos niveles y naturaleza, afirma Palacios, “no tienen paragón, ni en el México de hoy”. Los enfrentamientos se desarrollan en varios frentes: contra el Estado, por el desarrollo de políticas públicas de seguridad “menos desfavorables”; entre guerrillas, paramilitares y narcotraficantes, por el acceso y control de territorios, y entre los competidores de los mismos.

No solo los actores armados son otros y más numerosos, sino que sus estilos y discursos son “más variados y cambiantes” que los de los actores de la violencia ilegal en México. Más aún, cuando estos grupos comprendieron que la elección popular de alcaldes era un punto fundamental en su pugna con el Estado, utilizaron las elecciones como medio de ganar ventaja táctica. El ejemplo claro es la Unión Patriótica (UP), partido que se desprende de la alianza de las FARC con el PCC y cuyos logros electorales no son pocos. Este no es un punto menor. En Colombia, los distintos actores armados tienen objetivos políticos estratégicos relativamente claros y diferenciados, ya sea desestabilizar el régimen político o diezmar el apoyo social y político de sus opositores. Según sea el caso, sus estrategias, uso de la violencia, así como sus consecuencias son diferentes.

Si bien la lectura de este libro requiere de cierto nivel de conocimiento del caso colombiano, el examen minucioso de Palacios y su valioso contenido documental resaltan temas sobre los que resulta fundamental reflexionar hoy en México: las consecuencias de la privatización de la seguridad, las complejidades de los procesos de desmovilización, el papel de la violencia en los procesos electorales, y la importancia de balancear paz y justicia. Para Palacios, en Colombia, el saldo en estos temas no ha sido positivo

en lo absoluto y el futuro no parece ser sustancialmente mejor, pero su examen minucioso de los últimos cincuenta años de violencia en Colombia debería al menos hacernos más críticos y responsables de nuestra realidad. —

CÓMIC

En la raíz de nuestras más profundas pesadillas



Art Spiegelman
MAUS: HISTORIA DE UN SOBREVIVIENTE
Traducción de César Aira, Buenos Aires, Emecé, 2009, 2 vols.



METAMAUS: VIAJE AL INTERIOR DE UN CLÁSICO MODERNO
Traducción de Cruz Rodríguez Juiz, Barcelona, Mondadori, 2012, 256 pp.

ANDREA MARTÍNEZ BARACS

Ante *Maus* mi primera reacción, común a muchos, fue de desconfianza: ¿un cómic sobre el Holocausto? ¿Los judíos como ratones, los alemanes como gatos? ¡No, gracias!

“Maus” es la palabra alemana para “ratón”. La elección del título y los protagonistas, junto a los subtítulos de los dos tomos originales —“Historia de un sobreviviente: Mi padre sangra historia” e “Historia de un sobreviviente: Y aquí comenzaron mis problemas”— ya hablan del estilo de la obra: la paradójica yuxtaposición de lo extremo y lo trivial, con algo de la alegría subversiva y desenfadada del cómic *underground*, mundo en el que se formó el autor, Art Spiegelman (Estocolmo, 1948).

* Definida por Palacios como “toda forma de acción social o estatal por medios violentos que requiera un discurso de autolegitimación”.

El inmenso reto que afrontó Spiegelman fue encontrar el tono para contar la historia de Vladek, su padre, sobreviviente del “centro del infierno de la historia” como judío polaco durante la Segunda Guerra Mundial. Los escollos eran muchos, de orden estético y moral: ilustraciones bonitas, esmeradas, podrían distraer del tema básico, y edulcorarlo al estilo Hollywood. Por eso Spiegelman eligió el blanco y negro y dibujos donde el trazo casi expresionista desdijera la dulzura de los grandes ojos de los ratones. Había que alejarse tanto del sentimentalismo como del cinismo. Había que evitar un relato únicamente familiar—desafío que el autor enfrentó con el recurso de representar a todos los judíos con cabezas de ratones, similares entre sí, como una forma de simbolizar, en esa historia individual, una historia enorme.

Del mismo modo, Spiegelman tampoco cedió a la tentación de querer dar cuenta de la historia mayor del Holocausto. Era central respetar profundamente el relato del padre en su escala, pero no disimular sus aspectos menos atractivos, los límites de su memoria ni su particular habla de judío polaco transterrado en Queens, Nueva York. Más allá, el tema no era únicamente la historia de Vladek, sino la imagen misma de un padre contando su vida a un hijo, quien a su vez tenía su propia historia, incomodidades y angustias. Así, dos tiempos debían reunirse sin excluirse mutuamente. Un tema central, finalmente, era la memoria y su escritura. Y la mayor dificultad era transmitir y dar cuenta de ese tema sin rebajar la enormidad del crimen que significó el Holocausto.

En 1989, tres años después de haber salido a la calle la primera parte de *Maus*, Spiegelman publicó “Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question” en *The Village Voice*. Ahí explicó: “resiento la implicación de que el Holocausto es un asunto provincial judío”: ratones y

gatos representaron entonces para él “una metáfora clara y universalista de opresor y oprimido”. Ya Kafka en su “Josefina la cantante, o la gente ratona” había representado a los judíos como ratones. Y estos, un clásico del mundo de los dibujos animados, son parientes de las ratas, que los nazis asimilaron al pueblo judío. El gas Zyklon B que aniquiló a millones de judíos era originalmente un pesticida.

Según ha reconocido el propio autor, emprendió esta obra para ir a la raíz de sus más profundos miedos y pesadillas. La extrema sensibilidad del tema—una épica individual inserta en la casi desaparición de dos familias numerosas, parte del aniquilamiento de los judíos polacos por parte de los nazis—era bien servida por el género del cómic en su calidad de “show and tell”—“mostrar y contar”, directo y claro—y por una narración muy comprimida, donde “solo está lo que no puede no estar”, y los acontecimientos han sido “reducidos a sus momentos más necesarios” y dispuestos según una meticulosa estrategia narrativa.

La forma y el diseño: la gramática y la arquitectura de cada página reciben una atención fuera de lo común. Cada página es un párrafo visual. Y de página en página, la obra guarda una cadencia y un ritmo.

La estética resultante, al servicio de un proyecto pensado intensamente y pulido en su expresión, dio a *Maus* un reconocimiento inédito para el género—el prestigiado premio Pulitzer, en 1992—, el éxito internacional y una resistencia al paso del tiempo. Y *MetaMaus*—el tomo que Spiegelman dedica a contar la concepción, elaboración y recepción de *Maus*—nuevamente sorprende favorablemente: composición, diseño e intención dan a este libro atractivo y riqueza conceptual y testimonial.

Art Spiegelman recibió y tuvo que responder a una historia personal emblemática. Durante toda la guerra, Vladek vivió experiencias extremas, como la de estar una semana entera

encerrado en un vagón para animales tan lleno de gente que los prisioneros no podían ni permanecer parados, sino unos encima de los otros. No les dieron ni comida ni bebida, pero les abrieron la puerta un par de veces para sacar a los muertos, que en su encierro apilaban contra las puertas, en columnas hasta el techo. El padre de Art sobrevivió porque colgó una cobija a unos ganchos del techo y quedó sentado en ella, con acceso a la poca nieve que recogía de una minúscula ventana, la única del vagón. Y en Auschwitz, junto a otros hojalateros como él, le fue impuesto en noviembre 1944 dismantelar los hornos crematorios, por lo que pudo observarlos de cerca y ser testigo del mecanismo del exterminio masivo.

Pero hubo más: Anja, la madre del dibujante, estuvo en Birkenau y conoció también el hambre y el cansancio extremos, el miedo y los demás horrores. Entre sus proezas, Vladek trató de averiguar siempre, entre encierros y traslados forzosos, dónde estaba ella e intentó protegerla. Pero lo que debió quebrar a Anja fue otra cosa: para salvar a su pequeño hijito, Richieu, en 1943 lo confió a una parienta que tuvo a su cargo varios niños. Poco después, al ver que los nazis liquidaban el gueto, la mujer los mató a todos y se mató a sí misma.

La pareja se reunió al terminar la guerra y Art nació en Suecia en 1948. Después la familia emigró a los Estados Unidos. Vladek, superhombre de la guerra, no pudo salvar en la paz a Anja, quien se suicidó nada menos que en mayo de 1968. De algún modo ella le había pedido a su hijo que contara su historia. Y esa fue casi la obra de su vida para Art Spiegelman, aunque sigue publicando obras bien realizadas y con sentido. Su “Rómpase en caso de incendio”—la bolsa de oro para las penurias que sería la película de *Maus*, tantas veces ofrecida a Spiegelman, y a la que siempre se ha negado—permanece intacto como testigo de la precisión moral y estética de su autor. —

NOVELA

Verbo y verga



Yuri Herrera
**LA TRANSMIGRACIÓN
DE LOS CUERPOS**
Cáceres, Periférica,
2013, 134 pp.

PATRICIO PRON

No es seguro que William Shakespeare sea el autor de la tragedia *Romeo y Julieta* (1597); este pudo ser Francis Bacon, Christopher Marlowe, Edward de Vere e incluso cierto William Shakespeare bautizado en Stratford-upon-Avon el 26 de abril de 1564. No importa. La controversia acerca de quién fue William Shakespeare es menos relevante que la trascendencia y la productividad de su obra, cuyos personajes y motivos regresan

periódicamente. El escritor mexicano Yuri Herrera (Actopan, 1970) es el responsable del más reciente de esos regresos: *La transmigración de los cuerpos*, que narra los esfuerzos de su protagonista por restituir a dos familias enfrentadas los cadáveres de sus hijos, accidental y deliberadamente en manos de las familias equivocadas. Al igual que en la tragedia inglesa (cualquiera que fuese su autor), las familias rivales de *La transmigración de los cuerpos* tan solo aspiran a proteger su honor y a reparar la supuesta ofensa recibida utilizando a sus hijos como si fuesen su propiedad; a diferencia de lo que sucede en ella, los dos jóvenes no estaban vinculados amorosamente, su muerte es accidental (aunque los accidentes hayan sido distintos) y da comienzo al drama en vez de suponer su final —sus familias están más relacionadas de lo que parece— una plaga que está matando a las personas.

Claro que existe una diferencia más notable entre *Romeo y Julieta* y *La transmigración de los cuerpos*: esta última no transcurre en Verona sino en una calle de prostíbulos en una ciudad mexicana innominada. Es una diferencia notable que otorga un sentido distinto y muy profundo a la recreación del drama de Shakespeare por parte de Yuri Herrera, ya que (de esta forma) este deja de tener por tema las dificultades de dos jóvenes amantes para pasar a referirse al tipo de negociaciones que deben llevarse a cabo en una sociedad en descomposición. Así, desplazando el centro de atención de los cadáveres de los jóvenes muertos a las negociaciones para su restitución que realiza Alfaqueque, su protagonista, *La transmigración de los cuerpos* justifica la que es una trama endeble y se revela a los ojos del lector como una obra mayor, no en menor medida gracias a su lenguaje, que parte de la oralidad mexicana contemporánea para despegarse hacia los territorios de la

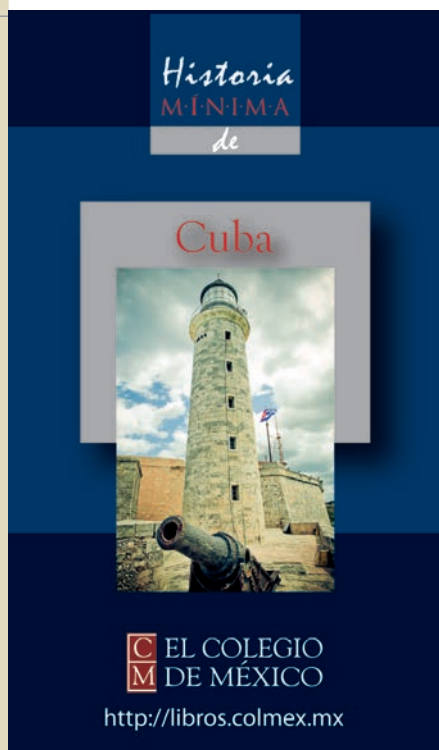
invención verbal, la acumulación y el circunloquio. Al igual que en las obras anteriores del autor (las magníficas *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*), en *La transmigración de los cuerpos* la retirada de un gobierno impotente o sencillamente desinteresado por el destino de sus ciudadanos supone también que se abandone el lenguaje que este utiliza para dirigirse a ellos; en su lugar irrumpe un lenguaje salvaje que sirve para decir una sociedad en la que “lo normal sería que fueran los muertos los que se echan a perder” pero la podredumbre afecta a todos. Una sociedad en la que una persona puede llamarse Nándertal y otra Delfín y en la que todo y todos tienen un alias: “Pobre mujer expoliada alias Dónde estará. Venganza alias Desquitanza. El Carajo alias No se preocupe usted. Desprecio alias Quién se acuerda. Cuánto miedo alias Yo no sé nada. Cuánto miedo alias Aquí estoy bien.” También una sociedad donde solo el sexo, comprado, negociado o conquistado mediante el poder de la palabra (“Verbo y verga, es lo único que tengo”) ofrece consuelo, incluso aunque ese consuelo sea provisorio y no esté exento de peligros y de contratiempos.

Quizás algunos lectores consideren que la sociedad de la que se habla aquí es la mexicana y le otorguen a *La transmigración de los cuerpos* un carácter simbólico al que el libro no es indiferente por completo. A esta hipótesis de lectura se pueden añadir otras, que no la desmienten pero desplazan el interés del ámbito de lo social al del lenguaje (como si ambas constituyeran instancias separadas), de la particularidad de que esta sea una novela policiaca sin detectives y prácticamente sin violencia (y también sin interés o con un brutal escepticismo ante la posibilidad de hacer justicia) a la presentación del sexo (el lector decepcionado por la inviabilidad

LIBROS

74

LETRAS LIBRES
ABRIL 2013



anatómica de ciertas descripciones de prácticas sexuales realizadas por escritores mexicanos de la generación de Yuri Herrera descubrirá con alivio que este último sí sabe cómo se hacen estas cosas y que hay muy pocos escritores que las narren tan bien como él), de la cuestión de la reescritura shakesperiana a las connotaciones clásicas de este texto sobre la vida de los muertos, de la criminalidad sin culpa en la que se mueven los personajes de este libro a la desprotegida pero aun así muy sólida integridad de algunos de ellos. Ninguna de estas lecturas, sin embargo, debería soslayar el hecho de que *La transmigración de los cuerpos* es un magnífico libro y que su autor es uno de los pocos escritores latinoamericanos imprescindibles de nuestros tiempos. —



POESÍA

El ángel y la mosca



Rubén Bonifaz Nuño
POESÍA COMPLETA
 Prólogo de Luis García Montero, México, FCE, 2012, 4 vols.

▣ PABLO SOL MORA

La tarde que releía sus primeros poemas para esta reseña recibí, como todos, la noticia de la muerte del poeta. La coincidencia (seguramente vivida por muchos a propósito de esta *Poesía completa*) no dejó de tener algo de melancólica, pero el valor de la paradoja es obvio: el poeta ha muerto, pero la obra vive y, en cierto modo, comienza apenas su segunda y más perdurable vida, la que trascenderá, por mucho, los límites de una vida humana. El poeta lo sabía desde joven:

“Adviene callada la muerte; / nada prolonga al instante caduco / sino el canto perfecto, que presta / tiempo sin tiempo a la vida.”

La obra de Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, 1923-ciudad de México, 2013) forma parte de la educación sentimental y poética de un sinnúmero de lectores de poesía en México. Su caso, me temo, es cada vez más raro: un poeta dotado de una formación clásica, traductor de latinos y griegos; enraizado en la mejor tradición de la poesía en lengua española (desde Garcilaso y la poesía áurea hasta el siglo XX), y con un fino oído para la lengua coloquial y sensibilidad para la cultura popular. En su poesía, Catulo y Propertio cantan con mariachi, y Manrique y Quevedo se dan la mano con las calaveras de Posada.

La obra poética de Bonifaz Nuño es vasta y conoció diversos registros. Comenzó, clásicamente, con una serie de sonetos en los que predomina, a la manera de Rilke, el ángel como imagen de la poesía. Su poesía fue siempre *alada*, pero con el tiempo se hizo evidente que no solo los ángeles tienen alas. Tras un libro de aprendizaje y estudio (entendidos en el sentido clásico de *imitación*) como *Imágenes* (1953), vino el primer gran poemario, ya plenamente bonifaziano: *Los demonios y los días* (1956). Es la poesía de un mundo gris, árido, rutinario, de horarios burocráticos y tedio dominical, al que solo la poesía redime parcialmente. Lejos parece haber quedado la heroica lucha con el ángel; aquí lo que hay son moscas: “una llamarada de moscas verdes / ha nacido encima de la tierra, / encima del agua que bebemos, / ha poblado el aire que respiramos”. En las antípodas del ángel, la mosca será a partir de ahora la criatura emblemática del mundo poético de Bonifaz Nuño. Esta tesitura se prolonga en *Fuego de pobres* (1961), en el que la desazón de la monotonía y la miseria encuentra una salida en la solidaridad humana: “Tú,

compañero, cómplice que llevo / dentro de todos, junto a mí, lo sabes. / Hermano de trabajos que caminas / en hombres y mujeres, apretado / como la carne contra el hueso, / y vives, sudas y alborotas / en mí y conmigo y para mí y contigo.” En el medio, *El manto y la corona* (1958), uno de los grandes cancioneros de amor de la poesía mexicana. En “Amiga a la que amo: no envejecas...” se dan cita sus dos temas básicos, ya observados en su momento por Octavio Paz: el amor y el paso del tiempo, y, agregaría, el canto, pues el poeta sabe, desde luego, que la belleza y el amor son transitorios, y que su única posibilidad de trascendencia está en la poesía.

Bonifaz Nuño amaba las imágenes del juego y el azar (las figuras de la baraja, los lances, el albur). Tenía conciencia de que la vida es, más que juego de ajedrez, partida de póquer, y que es preciso apostar y arriesgarse: “a lo mejor le atinas, suerte, / y el as deoros de la noche abismas, / y la cama de amor...”, *Siete de espadas* (1966). Esta conciencia es parte de una actitud vital más amplia (particularmente mexicana, nos guste o no) que reivindica, no sin ironía, la figura del macho, cosa que en nuestros delicados tiempos de corrección política no faltará quien censure, indignada o condescendientemente, pero de la que esta poesía extrae parte de su fuerza: “hiel del macho hasta el fondo... / Resquemor mexicano en las espigas / de lujo. Si me viene guango. / Si te fuiste. Si me importa madre”.

El manto y la corona habría bastado para ganarle a Bonifaz Nuño un lugar de privilegio en la poesía amorosa en lengua española, pero a este agregó dos libros más con los que formaría una especie de tríptico: *Albur de amor* (1987) y *Del templo de su cuerpo* (1992). Tal vez su mejor registro erótico sea el expresado en ellos, un registro oscuro, bilioso, pasional. En el primero prevalecen el despecho y un deliberado

patetismo, ranchero y de cantina (baste recorrer algunos de los primeros versos: “Aunque sé bien que no me extrañas...”, “No es en mi año. Alguien te tiene...”, “Mal me pagaste; malamente...”, etc.); en el segundo, la pasión sexual, la codicia física, el resentimiento que nace del deseo, los celos y el abandono. En *Del templo de su cuerpo*, el poeta canta una pasión postrera: “yo, vestido y viejo, carcomido / y ciego, me arriesgo a tus veinte años; / la imprudencia ejerzo del que, a tientas, / ensangrienta espinas, pretendiendo / gozar la flor de la biznaga”. Pocos poetas habrán rendido un homenaje tan alto a lo femenino: aquí, la mujer es, conjuntamente, divinidad, oficio y templo, y el agente que deshace, en la cópula, la antigua oposición platónica y cristiana: “Y comprendes, comprendiendo el mundo, / y carne y alma son un solo / prodigio de ser: tu alma es tu cuerpo.”

En el 2003, al cumplir ochenta años, el poeta publicó su último libro, *Calacas*, que se inscribe en la tradición fúnebre de la poesía mexicana (hay ecos paródicos de *Muerte sin fin*: “tin tin está llamando ahora”) y, más allá, en toda una actitud mexicana frente a la muerte que de tan trillada a veces olvidamos la verdad que encierra. La muerte de *Calacas* es la Pelona, la Dientona, la Calavera de la sonrisa azucarada del Día de Muertos. El poeta la amonesta cariñosamente, la tutea (“ya ni la amuelas, Flaca; embistes / en guerra contra un montón de harapos”), se burla de ella, la reta, y, macho impenitente, la desdeña hasta el último momento: “Hay una mujer, quedan amigos / y el desprecio, Flaca, a lo que dueles. / No sé si habré de morir todo; / no todo he muerto; mientras vivo, / me vienes guanga, compañera.” Naturalmente, la muerte, tarde o temprano, nos ajusta a todos, eso el poeta lo sabe, pero no a su obra: a la poesía —a la gran poesía— la muerte le viene guanga. —

CUENTO

La realidad en el escenario



Vicente Leñero
MÁS GENTE ASÍ
México, Alfaguara,
2013, 280 pp.

✎ **ARMANDO GONZÁLEZ TORRES**

Parece natural, pero no lo es tanto: un autor veterano con una presencia prominente en distintos campos y con una producción narrativa que ofrece una alta garantía de calidad. Se trata de Vicente Leñero, una institución periodística, una voz teatral reconocida y un exitoso guionista de cine y televisión, cuyas distintas facetas confluyen en su obra narrativa. En efecto, al leer *Los albañiles*, *Estudio Q*, *El garabato*, *Asesinato*, *La gota de agua* o *La vida que se va* se descubre a un autor de múltiples recursos, que bordea las fronteras entre el reportaje, la reproducción naturalista, la escritura cinematográfica y el experimento y que ha forjado un singular realismo. Porque Leñero (Guadalajara, 1933) ha combinado la audaz exploración de las diversas estructuras narrativas con la actualidad y la denuncia social y este autor, a menudo asociado a un naturalismo crítico, es también un obsesivo de la forma que, inclusive en sus novelas aparentemente más apegadas al documento, despliega una compleja tramoya narrativa. Ciertamente, generar interés, ostentar un estilo grato y límpido, crear atmósferas y administrar la tensión, el suspenso y la sorpresa casi nunca son atributos espontáneos y requieren un meticuloso trabajo de planeación y desarrollo. Hay mucho de ingeniería civil en la estructura de los relatos o crónicas de Leñero, en el vigor de su construcción y en el cuidado de sus acabados. Su escritura ostenta inventiva técnica y, sobre

todo, interés por el funcionamiento interno de la máquina narrativa, a la que frecuentemente desmonta y vuelve a armar. Leñero tiene, pues, esa infraestructura poderosa, ese oficio para contar, que lo vuelven un narrador auténticamente hipnótico.

Más gente así es un libro que muestra ese oficio narrativo misceláneo y acogedor, donde se manejan con destreza los instrumentos de la ficción y la no ficción y se despliega la agilidad dialógica del dramaturgo, la profundidad del novelista y el sentido de oportunidad del periodista. El libro contiene un florilegio de varia invención: meta-ficciones donde el despechado detective Hércules Poirot mata a su creadora, la voluble Agatha Christie; textos que no se sabe si son remembranzas inverosímiles, como la del elegante vagabundo madrileño que le confiesa un crimen a Leñero o muy verosímiles invenciones, como el viaje a Inglaterra para una entrevista periodística y teológica con su admirado Graham Greene. Lo que, sobre todo, denota *Más gente así* es una habilidad capaz de hacer literatura con los más diversos materiales, desde la historia hasta la nota roja o el incidente trivial: de modo que el asesinato de un cardenal le sirve para denunciar las costumbres patricias y las complicidades de cierta élite eclesiástica; la nota insólita del pastor metodista que se inmola atacando una iglesia católica le es útil para mostrar el fanatismo y la atroz facilidad con que puede generarse una escalada de violencia a raíz de pequeñas afrentas y malentendidos y la conmovedora evocación de la figura materna le sirve para homenajear esos anónimos heroísmos domésticos y filiales.

Todos los relatos fluyen con solvencia y no hay alguno que no atrape. Con todo, destacan por su humor y ferocidad sus ajustes de cuentas y parodias del mundo literario, como “Las uvas estaban verdes” y “El crimen”. “Las uvas estaban verdes” es un relato de desencuentros con la legendaria creadora de prestigios Carmen

Balcells: en 1965 Leñero es una promesa descolante que ha ganado el premio Seix Barral y que recién ha publicado *Estudio Q*, conoce a la agente literaria y ella se ofrece a representarlo y a promoverlo en editoriales de todo el mundo, al igual que a otros jóvenes talentosos que comienzan a darse conocer, como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Pasa más de un lustro, el *boom* estalla como fenómeno comercial, García Márquez y Vargas Llosa se vuelven un culto literario y un negocio gigantesco que la agente literaria administra con pericia; mientras tanto, Leñero se siente desatendido, no recibe ninguna noticia, ni atención de la agente, hasta que un día, en un coctel, achispado por el licor, rompe con ella. Hay otros acercamientos, pero la agente actúa con calculada condescendencia y el autor es demasiado tímido para restaurar la relación profesional. Esta historia de despecho editorial, amén de jocosa y valiente, muestra muchos de los

mecanismo que actualmente determinan, casi tanto como la obra, el prestigio literario: la habilidad para transigir con el protagonismo de agentes, publicistas y editores; la capacidad de adaptarse a las demandas y corrientes del gusto que gobiernan los intereses editoriales; los atributos para formarse una identidad pública atractiva, la habilidad para cultivar relaciones y alianzas convenientes y, en fin, la necesidad de desarrollar competencias, más que literarias, sociales, en el ascenso artístico. El otro relato, "El crimen", es la historia de un joven millonario aspirante a literato que, tras la publicación de su primera novela, no duda en asesinar a un crítico que tuvo una opinión adversa. Caricatura del mundo de los talleres, la susceptibilidad a la crítica y los mecanismos patológicos del reconocimiento literario, es también una divertida pieza de suspenso.

Más gente así es un microcosmos de la obra de Leñero, que muestra las

variedades de su prosa. En Leñero se observa un tono preponderantemente realista y testimonial, construido con un método riguroso, que decanta y resignifica el dato a través de la escritura. Las innovaciones experimentos y hasta artificios narrativos que utiliza Leñero son recursos expresivos para indagar más ampliamente en la realidad, pues, en sus mejores momentos, el realista Leñero es también un acendrado formalista, el crítico social y cultural es crítico del lenguaje y el moralista es un avezado psicólogo. Acaso la eficaz narrativa de Vicente Leñero no ha estado exenta, en ocasiones, de desdibujarse en personajes planos y mensajes previsibles; sin embargo, cuando el autor brinda mayor libertad a los seres que habitan sus páginas, su escritura multiplica realidades, hace más rico y complejo el mundo, pues no hay una verdad unívoca y un mismo individuo puede ser oscuro o revelador, abominable o heroico. —

LOS LIBROS

QUE NO ENCUENTRAS LOS TENEMOS AQUÍ



Arte • Historia • Literatura • Filosofía • Ciencias Sociales • Lengua • Ciencias • Tecnología • Música • Cine

Más de 90 librerías en todo el país, la cadena más grande de México

Síguenos en  @LibreríasEducal y en  /LibreríasEducal

Compra en línea y encuentra nuestro directorio de librerías en:

www.educal.com.mx