

LOS
DÍAS

TRIBU

crónicas de
rock, fútbol, arte
y más...

JUAN
VILLORO



Autor: Villoro, Juan
ISBN: 749397073106342
Generado con: QualityEbook v0.38

Crónicas
JUAN VILLORO

En 1979 era guionista del programa de radio El lado oscuro de la luna y fui invitado por Huberto Batís y Fernando Benítez a escribir crítica de rock en el suplemento Sábado, de unomásuno. Con célebre indulgencia, Batís y Benítez fingieron no advertir que su presunto crítico se apartaba del tema y, en muchas ocasiones, de la realidad.

Así se inició mi trayectoria por las aguas de la crónica. El principal beneficio fue compensar la soledad de escribir ficción. Uno de los misterios de lo "real" es que ocurre lejos: hay que atravesar la selva en autobús en pos de un líder guerrillero o ir a un hotel de cinco estrellas para conocer a la luminaria escapada de la pantalla. En sus llamadas, los jefes de redacción prometen mucha posteridad y poco dinero. Ignoran su mejor argumento: salir al sol.

Este libro es una selección de las crónicas que he escrito en los últimos ocho años. Comienza con un texto sobre el descubrimiento de la vocación por la lectura, los demás, aspiran a poner en práctica esa pasión.

A tres décadas de que Tom Wolfe asaltó el cielo de las imprentas con sus quintuples signos de admiración, la mezcla de recursos del periodismo y la literatura es ya asunto canónico; a nadie asombra la combinación de datos documentales con el punto de vista subjetivo del narrador; el criterio de veracidad, sin embargo, es un ingrediente misterioso: una de las crónicas más testimoniales ("Extraterrestres en amplitud modulada") tiene un tono enrarecido, y la más delirante ("Monterroso, libretista de ópera") merecería ser cierta.

Traman Capote recomendaba trabajar sin grabadora para mantener despiertos los reflejos literarios. Seguí el consejo en "La vida en cuadritos", entrevista que transcribí sin mis preguntas. El recurso resulta esencial ante personas cuyo lenguaje se ignora —los giros, las muletillas, las vacilaciones se convierten en normas de carácter—. En las conversaciones más "literarias"(con William Golding, Sergio Pitol y Günter Grass) buscaba constatar o refutar un diálogo sostenido con sus obras; la entrevista era, en sí misma, un eco de conversaciones previas, y la grabadora no resultó un estorbo. En lo que toca a Jane Fonda, hubiera sido imposible llegar sin aparatos a su isla de promoción.

Debo confesar mi parcialidad por la entrevista con Ángel Fernández. De niño, sus narraciones de fútbol me revelaron la existencia de un lenguaje de fábula, en el que todo podía decirse de otro modo. Fue mi primer contacto con las palabras como símbolos mágicos. Cuando llegué a su casa, coincidí en la puerta con el jardinero, que llevaba una larga guadaña. La entrevista transcurrió durante horas en varias habitaciones y en el jardín. Mientras tanto, el jardinero segaba el pasto. Salimos juntos. En la puerta, Ángel me detuvo: "Deja pasar a Excalibur", dijo la voz que llenó mi infancia de personajes épicos.

A siete años de aquel diálogo, Ángel Fernández sigue fuera de la televisión; como Gabriel Vargas, el numeroso autor de La Familia Burrón, aún aguarda su reconocimiento como renovador del lenguaje popular.

En 1990 El Nacional me envió a Italia a cubrir el Mundial. Después de dos meses de conocer en detallé las dolencias de Maradona, regresé a México y me enteré de un extraño torneo de pelota prehispánica. ¿No se trataba de un deporte extinguido? Fui a Sinaloa y con la vergüenza de quien tiene la mente saturada de goles en canchas extranjeras, me enteré de que la milenaria pelota de los olmecas seguía botando en los desiertos del norte. El resultado fue "El patio del mundo".

Algunas crónicas abordan un mismo tema en dos tiempos ("Los once de la tribu" indaga las condiciones del fútbol e "Infancia en la Tierra" su repercusión en el público), otras se compensan o refutan ("Una Sudáfrica para niños" es una defensa de la libertad creativa y "La Academia de Inhibición", una sátira de sus excesos).

Ciertos entusiasmos surgen de una decepción previa. Vi a los Rolling Stones en Berlín, en 1982, y me parecieron unos cuarentones dignos de mejor retiro. No pensé que se convertirían en los fascinantes carcamales escénicos que visitaron México en 1995. Con frecuencia, el cronista escribe contra sí mismo; la exaltación de "Las piedras tienen la edad del fuego" se deriva, en buena medida, de la corrección de un prejuicio.

Pero el tiempo ha sido inclemente con otros protagonistas de este libro: Julio César Chávez se ha vuelto un campeón rutinario; William Golding murió en 1993; Gorbachov, Webster y Negroponte ya no mueven piezas en el juego de espionaje intuido en "Rusos en Gigante".

En cuanto a Marcos, es difícil anticipar su suerte. El gobierno inició 1995 con una guerra de imágenes; al revelar el nombre y el rostro del líder guerrillero, busco quitarle fuerza mítica. La crónica "El guerrillero inexistente" aborda esta pugna de máscaras e identidades.

La revista Viceversa presentó mi crónica "Los convidados de agosto", sobre la Convención Nacional Democrática, en la selva de Chiapas, como el relato de un testigo incómodo. La descripción me parece certera: no pretendo obedecer más que a una mirada oblicua, personal.

Desde aquel lejano contacto con el binomio B & B que revolucionaba el periodismo en el unomásuno, numerosos editores me han convencido de escribir de asuntos para los que me creo incapaz (muchas veces con el sereno argumento de "necesitamos a alguien que no sepa nada y se sorprenda"). Ramón Márquez, maestro del periodismo deportivo y de la nota roja, llegó al extremo de subirme a un helicóptero para describir la ciudad desde las alturas. Mi crónica me gustó tan poco como estar bajo las aspas. La generosidad de Ramón lo hizo reincidir llevándome al ring-side de Julio César Chávez: "La tempestad superligera" salió mejor porque es un texto a dos voces.

Además de los ya mencionados, vaya mi agradecimiento para quienes me invitaron a salir al sol: José Carreño Carlón, Sergio Chejfec, Mihály Dés, José María Espinasa, Fernando Fernández, Francisco Hinojosa, César Antonio Molina, María Nadotti, Fernando Orgambides, Roberto Diego Ortega, Braulio Peralta, Juan José Reyes, Víctor Roura, Fernando Solana Olivares y Eduardo Vázquez Martín.

México, D.F., a 28 de febrero de 1995

Hasta hace unos años los libros fueron custodios de la fe y la ciencia. El cine y la televisión ya se habían apoderado del gran público pero la reserva del saber seguía en las bibliotecas (las computadoras aún eran aparatos imprácticos, del tamaño de un Aula Magna). Ahora, la cibernética se ha apoderado del último bastión de la letra impresa. Es cierto que cada comunidad religiosa conserva un Libro, pero en calidad de talismán: la escritura del Dios se alza como el negro basalto del Código de Hammurabi, establece un contacto con un tiempo distante, perdido en los primeros desiertos, donde el hombre tenía que leer para actuar.

La infancia debería ser el terreno del encuentro con la lectura; sin embargo, al ver a Chepo y Yeyo, eminentes yuppies de ocho años, jugar a las tortugas ninja, cuesta trabajo concebir la alteración mental para que lleguen, ya no digamos al a El Quijote, sino a Asterix el Galo. ¿Qué prodigio hará que esos ávidos succionadores de Pepsilindros apaguen el Nintendo y abran un libro?

Mi itinerario no fue menos arduo. Pasé una infancia sin otras ambiciones que ser centro delantero del Necaxa o requinto de un grupo de rock. Los libros me resultaban tan amenazantes como la Biblia, la Constitución y otros tratados de castigos y recompensas que esperaba no conocer nunca.

En sexto de primaria tuve que debutar ante la literatura. La señorita Muñiz decidió que ya estábamos en edad de merecer un clásico. Casi todos eligieron El lazarillo de Tormes, por ser el más breve, y el matado de la clase volvió a caerme en el hígado al escoger un tedio de muchas páginas y título insondable: La Eneida. Unos días antes de este rito de iniciación, había visto El Cid, la película con Charlton Heston y Sophia Loren. Las hazañas del Campeador me entusiasmaron tanto que le pedí a mi abuela que me hiciera un traje de cruzado. En esa época los niños de Mixcoac mostraban su vocación épica disfrazándose de indios o vaqueros; a veces, algún desesperado se vestía de Supermán. No necesito decir que mi aparición en la calle de Santander fue atroz: la cruz destinada a amedrentar moros y la cota de malla hecha con un mosquitero me dejaron en ridículo. Aun así, Rodrigo Díaz de Vivar siguió siendo mi héroe secreto y ante la oferta de la señorita Muñiz no vacilé en escoger El cantar del Mío Cid. El encontronazo con los clásicos me dejó pasmado: era increíble que una película excelente se hubiera hecho con un guión tan malo.

Como tantos maestros, la señorita Muñiz pensaba que debíamos ingresar a la literatura por la puerta gótica. Hubiera sido más sensato empezar por Mark Twain, J. D. Salinger o algún crimen apropiadamente sangriento, y avanzar poco a poco hasta descubrir que también El cantar del Mío Cid era materia viva. Como esto no ocurrió, pasé los siguientes años evitando todo contacto con la literatura. Salí de la secundaria con un récord de dos libros en mi haber, uno en contra, otro a favor. Me sometí a la tiranía sentimental de Corazón, diario de un niño, me enjugaba las lágrimas, preguntándome si alguien leería eso por gusto (yo al menos estaba llorando para pasar Español). El segundo libro me cautivó como un sueño oscuro; durante semanas sólo pensé en el Capitán Hatteras y su arrebatado viaje al polo norte. La novela de Verne era una inmejorable invitación a la literatura, pero algo me detuvo; la epopeya en el hielo se impuso en mi imaginación como un cataclismo excesivo; salí del libro como quien sobrevive a un huracán.

Los momentos que cambian el curso de una vida son difíciles de rastrear. Muchos años después, ante el pelotón de fusilamiento o en el diván del psicoanalista, tratamos de otorgarle una lógica a los actos que no obedecieron sino a un profundo azar. Yo también he olvidado el nombre de la niña maravillosa que en quince minutos de un recreo me descubrió la belleza del mundo y me embarró su gelatina en la cara. Sin embargo, como un raro privilegio de la memoria, recuerdo la tarde en que mi vida cobró forma en las páginas de un extraño autor sin apellido. José Agustín logró el rapto predilecto de los escritores; ganar a alguien para la literatura: el lector ideal es el que hasta ese momento no ha leído un libro por gusto.

El verano de 1972 me encontró en las vacaciones entre la secundaria y la preparatoria, en un planeta miserable donde Los Beatles se habían separado y el mejor equipo que jamás saltó a la cancha se convertía en el Atlético Español. Un infierno de tardes eternas, muchachas inalcanzables, calles que conocía en todas sus cuarteaduras. En aquel marasmo, ocurrió el milagro: sonó el timbre y Jorge Mondragón, cuyo nombre de guerra era El Chinchulm, entró a mi casa ¡con un libro! Los ojos le brillaban como si contemplara la legendaria jugada de pizarrón entre el Yuca Peniche y el Morocho Dante Juárez. El ideal de Mallarmé se consumió en la recámara: para Jorge, el mundo se había convertido en libro: De perfil, de José Agustín. No le hubiera hecho caso de no ser porque habló con un morbo fascinante. Se quedó viendo la foto del autor y dijo:

—Francamente no sé cómo le hizo para ligarse a Queta Johnson.

De inmediato quise saber cómo le hizo.

Jorge y yo ignorábamos que se podía escribir ficción en primera persona; leímos De perfil como trozo de vida. Con la enorme vanidad de la adolescencia, la novela me gustó tanto como si yo la hubiera escrito. ¿Cómo había hecho el autor para conocer hasta mis tribulaciones más íntimas? El protagonista no tenía nombre porque José Agustín quería evitarme el quemón de que me reconocieran en la calle. La novela transcurría en las vacaciones entre la secundaria y la preparatoria y era demasiado semejante a mis días sin brújula. Hasta ese momento decisivo yo creía que un romance era "literario" si el beso lo daba un griego; los escenarios novelescos estaban tan lejos que se necesitaba un barco y un capitán desquiciado para llegar a ellos. De perfil ejercía la fascinación de la territorialidad: de un espacio familiar, mil veces pedaleado en bicicleta, surgía un cosmos infinito; los detalles cotidianos, fugitivos, se ordenaban en una realidad que superaba a su modelo: no estábamos en la colonia Narvarte sino en una utopía que también se llamaba Narvarte. La gozosa reinención de lo conocido proseguía en el lenguaje: la lengua franca de Agustín era tan eficaz que seguramente estaba prohibida en las escuelas; un lenguaje de primera intención, hecho con el presuroso código del patio y de los baños, nunca del salón de clase. Mientras los pizarrones se llenaban de lenguas muertas, De perfil se abría con un rumor de estadio, un estruendo con reflectores encendidos, donde un corredor frenético se robaba todas las bases. No podía ser de otro modo con un novelista que fue el primer bateador en conectar un jonrón en la Maya Pony League.

Durante esas vacaciones no hice más que leer De perfil. Fuera de sus páginas todo me parecía ficción. Desde la ventana del departamento veía las azoteas, los pájaros que volaban de unas antenas de televisión a otras y me preguntaba qué se estaría escribiendo en las casas de enfrente, de golpe percibía mi colonia como una colmena de escritores, resultaba inconcebible que alguien se dedicara a otra cosa, la realidad se había vuelto un enorme pretexto para escribir novelas.

En 23 años no he vuelto a leer el libro que decidió mi vocación, pero no he perdido un detalle de su copioso mundo: el dedo gordo-flaco de Queta Johnson, la mano de Violeta que se retira cuando su marido trata de tocarla, el nacimiento del protagonista en el capítulo final. Casi todas las expresiones artísticas circulan en la orilla de la memoria; sólo la literatura se hunde de lleno en el tiempo perdido: un libro nos puede gustar más o menos al cabo de los años sin necesidad de releerlo. La música trae recuerdos mientras la escuchamos pero los libros gravitan sin cesar en nosotros, trabajan por los días fugados, y acaso ésta sea la razón por la que, aun en la era de la imagen y sus ingenierías, no podemos prescindir de ellos.

"Detrás de la gran piedra y el pasto, está el mundo en que habito", comienza el libro de Agustín. Muchos años después, mientras escribo

estas palabras, alguien que nunca ha leído un libro por gusto apaga la televisión y se encierra en su cuarto. El mes de mayo ha sido nefasto, una sudorosa soledad entre exámenes que no llevan a ninguna parte; ya todo parece posible, incluso leer una novela. ¿Realmente se puede caer tan bajo, estar ahí, ante un libro que no sirve para pasar materia? ¡Y todo porque su mejor amigo, que hasta hace poco era un espíritu confiable, sin otra pretensión cultural que ver El vengador tóxico por octava vez, le dijo que De perfil lo había transformado! La palabra "transformación" siempre suena sospechosa —en los sesenta tenía que ver con los telépatas del Tibet, en los noventa con los mutantes bajo un cielo químico—; sin embargo, más allá de las esoterías y la ciencia ficción, las transformaciones ocurren, como lo comprueba el lector en ciernes al ver a su amigo francamente alterado. No tiene otro remedio, que leer el libro. Un acoso total, como ir perdiendo en la parte baja de la séptima entrada, con dos outs y dos strikes en la pizarra. Abre De Perfil con recelo y lee las primeras páginas. La pelota está en el aire. Un segundo después gritan los cronistas: "¡Hombre en la inicial!" Otro lector ha llegado a primera base, la zona fabulosa que ya corresponde al resto de su vida. Desde ahí, contempla las bases que le quedan por robar. ¿Quién lo impulsará a segunda, el próximo bateador, que se prepara abanicando el aire? ¿Cómo pasamos de un libro a otro, quién tiene el mapa de todo el archipiélago, las bases dispersas que forman nuestro juego?

De perfil o la fuerza iniciática, la insólita capacidad de patentar lectores. Si José Agustín recibiera las regalías de todos los libros que leímos gracias a él, estaría nadando en la alberca de Elvis Presley. De cualquier forma, ninguna recompensa iguala a la magia del primer encuentro: "¡Hombre en la inicial!"

El juego continúa.

En el futuro todo mundo podrá ser famoso durante quince minutos.

A.W.

Los Diarios de Andy Warhol (Anagrama, 1990) son, según se vea, el documento más prescindible o más imprescindible del siglo XX. No podía ser de otro modo con el pintor que sostuvo el siguiente diálogo:

—¿Qué hay detrás de sus cuadros? —pregunta un reportero.

Zoom a la peluca albina y las cejas teñidas... El Artista se alza de hombros y ofrece la más compacta definición del arte pop:

—Nada.

Los Diarios son esa "nada" en 979 páginas. Enemigo de las revelaciones personales, Warhol vivió para cultivar una mirada autista, sin compromiso emotivo, idéntica a una fría pantalla de televisión. Su biografía ejerce la misma ambigua fascinación que sus cuadros. Para él, la crítica y el elogio fueron categorías equivalentes; el zar de la banalización cumplió el sueño americano demostrando que era execrable. Nieto de inmigrantes casi analfabetas, hijo de un obrero metalúrgico de Pittsburgh, Andrew Warhola nació sin escalera de plata y tuvo que buscar una original vía de ascenso. Al grito de "nada más burgués que temer parecerlo", el iconoclasta de los sesenta se transformaría en el cínico de los ochenta, el amigo íntimo del Sha de Irán, el modelo de Yves Saint-Laurent, el católico recalitrante, el racista capaz de transformar gentilicios ("cubano", "puertorriqueño") en insultos, el materialista cum laude que puso un anuncio en el Village Voice prometiendo comprar ¡¡¡cualquier cosa!!!

En sus últimos años, Warhol soñaba con tener una máquina que pintara por él mientras salía "a inspirarse" en las boutiques de la calle 57. Después de producir decenas de cortometrajes en verdad dignos de sus títulos (Basura, Carne, Malo, Calor, Beso, Sueño, Mamada), de promover al grupo de rock Velvet Underground (capitaneado por Lou Reed y John Cale) y de desconcertar al mundo del arte con cuadros que parecían etiquetas publicitarias, Warhol recibió la bendición de todas las ligas de la decencia. ¿Cómo empezó la costosa beatificación del profeta de la decadencia? Según Tom Wolfe (La palabra pintada, Anagrama, 1976) entre los críticos de arte, Lawrence Alloway bautizó al Objeto No Identificado como pop art y lo bendijo con una tesis: "El íntimo sentido del pop art no es localizable; es, esencialmente, el de un arte acerca de signos y sistemas de signos." Aunque todo arte puede definirse como un sistema de signos, la frase de Alloway dio pedigrí al pop. Como la Coca-cola, una de sus musas favoritas, el pop tenía un envase atractivo y un contenido gaseoso. Posteriormente, Leo Castelli y otros galeristas se encargaron de ponerle precio.

Hay, al menos, tres fases en la trayectoria warholiana: el dibujante de publicidad, el genio underground y el pintor del jet-set. Todas ellas están regidas por una helada contemplación de la realidad. En 1973, cuando entrevistó a Truman Capote para Rolling Stone, Warhol insistió en la importancia de ser frígido para tener éxito; Stephen Koch (Andy Warhol Superstar, Anagrama, 1976) lo llama "el magnate de la pasividad". En el Código Warhol una emoción es un error estético. Lejos, muy lejos, están los fracasados que sienten. Según Baudelaire, el dandy se define por su "inquebrantable decisión de no conmovirse". Ésta fue la divisa de Warhol, el indisputable dignatario del cool que convirtió en objetos a las celebridades y en celebridades a los objetos.

Su tránsito por las agencias de publicidad le dejó una convicción: lo único que importa es el empaque: la lata de sopa Campbell's y la caja de detergente Brillo saltaron a los lienzos. Si Jackson Pollock se propuso atacar sus telas con un brío idéntico al de la naturaleza —chisquetazos como secreciones orgánicas—, Andy Warhol quiso ser un aparato, y lo que es más, un aparato imperfecto: sus plantillas simulaban el trabajo de las impresoras donde siempre hay un color fuera de registro.

Enemigo de lo único —al carajo los rostros que revelan una vida singular— Andy W. buscó la serie y la estandarización: ¡¡¡una, dos... mil Marilyn Monroes!!! Con ello se convirtió en el retratista más fidedigno de las celebridades. Según Robert Hughes (The Shock of the New, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1981), el culto a la celebridad reemplazó a la idea renacentista de la fama. Antes de Hollywood, la fama era una retribución por hazañas contundentes: en la guerra se conseguían mazmorras o marquesados. El siglo XX inventó a las celebridades, es decir, a las personas famosas por ser famosas. Andy Warhol captó a la perfección su carácter superficial y se convirtió en el pintor de Corte de quienes disponían de más de siete cifras en el banco. Como Goya al retratar a los Borbones de hiperquijada, no dejó de criticar a sus acaudalados modelos. Las caras en serie, pintadas con dos o tres ayudantes, transformaron a los célebres del planeta en fantasmas de sí mismos, figuras creadas por una inteligencia artificial, como los replicantes de Blade Runner.

"Para los medios —escribió Robert Hughes—, Warhol era casi inexplicable [...] un vacío levemente espectral que debía ser llenado con chismes y especulaciones." Los Diarios son la palabrería que rodea a ese hueco llamado Andy Warhol. Todo se vuelve superficie: se trata, en el sentido más estricto, de un libro con 979 páginas de portada, del expediente menos narcisista en una era de egomaniacos. Ajeno a toda introspección, el narrador es un agujero circundado de taxis, fiestas y apellidos. En la locura, dice Foucault, se pierde la personalidad y queda el ser, un ser desnudo que causa espanto. Warhol padeció otra enfermedad: personalidad sin ser. Aunque compartía con Napoleón y Mick Jagger un signo zodiacal de liderazgo (Leo), ejerció su carisma en forma peculiar: los fans orbitaban un sol vacío.

Warhol empezó sus Diarios para saber en qué gastaba su dinero, o mejor dicho, su morralla: ahí se consignan todos los taxis que tomó en su última década pero rara vez se habla de gastos mayores, como el chaleco antibalas (270 dólares) que compró después del asesinato de John Lennon. El pintor de la corte apreciaba cada moneda como si fuese la última de su vida; en los banquetes se robaba chuletas para sus perros; la enfermera que lo atendió en el New York Hospital dijo que no recordaba a otro paciente que supiera de memoria su número de seguro social.

Un tour por la modernidad: del dinero que aún no se inventa —los billetes en braille para los ejecutivos ciegos— a un domingo en la iglesia: "Mientras estaba arrodillado, rezando para conseguir más dinero, vino una señora con una bolsa de compras y me pidió dinero" (p. 82). ¿Hay parábola más exacta del fin de milenio? La civilización que produjo el mondadientes de oro no podía privarse de los óleos con dólares de Warhol.

De acuerdo con Tom Wolfe, la primera vez que el goloso de la sopa Campbell's se sentó a una mesa de la alta sociedad, no supo qué hacer con los tagliatelle Emiliane, la langosta au Rully ni la tarta aux mirabelles. Asombrada, una dama le preguntó en ese susurro apenas perceptible que significa "alcurnia": "¿No come usted?" "Sólo me alimento de caramelos", respondió Warhol. La contracultura había llegado a los banquetes de cinco tenedores. Unos años después, Warhol comería caramelos con cubiertos de plata. De esta contradicción surgió su última etapa: sus retratos de sociedad, la revista Interview y los Diarios (1976-1987).

Los exégetas podrán ver en los Diarios una celebración involuntaria o una crítica involuntaria de la riqueza (nada más lejos de Warhol que tener una intención: son los demás quienes dan contexto a su agujero). ¿Qué claves se desprenden de su bestiarario, de la turba billonaria que baila en el Studio 54, consume productos del cartel de Medellín y tiene cirujanos plásticos de cabecera? Del caudal de nombres, precios y fechas es posible extraer algunos trazos costumbristas:

Símbolo del fracaso: "Las fiestas de Kitty solían ser lo máximo en Nueva York, llenas de estrellas de Hollywood, y en cambio ahora sólo van sus amigos" (p. 43). Pedagogía de la prostitución: un muchacho es iniciado sexualmente por una puta que no es "ni muy alta ni muy baja, ni muy

rubia ni muy morena, todo a propósito para que Constantín no se quede fijado a ningún estereotipo" (p. 87). Definición del chic: "Tenía un montón de citas pero decidí quedarme en casa para teñirme las cejas" (p. 168). Filantropía superstar: "Quise darle dinero, pero no de forma directa, así que le firmé un autógrafo en un billete de 500 francos" (p. 85). Piss-painting: "Como toma montones de vitamina B, el lienzo adquiere un color muy bonito cuando él se mea encima" (p. 96). Coeficiente intelectual: "[Chris Makos] está haciendo un libro sobre el CI de los famosos y quería hacerme mi test de CI, pero decidí no hacerlo. ¿Por qué tiene que enterarse de lo estúpido que soy?" (p. 188). Exotismo: "Faye [Dunaway] es muy rara: coge ella misma el teléfono y te llama" (p. 455). Incertidumbre estética: "[Joseph Beuys] me regaló una obra de arte que consistía en dos botellas de agua con gas y que terminaron estallando en mi maleta y estropeándomelo todo. Ahora ya no puedo abrir la caja porque no sé si seguirá siendo una obra de arte o simplemente dos botellas rotas" (p. 458). Calor de hogar: "Es muy agradable que te invite a tu propia casa a la persona que te la alquila. Te sientes como en casa y encima estás ganando dinero" (p. 496). La peor actriz del mundo: "[En Tarzan Bo Derek] se comía un plátano y ni siquiera sabía comérselo. Era como si no tuviese dientes" (p. 569). Geopolítica: "En los cincuenta estaban los guapos y el resto, pero ahora todo el mundo es por lo menos atractivo. ¿Qué ha pasado? ¿Es porque no hay guerras y los guapos no se mueren?" (p. 571). Misterios de la memoria: "Víctor me llamó y me preguntó si yo le había robado su libro sobre San Sebastián. Tuve que decirle que sí. ¿Pero cómo puede ser que alguien tan drogado se entere de que le roban un libro?" (p. 631).

El lector con paciencia franciscana y morbo subido podrá armar retratos juntando apuntes dispersos en cientos de páginas. Las caras de Capote: "Truman se parece cada vez más a su bulldog. Se sienta ahí y se frota los ojos como si estuviera amasando algo... Truman se iba a ver al doctor Orentreich para que le rascaran o le lijaran la cara... Soñé que Truman no tenía dientes, ¿tendrá dientes?..."

Truman es una persona totalmente distinta. ¿Crees que estarán experimentando una nueva droga con él? De verdad, esta semana está impecable y la semana pasada era un alcohólico... Truman se veía como si el doctor Frankenstein le hubiera hecho el trabajo. Tenía cicatrices por toda la cara. Parecía que le faltaba un tornillo... Ahora Truman tiene un aspecto fantástico. Esta semana irá a que le hagan un trasplante de pelo... Truman parece conservado en salmuera... Truman ha muerto. Su viejo amigo Jack Dumphy ha heredado 600 mil dólares. Lleva las cenizas a todas partes en un libro dorado con las iniciales T. C."

Durante años, Truman Capote prometió Plegarias atendidas, un retrato de la alta burguesía del siglo XX capaz de rivalizar con En busca del tiempo perdido. Sin embargo, cuando publicó un capítulo los personajes descritos con sardónica fidelidad tacharon al escritor de sus agendas. Capote había violado uno de los acuerdos tácitos de las celebridades: la sinceridad es algo que sólo existe cuando no hay periodistas cerca. El autor que se atrevió a presenciar la ejecución de los protagonistas de A sangre fría no soportó ser repudiado por los protagonistas de Plegarias atendidas. Capote se sumió en las drogas y el alcoholismo y calmó a los periodistas inventando que el manuscrito terminado de su gran novela se encontraba en un casillero de una estación de autobuses. De manera perversa, Warhol cumplió en sus Diarios la promesa de Capote. El siglo de la imagen sabe cómo travestir a sus actores: un virtuoso de la lengua inglesa es reducido al silencio y un pintor ágrafo publica un libro de 979 páginas. Obviamente, Warhol no se molestó en escribir una sola frase. Los Diarios fueron dictados por teléfono a su secretaria Pat Hackett. Este trabajo "de un minuto al día" permitió consumir una obra desmesurada. Años antes, Henry Geldzahler, uno de los curadores de arte más importantes de Estados Unidos, había dicho: "La única forma de hablar con Andy es por teléfono". La conversación le parecía un contacto demasiado cercano.

Es inútil juzgar su libro póstumo como obra literaria. Se trata, más bien, de un documento similar a la caja negra de los aviones: Esto decían los famosos de Nueva York, a fines del siglo XX, antes de la catástrofe final.

Los Rolling Stones en México

El mejor instrumento para medir el atraso con que el rock ha llegado a México es la cara de Keith Richards: hoy conoceremos en vivo su cutis de reptil, el más célebre curtido facial de la cultura popular, lo que los incendios interiores pueden hacerle a una cara sin aniquilarla.

No es la primera ocasión que el Autódromo de la Magdalena Mixhuca se convierte en escenario de una rareza; a fin de cuentas, se trata del único sitio donde los Brabham y los Lotus tuvieron que frenar porque los perros callejeros atravesaban el Gran Premio de México. En 1995 un espectáculo de alta tecnología vuelve a la cancha de las bestias famélicas. Los Rolling Stones (o sus restos) llegan al país que se vende a mitad de precio.

En los años setenta, mientras la princesa Radziwill y Hugh Hefner revelaban a Jagger & Co. los encantos de la aristocracia en Nueva York y de la mansión Playboy en Chicago, en México el "sonido pesado de los Rolling Stones" se mantenía vivo gracias a los hoyos yonquis y al grupo que fue su encarnación nacional: El Tri, de Alejandro Lora. El rock vernáculo se refugió en bodegas con techo de lámina mientras la petrolera clase media se abismaba en la música disco y las voces constipadas de los Bee Gees. Hoy en la noche, muchos devotos del conjunto quedarán fuera de las alambradas por la sencilla razón de que los boletos equivalen al ingreso anual de una familia tzotzil o a la quincena de un profesor universitario. Quienes sí pudieron hacerse de una magna entrada, llegarán a la Magdalena atraídos por la pasión proustiana de revisar el pasado durante 22 canciones, la curiosidad de ver a los monstruos en su freak-show, la búsqueda de una elegante decepción: respirar el mal aliento de los héroes, quitarle vendas a las momias. El clima de expectación apenas tiene que ver con la música. El Gran Acontecimiento parece concebido por Franz Kafka & Asociados: la espera ha sido eterna; después de treinta años el agrimensor entra al castillo.

¿Qué chiste tiene ver a los archidecanos? Hace una década los Stones eran los cuarentones que no necesitaba el rock. Billonarios, embrutecidos por las drogas finas y las excelsas mayonesas del jet-set, los veteranos de un arte enemigo del envejecimiento parecían haber tomado en serio el graffiti situacionista: "Larga vida a lo efímero."

En 1980, en su disco *Emotional Rescue*, los dandies del satanismo incluso aceptaron la azucarada caricia de la música disco; el título delataba sus necesidades: ¿qué terapia podría rescatarlos de los éxitos rutinarios? Los Stones cobraban por sacar la lengua y se entregaban sin remilgos a su vida de magnates. Mick Jagger, el compositor de Peleador callejero, el más famoso ex alumno de la London School of Economics, que alguna vez asistió a los almuerzos de la izquierda inglesa en el restaurante húngaro Gay Hussar, dedicaba su hiperquinética jornada a administrar su carisma: bailaba en el Studio 54 de Nueva York, declaraba que su mayor ilusión era comprar un Cadillac rosa, ofrecía sus labios de ventosa a los fotógrafos de sociales. A los cuarenta, el hombre que estuvo dos veces en la cárcel por posesión de drogas, el antiguo lector de Rimbaud, Blake, Baudelaire y los demás expedicionarios de la decadencia, buscaba paraísos fiscales para sus inversiones y monitoreaba el índice Dow Jones en la pantalla.

Wyman, Watts y Richards cantaban al mismo son: aunque en sus cuerpos forrados de ropas italianas la sangre seguía a 36°C, daban pocas muestras de vitalidad.

El deterioro y la renuncia a la espontaneidad venían de tiempo atrás. En 1972, después de acompañarlos durante un mes, Truman Capote comentó: "La intuición me dice que no volverán a recorrer este país actuando, e incluso que no existirán de aquí a tres años... Jagger no tiene talento más que para provocar una especie de asombro fugaz. Nunca será una estrella. Eso del unisex es el antisexo. Créanme, es tan sexy como un sapo meando." Tan sólo tres años antes, el crítico Jon Landau, quien luego sería productor de Bruce Springsteen, había escrito: "Beggars Banquet es el comentario más sofisticado y significativo que uno puede escuchar sobre los dos temas que aparentemente dominarán 1969: la política y la violencia." Bastaron unos meses para que los Stones cambiaran la rebeldía por la mullida excentricidad de los ricos y famosos. A fines de los setenta, los músicos punk de plano les recomendaron asilos para demonios retirados. "El tiempo no espera a nadie", decía una de sus más célebres canciones, y parecía que en los ochenta, las piedras rodarían en silla de ruedas.

Lo que nadie podía calcular es que los siguientes años iban a transcurrir en favor del conjunto. "Cuando empezaron los Sex Pistols, éramos unos viejos de mierda. Ahora somos unos fascinantes viejos de mierda", ha dicho Keith Richards. En efecto, la gran paradoja es que el grupo ha envejecido lo suficiente para que sus actuaciones resulten un milagro; lo que hace una década era ridículo —cuarentones saltando en nombre del rock— ha ingresado a la zona de la leyenda. ¡Desde el Rey Lear la cultura inglesa no producía un mayor drama de la obsolescencia! Los Rolling Stones han logrado la más estruendosa puesta en escena de la longevidad. Y no se trata sólo de supervivencia carismática; su disco más reciente, *Voodoo Lounge*, vuelve a justificar la frase del crítico Dave Marsh: simple y llanamente es el "mejor grupo blanco de blues que jamás ha existido". El álbum se llama así por un gato que Keith Richards encontró mientras grababan en Barbados. Caía una tormenta tropical y el guitarrista vio al gato en un arroyo; su mano con anillo de calavera no vaciló en recogerlo. Keith le puso Vudú y el estudio se convirtió en el Salón de juegos de Vudú; luego le dijo a Ron Wood: "Si el cachorro se salva, el disco será bueno." Basta escuchar la pieza que abre *Voodoo Lounge* para saber que el gato sobrevivió con la tenacidad de su estirpe y el lujo de sus amos: mientras el disco vende otro millón de copias, Vudú come sushi en un jardín de Connecticut.

La historia de los Stones es ya inabarcable. "No recuerdo cómo era la vida sin entrevistas", ha dicho Jagger. Demasiados años ante la grabadora y el ávido ojo de la Nikon. El propietario de la lengua más historiada del planeta está rodeado de rumores que merecen ser ciertos, empezando por su voz arrastrada, ideal para el blues. Según la leyenda, Mick no pudo con su cuota de lagartijas en el patio de la escuela, aflojó los brazos, cayó de boca y se arrancó un trozo de lengua. En la mitografía rockera ésta es la Herida Primaria, el nacimiento del grito roto, emblema de la lascivia y el dolor, el raspo desafío de los Rolling Stones.

En 1949, a los seis años, Jagger y Richards se conocieron en una escuela primaria de Dartford; volvieron a encontrarse en un tren once años después y descubrieron que compartían su pasión por Chuck Berry, Buddy Holly y los sonoros maestros del *rythm and blues*. Desde que empezaron a tocar juntos, el binomio Jagger-Richards encontró una fórmula inusual, casi contradictoria: la alianza del blues con la teatralidad, la solitaria música de los sótanos como espectáculo de masas. El secreto: ser a un tiempo broncos ("los Beatles le gustan a las chavas, los Stones a los hombres") y carismáticos ("Mick Jagger le gusta a las chavas y a los hombres"). Cada canción es una imantación de opuestos; si fuera por Jagger, los discos durarían veinte minutos trepidantes, pensados "en vivo"; su lema parece ser una frase de *Wild Horses*: "Tengo libertad pero no tengo mucho tiempo"; en cambio, Richards prefiere un quejido extenso, un blues de dos horas. Los lugares donde el extrovertido frenesí se ajusta con un dilatado lamento interior son los discos de platino de los Rolling Stones.

Si a los quince años eras virgen, no filmabas y te gustaba la leche, allí estaba Cliff Richard y su corazón de azúcar glass. Si querías una pedagogía sobre el sexo, las drogas y la paternidad repugnante, podías inscribirte con los Stones. Desde su álbum debut de 1964 el grupo de la lengua no ha dejado de referirse a las muchas variantes (principalmente las misóginas) del amor carnal. Acusados de obscenidad, perseguidos por el Batallón del Vicio y las virtuosas ancianitas de Florida, no pudieron cantar la letra completa de *Let's Spend the Night Together* en la televisión norteamericana. En 1970 la compañía Decca se negó a grabar una pieza que llevaba el módico título de *Cocksucker blues* (*Blues*

mamavergas) y que se convirtió en una de las rarezas más codiciadas en los discos pirata. Los años no les han bajado la temperatura: en 1994, el proyecto Mick Jagger canta Sparks Will Fly (Saldrán chispas), un tema entusiasta sobre el coito anal.

La toxicomanía es otra de sus constantes: Mother's Little Helper trata de un ama de casa que botanea con barbitúricos; Sister Morphine, de un paciente de hospital que en su alucinación llama a la "prima heroína" y a la "hermana morfina"; Bitch, de una sobredosis de quince días; Heartbreaker, de una niña de diez años que se inyecta en el antebrazo, y Dead Flowers informa: "Estaré en la habitación de mi sótano con una jeringa y una cuchara." La conducta de los músicos ha sido tan poco edificante como sus letras. El 3 de julio de 1969, el guitarrista Brian Jones murió en su alberca; aunque el diagnóstico del forense fue "muerte por accidente", nadie ignoraba la vida errática, las brumas de neblina morada y polvo de ángel, que habían provocado que unos meses antes fuera expulsado de los Rolling Stones. Por su parte, Keith Richards es un cliente asiduo de las clínicas de desintoxicación ("en los primeros días amanece con las paredes manchadas de sangre y papel tapiz bajo las uñas") y de abogados capaces de demostrar que el exceso en su equipaje no es contrabando de droga sino su alarmante dosis personal. A estas alturas del narcotráfico (el 10% de la economía mundial), lo que empezó siendo una búsqueda interior y un reto a una sociedad aletargada frente al televisor, ha sido rechazado incluso por los Rolling Stones; de cualquier forma, sus canciones permanecerán, junto a las novelas de William Burroughs, como un intenso expediente de los cielos intravenosos.

En materia política han sido menos congruentes. Rara vez repitieron sus llamados a la rebelión de los años sesenta, y su punto más bajo fue el festival de Altamont. En 1970 regalaron un concierto de fin de gira y le dieron 500 dólares en cerveza a los Hell's Angels para mantener el orden; mientras Jagger cantaba Simpatía por el diablo, las navajas de los Ángeles del Infierno asesinaban a un negro. Poco a poco el cinismo se filtró a sus letras, pero en ocasiones la bestia despierta: en 1991 Higgwire fue una de las pocas protestas rocanroleras contra la guerra del Golfo.

En cuanto a la música, los Stones son un espléndido exponente del rock básico donde los adornos son cortesía de los invitados (Clapton en la guitarra, Preston en el órgano, Hopkins en el piano, Spector en la producción). En escena, todo depende de Jagger y sus andróginos aeróbicos. No siempre es eficaz pero se necesitan más de dos ojos para verlo.

Treinta y un años después de que Not Fade Away entró al hit-parade de los Estados Unidos, los Stones han llegado al país de la revolución institucional. Ningún escenario mejor para el cúmulo de contradicciones que representan. Los rebeldes aterrizaron en el Aeropuerto Benito Juárez en un 727 donde hay dos clases: primera y superestrella (las suites de Mick, Ron, Keith y Charlie). Han aceptado el pacto fáustico de Simpatía por el diablo: "Estuve ahí cuando Jesucristo tuvo su momento de duda y dolor... Soy un hombre rico y de buen gusto."

Entre los raudos papeles que las tolvaneras empujan en el oriente de la ciudad, lejos de los hoyos yonquis donde fueron venerados, los reyes viejos celebrarán otro episodio de su era glacial. ¿Qué pueden ofrecer los potentados que derrochan una fortuna en parecer prófugos del penal de Almoloya? ¿Un apocalipsis controlado? ¿Un triunfo sentimental: más aplausos al llegar que al despedirse? ¿Un puñado de extraordinarias canciones? ¿Una épica diferida? ¿Una posteridad anticipada? ¿El punto donde lo viejo se vuelve clásico? ¿Una extraña arqueología del presente? El poeta Gottfried Benn ofrece una clave para las pasiones de esta noche: "Quien ama las estrofas, también ama las catástrofes; quien está a favor de las estatuas, tiene que estar también a favor de las ruinas."

En unas horas sabremos lo que hay detrás de la frase más conocida para conjurar el tiempo: "¡Damas y caballeros: los Rolling Stones!"

El día anterior

Pedro tiene anteojos de soldador pero no trabaja con metales. Es uno de los muchos encargados de armar las tribunas para el espectáculo de los Rolling Stones. Los anteojos son un adorno. "Desde el 20 de diciembre vine a pedir trabajo; toda la raza quería entrarle; algunos ya habían estado con Madonna y Pink Floyd; ésta es mi primera tocada." Falta un día para el primer concierto y los guantes amarillos aprietan las últimas tuercas; el sol denso hace pensar en los estibadores de un puerto; pero hay suficientes detalles para saber que se trabaja en favor del rock: aretes, pañuelos en la cabeza, tatuajes. Empieza a oscurecer y los fotógrafos buscan un último ángulo del escenario diseñado por Mark Fisher, una fantasía metálica, presidida por una cobra de treinta metros que si no estuviera tan pulida podría decorar algún rincón de Blade Runner.

Steve Howard, coordinador de la gira, habla con la cansada amabilidad de quien ha encanecido repitiendo "el grupo quiere darle lo mejor a sus fans, pocas veces los he visto tan entusiasmados". En las declaraciones de Steve (una convención del show business: sólo hay nombres de pila), la palabra fan cae como un mantra. Los Rolling Stones son una metáfora del poder tan eficaz como la Ciudad Prohibida de Pekín. En los asientos estarán los feligreses (incluidos quienes pagaron unos 300 dólares por sentarse en la Sección Dorada, a distancia ideal para contar las arrugas de Keith Richards). Detrás de una frontera insalvable, se encuentra el imperio de los Stones.

El Hombre Ilustrado es una figura clave en los preparativos del viernes; su trabajo parece concebido para exponer el código tatuado en su espalda: dirige el tráfico de baúles negros que contienen instrumentos. Otro personaje esencial es el Copiloto: no lo vemos pero su voz nos llega por las bocinas; hace la prueba de sonido en el tono grave de alguien curtido en turbulencias. Sólo antes de un concierto de rock puede darse esa forma de la vanidad vocal que consiste en repetir durante dos horas: "Sssssssssswet sssssssssugar". Si el Copiloto es invisible, Quince Pescados circula por todas las rampas. Tiene una melena ceniza, de veterano del primer Woodstock, y acompaña sus órdenes con un rápido aplauso. Me mareo contando los peces en su camiseta.

Aunque el Hombre Ilustrado, el Copiloto y Quince Pescados actúan con la deliberada urgencia de la Gente Básica, ninguno ha compartido los desayunos de cerveza Guinness de Ron Wood" Sólo unos cuantos departen con sus Satánicas Majestades.

Steve es uno de ellos. Cuando dice "estos muchachos son increíbles" no se refiere a los Caifanes (aún no escucha al grupo abridor). Para el Círculo de Iniciados, el mundo consta de cuatro muchachos que deben protegerse como una especie en extinción; el resto es el extenso plancton de los fans.

Desde hace 15 años Pedro pertenece a la legión de admiradores del conjunto pero no tiene ninguno de sus discos. Construir tribunas y limpiarlas después de cada concierto es la forma de verlos. Me habla de los amigos que le han pedido que los cuele: "Lo van a ver desde allá", señala la avenida Río Churubusco, donde la Localidad Preferente es un puente de peatones y la Galería, las copas de cinco o seis árboles. "Ya escogieron sus ramas", Pedro sonríe. Sus lentes de soldador recogen un último brillo del sol naranja, químico, que desciende tras los árboles de los fans rampantes.

Godot fue puntual

Sábado de gloria: en una curva del autódromo las camionetas de la radio compiten para pulir el mito: "El sonido de los Stones equivale a 20 mil tocadiscos encendidos al máximo volumen"... "Virgin Records, que alguna vez fue una empresa marginal de la contracultura, pagó más de 50 millones de dólares por Voodoo Lounge"... "Después de veinte años como invitado, el guitarrista Ron Wood es ya un Stone oficial"... "Andy Warhol diseñó la portada de Sticky Fingers, con bragueta corrediza, pero Escher se negó a colaborar con un grupo tan comercial"... "El escenario llegó en tres aviones 727, el acero se fundió en Bélgica y fue ensamblado por casi 200 trabajadores"... "Hay un container con 20 docenas de toallas por si llueve durante el concierto"... Los altavoces transmiten los caprichos y las singularidades que convierten al grupo en un fenómeno estadístico: "¡¡¡Los Stones usan 16 kilómetros de cable!!!"

Hubo una época en que el cableado era lo de menos, pero si algo caracteriza al grupo en su fin de siglo es el exceso; la altanería siempre formó parte de su estética y la principal condición para que un informe sobre los Stones resulte convincente es la desmesura.

En la reja de entrada arrecian los pregones de la economía informal: "¡Lleve la gorra, la playera, la revista!" Un muchacho con espejuelos a lo Walter Benjamín observa la memorabilia, como si se dispusiera a disertar sobre el arte en la época de la reproducción industrial. "¡Picsa, picsa!", grita una de las numerosas brigadistas de Domino's Pizza. "¡Es increíble que no haya tortas!", se queja un nacionalista antojadizo. En un puesto de tatuajes provisionales, tres muchachas deciden decorarse las mejillas con lenguas rojas. "¡Chale!", comenta un policía.

Aunque se había previsto un "concierto de la tercera edad", hay pocos fans de pelo blanco, con binoculares para combatir la miopía. En cambio, abundan los cincuentones deseosos de compartir el rock con sus hijos de veintitantos. Pero el puente generacional sale muy caro; el profesor Cervantes, del CCH Naucalpan, se acerca a una de las camionetas de radio: "Quiero mandarles un saludo a mis hijos, no me alcanzó para traerlos."

A las ocho, el guión que parecía concebido por Samel Beckett cambia de tono: el mito tiene prisa por llegar a escena. Los Caifanes disponen de 45 minutos para saludar a la raza y "calentar" el coliseo. Les toca un privilegio demasiado parecido al martirio; lo que ocurra antes de los Stones sólo cumple un propósito: matar el tiempo. Unas semanas después de su avasallante concierto en el Palacio de los Deportes, los Caifanes estaban en la mayor sala de espera de la ciudad. Aunque el tour manager prometió que tendrían el 70 por ciento del sonido, su música parecía transmitida por am. Había que disponer de oídos superfinos para que eso cobrara la intensidad de sus discos. El 15 de septiembre de 1963, los Stones estuvieron en una situación similar, de la que prefieren no acordarse: fueron el acto abridor del Royal Albert Hall. El grupo principal empezaba con B.

Pese a todo, algo de la lánguida elegancia de los Caifanes flotó en la noche de luna llena. Un viento extraño había limpiado el cielo y era posible ver el cinto de Orión.

Luego, en plena oscuridad, estalló la batería de Charlie Watts y el escenario se llenó de llamas (nada más típico de los Stones que el incendio como decoración). Jagger apareció con una casaca color borgoña y los borceguíes de duende que parecen quemarle las plantas de los pies. En las siguientes dos horas y cuarto no dejó de moverse." ¡Y tiene 51 años!", repetían las bocas admiradas, como si participaran en un anuncio de vitamina E. La rutina de Jagger es un triunfo deportivo (no en balde es hijo de un maestro de educación física), pero no sólo eso. Durante décadas, Martina Navratilova recorrió arcillas, pastos y tartanes sin despertar el mismo furor tribal. En Jagger cada movimiento tiene sello de marca: el paso redoblado con el que corre mientras camina, el índice con que apunta a la multitud, los labios expuestos aun cuando no canta. Hasta en sus parodias logra una síntesis personal: su cadera oscila como quinceañera imitando a Elvis o quinceañero imitando a las Supremes. Jumping Jack es espontáneo en la medida en que se interpreta a sí mismo. Sin embargo, aunque el público lo sigue como una horda hipnotizada, este histórico ejemplar de Leo no se siente en la cima; en una entrevista en la que John Mortimer lo forzó a hablar de sus lecturas, dijo que le interesaban las biografías (de colegas célebres, por supuesto): "Acabo de leer una de Rasputín, ¡ahí tienes a un tipo con carisma!" Mick no provoca orgasmos a distancia pero ha recibido toda la idolatría de la que es capaz el paganismo. Su única debilidad proviene del éxito

mismo. Charles Bukowski fue de los primeros en diagnosticar el problema. Aunque prefería el hipódromo o la música clásica, Bukowski aceptó cubrir un concierto de los Stones para Los Ángeles Free Press: "Jagger lo intentó. Estuvo maravilloso. Derramó más sangre en aquel escenario que un ejército de diez mil hombres, pero no lo logró. Había caído en una trampa: lo habían sometido a la aceptación." Algo parecido iba a pasar el sábado: Jagger tenía que triunfar; era dueño de 50 mil biografías, de la tarde remota en qué escuchaste The Last Time en la calle de San Borja, de la camisa roja con motas negras con la que creíste imitar a Brian Jones, de la mujer que no quiso jugar contigo a la portada de Sticky Fingers, de la frenética persecución que leíste en Se está haciendo tarde, con Jumping Jack Flash en el auto de los fugitivos, de las complacencias que solicitaste al programa Rock a la Rolling. La grey ordenaba su vida en siglas: un EP de Píntalo de negro + un LP de Déjalo sangrar + un CD de Salón Vudú = infancia, adolescencia y desempleo reciente.

El único obstáculo de Jagger en escena es que no puede fallar ni hacerse el sorpresivo, eso pertenece a la región de los mortales y los grupos abridores.

Si el cantante corre como diablo en pastorela, Watts permanece quieto en el altar de los tambores. Su aspecto es el de un hombre de negocios en vacaciones: "Nunca he cumplido con los estereotipos del rock. En los setenta, Bill Wyman y yo nos dejamos la barba y el esfuerzo nos dejó agotados."

Ron Wood desempeña discretas tareas musicales; es un guitarrista muy inferior a Brian Jones o Mick Taylor, pero ha demostrado ser el cuate del alma que necesitaba Keith Richards. En los 20 años que lleva con los Stones, su tarea humanitaria ha consistido en acompañar a Richards en sus reventones para salvarlo de excesos peores.

Cuando alguien pretende describir a Keith las metáforas toman las curvas a 180. Es difícil no desbarrancarse al comentar su rostro de gárgola medieval, de demonio exorcizado en piedra. De todos los Stones, es el único que se mueve en forma errática: olvida ir al frente para la reunión de las cuatro guitarras, le arrebató el noveno cigarro a Ron Wood, encarna con franca ternura el título que canta (The Worst), parece genuinamente sorprendido de que haya tanta gente, regresa a dar las gracias sin camisa, envuelto en un sarape que asombrosamente no se le ve mal. Por sí mismo, Richards no llenaría un estadio, pero los rincones que ocupa son esenciales: allí un hombre fuma un cigarro y toca el rock más sólido del planeta.

La pantalla al fondo del escenario ofrece varias claves. La primera, y más extraña, es que Jagger luce más natural en video. Incluso los que estamos a una distancia apedreadable, no acabamos de aceptarlo en tercera dimensión. Hay un desajuste entre él y sus demasiadas fotografías. El momento estelar ocurre cuando el cantante sube al borde de la pantalla y canta como lo que en rigor es: un icono extrañamente suelto, escapado de posters, caricaturas, portadas de discos, películas, nichos sin relieve.

Luego la imagen pasa al blanco y negro y adquiere los rayones de una película antigua: los Stones transforman el presente en pasado remoto. "Estamos tan viejos que lo que miras ya pertenece a los archivos". Mick Jagger se lanza a otra de sus carreras y la pantalla lo reproduce con un deterioro de años y demasiadas funciones en rancias filmotecas. Los autores de Motel de los recuerdos no alquilan cuartos para la nostalgia. Al contrario, celebran su triunfo sobre el tiempo. Si alguien duda de su gusto por las cicatrices, sólo tiene que desviar la vista a la pantalla donde envejece el 14 de enero de 1995.

Con tantos hits a cuestas, los Stones pueden darse el lujo de tocar Satisfaction entre las primeras canciones y confiar en que Brown Sugar y Honky Tonk Women abran las puertas de la catarsis. Miss You, una machacona variante del tedio, adquiere otro sentido al ponerse en escena; Jagger se aproxima a la corista negra (toda lencería y poses de table dancing) y después opta por su actividad favorita: cortejarse a sí mismo.

La cobra revestida de fuselaje de avión había escupido fuego desde el comienzo, un alarde suficiente para la mayoría, pero no para los Mefistos de la Quinta Avenida. "¡Ya sabemos que Pink Floyd tiene a su marrano!", esta frase se ha pronunciado en todos los tonos de la envidia en los campamentos de Madonna, U2, Prince y los Stones. El marrano volador es el non plus ultra de los efectos especiales- y los otros megagrupos padecen urticaria. Sólo este afán competitivo explica que hacia la mitad del concierto el escenario se llene de muñecos tamaño zepelin: un Elvis (más esbelto que en sus años finales), una Madre Teresa, una cabeza de chivo. Se trata de un error costoso que obliga a recordar... ¡el inalcanzable marrano de Pink Floyd! Por si fuera poco, cuando el grupo toca Peleador callejero, las figuras se mueven con la gracia de gigantes nutridos con Nembutal. El tema más aguerrido de los Stones, su respuesta al mayo francés y a la guerra de Vietnam, se convierte en un gran guiñol. Al acabar la canción, los muñecos se desinflan junto con las memorias del 68.

Aunque Es sólo Rock and Roll recuerda que no hay que pedirle milagros a los evangelios de siete notas, los Rolling Stones nunca serán tasados en exclusiva por sus atributos musicales. Después de dos horas sabemos que estamos ante la más estruendosa demostración del darwinismo. Han sobrevivido a los demás y a su propia leyenda. Las piedras tienen la edad del fuego.

Festín del carisma, las altas finanzas, el atletismo y la tecnología, el espectáculo significa, sobre todo, treinta años de rock indestructible. En forma casi redundante, al final estallan los fuegos artificiales.

Cuando se apagan las últimas bengalas, en la avenida Río Churubusco las sombras bajan de los árboles. Los que vieron el concierto desde las ramas vuelven a las calles. A sus espaldas quedan la cobra de acero de los Rolling Stones y el caparazón del Palacio de los Deportes, los fósiles de una época futura.

Pocos temas son tan apasionantes como el tránsito de las celebridades al más allá. El héroe clásico sale de escena en forma espectacular, víctima de su arriesgado kilometraje (James Dean), de los paraísos intravenosos (Jimmi Hendrix) o del fan que declara su admiración a balazos (John Lennon). La prensa ama al ídolo ensangrentado, al dios joven que arde en su propia luz: fotos y fotos de esa fama hecha incendio. En ocasiones, la verdadera historia viene después, cuando se rumora que el león sigue vivo (Pedro Infante o Elvis Presley).

La fuerza mítica de un muerto es sin duda mayor que la de un vivo: el avionazo de Gardel cala más hondo que la posibilidad de encontrar a Elvis en un supermercado. El héroe que sobrevive como fantasma de sí mismo resulta sospechoso; si es tan superior, ¿por qué no se va a su Olimpo de cinco estrellas y deja de hacerse el aparecido en lugares tan poco recomendables?

Como quiera que sea, los rumores de supervivencia son un mal menor para los héroes; mucho más grave es que mueran de causas desconocidas.

¿Que se inyectó mermelada en la yugular? ¡Muy su gusto, por algo Él no era como nosotros! Lo terrible es ignorar el detalle espeluznante, como muestra un episodio de Las Vegas que podríamos llamar "El misterio de la sandía".

En 1987 Liberace, el pianista más cursi de todos los tiempos, falleció rodeado de sus pianos transparentes y sus capas de lentejuela. Apenas partía a su cielo de terciopano cuando empezaron los chismes. Alguien quiso hacerle un favor y dijo que había muerto de una dieta deficiente: en las últimas semanas sólo probaba sandías. En Las Vegas todo mundo sabía de la excentricidad de Liberace; las crónicas sobre su estilo de vida ponían el acento en su afición a flotar de muertito en una alberca de champaña o a jugar al golf con palos de oro. Nadie se hubiese sorprendido de que muriera asfixiado bajo una montaña de animales de peluche; la empachada de sandía, en cambio, le quedaba corta al mito (a no ser que se dijera cómo se la comía). La prensa profanó el descanso de Liberace en su panteón de malvavisco hasta que descubrió que "sandía" era un falso anagrama de sida. Semejante a los perdigones de chocolate que se venden con el nombre del divino Mozart, Liberace combinó el kitsch con los clásicos, y aun desde el más allá alimentó el morbo de sus seguidores.

En resumen: los mitos no mueren fácilmente. Y la ecuación es reversible: una adecuada cantidad de muertes puede construir un mito (las muchas desventuras del clan Kennedy dieron lugar a un ícono de la tragedia consanguínea: el conjunto Dead Kennedys).

La difícil hazaña de matar a un héroe volvió a presentarse el 3 de mayo de 1991 en el capítulo final de Dallas. Durante 13 años el mundo estuvo pendiente de la familia Ewing, la estirpe de rancheros billonarios que arreaba el ganado a bordo de sus Mercedes convertibles.

El programa hubiera sido tan insulso como cualquier otro melodrama de no ser por John Ross Ewing, conocido por las dos iniciales que a estas alturas de su villanía ya parecen herradas en el infierno: ¡¡¡J.R.!!! En 356 capítulos, Jota Erre protagonizó un repertorio de perversiones tan completo que sólo le faltó despedirse sodomizando a una cabra. La televisión ha ofrecido bastantes seres nefastos, pero sólo J. R. ha envilecido durante tanto tiempo el mejor horario. En 1980, 300 millones de espectadores sintonizaron sus aparatos en 57 países para enterarse de quién le había disparado a su crápula favorito. El primogénito del mal sobrevivió a ése y otros atentados sin perder su capacidad de despojo y lujuria. Dallas, escenario del magnicidio —Kennedy en el coche fatal— prolongó su leyenda negra con un personaje capaz de hacer que Calígula pareciera Bambi.

De acuerdo con los altibajos en las vidas de sus actores, la serie desafió todos los cánones de la credibilidad. Bobby murió durante un año y una mañana apareció en la regadera (su esposa había "alucinado" la desaparición) y la madre fue suplantada por otra actriz sin que nadie advirtiera el cambio. Las únicas situaciones no ridículas fueron las francamente grotescas. Y a pesar de todo, Dallas logró imponer un sello propio, invirtiendo las condiciones de la épica: los malos triunfan. Cada viernes los espectadores veían más rubias vejadas, más hermanos traicionados, más causas innobles.

Aunque nunca se privó de aplastar a una hormiga, J. R. sólo sostuvo un duelo de largo aliento, contra su propia sangre: John Ross versus Bobby, o Caín y Abel en las hectáreas del ganado Hereford y los pozos petroleros.

A nivel del melodrama, Dallas fue una clara avanzada de ese clima que hasta la fecha sólo se define por lo que niega y que en los simposios se llama "posmodernidad" y en el sushi-bar "onda yuppie". Si la posmodernidad se caracteriza por la crisis de los valores, las utopías y los absolutos, su expresión social más conspicua, el yupismo, se caracteriza por la falta de escrúpulos. De Wall Street a Singapur, un grito recorre las bolsas de valores: *greed is okay!* Aspirar a una vida virtuosa resulta tan obsoleto como creer en los nueve cielos del panteón azteca; lo único decisivo son los logros, los activos. J. R. fue el primer emblema popular de la voracidad con la que el milenio hace su cierre de caja. Desde el viernes 2 de abril de 1978 no dejó de firmar cheques para perjudicar al prójimo, y el gimmick del vaquero con oficina se convirtió en una nítida metáfora del sueño americano: también las finanzas entienden el lenguaje de la pólvora; el lejano Oeste, la última frontera, está en las líneas de crédito.

Según Tom Wolfe, la pornografía le pasó su estafeta, a la plutografía. Ya nada sujeta a la ostentación de la riqueza. Hubo una época precaria en la que parecía inmoderado mostrar caudales; ahora nada es más trendy que el descaro. Los Ricos & Famosos siguen siendo inaccesibles pero sus propiedades pueden ser golosamente admiradas en las revistas donde la fortuna es la mayor de las bellas artes. Así como el kitsch logra un efecto estético con la exacerbación del mal gusto, la vulgaridad, cuando es suficientemente costosa, se aviene con el espíritu del siglo: la patanería resulta chic si la bota que te pulveriza la quijada fue adquirida en Rodeo Drive.

La infamia tiene un largo pedigrí y nadie ignora que la puñalada traperera ya se consigna en el Código de Hammurabi. J. R. no es otra cosa que la actualización del cabrón recalcitrante; el mal a la altura de nuestras circunstancias.

¿Cómo acabar con este mito? Después de 13 años de sostener que el descalabro moral es el atajo al éxito, J. R. no podía recibir su merecido. En consecuencia, el último episodio fue un ejercicio en metafísica. El actor Joel Gray (Cabaret) aparece como emisario del averno para proponer un turismo inquietante: J. R. viajará a un mundo en el que nunca existió. Las dos horas finales rinden homenaje al pésimo gusto que Dallas supo derrochar en tantos años de triunfo y J. R. observa a sus congéneres con verdadero asco: ciertos canallas de segundo orden que él mantenía a raya escalan peldaños insospechados (uno de los más viles acaba como presidente de Estados Unidos). El "mensaje" se insinúa sin trabas: ¡el trabajo sucio de J. R. Servía para contener males peores!! Su hermano Bobby de plano da lástima; sin la competencia con John Ross, se derrumba en un mundo de apuestas perdidas y pasa a la ignominiosa clase media. J. R. se esfuerza para no vomitar al ver a Bobby transformado en un sátrapa menor.

La broma final de Dallas: J. R. fue un benefactor en un mundo mucho más avieso que él. En su última escena, Larry Hagman hace la rabiosa mueca que siempre le produjo la aparición del bien; en este caso, sin embargo, se trata del repugnante descubrimiento de su propia bondad. La cámara se acerca: J. R. está a punto de pegarse un tiro. El balazo se escucha en off cuando Bobby llega a salvarlo. ¿Realmente muere o le dispara al espejo donde se aparece el emisario del diablo? Lo único cierto es que Dallas ha pasado a los sótanos del video. Mientras tanto, en la canícula de mayo, el hombre y la abeja africana siguen haciendo de las suyas.

Ah, ser un gringo en México; eso es eutanasia.

Ambrose Bierce en su última carta.

12:44. "Tengo un recuerdo imborrable de mi primera visita a la ciudad de México, en 1979. Se estaban iniciando las excavaciones del Templo Mayor y visité las ruinas con mi familia. Fue impresionante ver cómo una cultura extranjera había literalmente pavimentado a otra cultura: 'Pondremos nuestra iglesia encima de su pirámide', como si fuera posible negar toda una civilización; entonces me di cuenta de que Estados Unidos ha hecho exactamente lo mismo a lo largo de su historia..." Jane Fonda habla en tono pausado, rara vez se detiene a buscar una palabra, sus frases se organizan como breves boletines de prensa. No hay actriz más acostumbrada al asedio de los micrófonos. Soy el enésimo entrevistador de su carrera y el quinto de esta mañana. La eficacia de sus declaraciones sobre la guerra de Vietnam, la independencia de Puerto Rico, los derechos de la mujer y las comunidades indígenas se puede medir por la opinión de un legislador de Maryland: "No me molestaría que le cortaran la lengua."

La inmersión al Templo Mayor hizo que Jane Fonda pensara en una película sobre el choque entre dos culturas. Sin embargo, los frisos con calaveras y el bravo Ezuahuacatl (el "cercenador de hombres") parecen estar en la categoría de lo no filmable. El cine exige secuencias emblemáticas: la cabalgata enloquecida de un fugitivo gringo en el alto desierto mexicano. "Al poco tiempo de regresar a Estados Unidos conocí a Fuentes y le hablé del tema que me obsesionaba —continúa Jane Fonda—. Me contó que estaba escribiendo una novela sobre la desaparición de Ambrose Bierce en México y me pareció un tema ideal para una película. Le pregunté si había un papel para mí y me habló de la maestra de escuela. Le pedí que me mandara la novela antes que a nadie. El primer manuscrito se llamaba Fronteras y supe que sería muy difícil de realizar, sobre todo por la forma en que escribe Fuentes, con muchos cortes de tiempo y juegos entre la realidad y la ficción; de cualquier forma, me gustó tanto que compré los derechos antes de que se publicara el libro."

Ambrose Bierce llegó a México buscando una muerte segura. Carlos Fuentes remata su novela Gringo viejo con una reflexión sobre las cartas que Bierce escribió en plena Revolución: "En todas ellas se reservaba el derecho de escoger su manera de morir. La enfermedad y el accidente —por ejemplo, caerse por una escalera— le parecían indignas de él. En cambio, ser ajusticiado ante un paredón mexicano..." Bierce llegó al país animado por una voluntad de supresión del azar; Jane Fonda, por un deseo de convocarlo, de correr riesgos con consecuencias aún inciertas. God is alive and well in México, decían los botones que portaban los fugitivos del sueño americano en los años sesenta. Para Bierce, como para Fonda, el país no es un refugio sino un atrevimiento: "Ésta es una película muy valiente. No recuerdo otra de Hollywood que tenga más de 20 por ciento de los diálogos en español y trate de un romance apasionado entre un general revolucionario mexicano y una norteamericana protestante y reprimida; tan sólo esto tiene una carga implícitamente política."

Es cierto que el español está presente en la película, pero en calidad de botana folklórica, para aderezar el guión con suficientes jalapeños; los parlamentos se oyen más o menos así: "Ándale, here comes the patrón; let's go to the hacienda, and don't forget the tortillas."

Jane Fonda sigue hablando con convicción; no es el momento de oír reproches a su película: "Durante siete años trabajé con muchos directores norteamericanos y uno México-norteamericano, pero no encontramos una manera eficaz de adaptar la novela, estábamos a punto de abandonar el proyecto (¡siete años de pagar guiones es bastante tiempo!), cuando vi La historia oficial y conocí a Luis Puenzo. Él hizo una propuesta de adaptación totalmente distinta, que superaba en mucho a las anteriores." Uno de los misterios del carisma es que parece agregarle algo a las palabras. Las películas y las entrevistas de Fonda no son ajenas a este misterio. Jack Kroll, el crítico de Newsweek, lo resumió de esta manera: "Su mero comportamiento parece significar algo aun antes de que sepamos qué papel está desempeñando."

12:25. El carisma había empezado a funcionar antes del encuentro. Faltaban cinco minutos para la entrevista y el corredor del Hotel Nikko ya se trasmataba en una alfombrada orilla del Estigio: del otro lado estaba la leyenda que se inició con candorosa ingenuidad en Tall Story (1960) y ha tenido escalas tan memorables como disímbolas: el primer strip-tease ingrátido de la historia (Barbarella); la mirada ausente de Gloria, aquella extenuada bailarina de los años de la Gran Depresión (Baile de ilusiones)-, el arrebató autocrítico de Lillian Hellman al arrojar su máquina de escribir por la ventana (Julia)-, la prostituta mercurial que pasa de la sensualidad a la helada consulta de su reloj pulsera (Mi pasado me condena). El encuentro duraría de las 12:30 a las 13:00. Poco tiempo para indagar las muchas vidas de Jane Fonda. Empezaba a envidiar a la multiesquizoide Sybil, capaz de explorar personalidades en minutos récord, cuando el equipo de la televisión venezolana agotó su media hora.

Con astronómica propiedad, Columbia Pictures colocó a su estrella al fondo del Salón Constelación. Jane Fonda aguarda tras un biombo, entre sentada y recostada en un sofá, como la Olympia de Manet (si es posible imaginar a Olympia con brevísima minifalda, medias negras y piernas muy mejoradas por los aeróbics). Es el momento en que el periodista debe captar detalles, desviar la vista al hermoso rostro de 51 años que lleva bien las arrugas en torno a los ojos y las comisuras de la boca (casi un acto de disidencia en una industria supervisada por el bisturí del cirujano plástico); sin embargo, también es el momento de advertir que se ha iniciado el conteo regresivo. Hablamos de Carlos Fuentes ("le pareció perfecto que Luis dirigiera la película, dijo que eso la hacía más latinoamericana"). Deben quedarme 28 minutos cuando entramos al tema de América Latina.

—Gringo viejo trata de una norteamericana que logra entender un proceso revolucionario en un país extranjero. ¿Cree que la Revolución mexicana puede ser vista como un espejo distante de lo que sucede en Nicaragua?

—Algunas personas entenderán esto de manera directa, pero otros no recibirán el mensaje tan claramente; no se puede decir que Gringo viejo sea una película puramente política; más bien es una película que trata de incidir en la conciencia de la gente a distintos niveles. Es la historia de una mujer que llega a un país latino creyendo que va a "enseñar", que su opinión es la correcta. Las circunstancias, con la ayuda del gringo viejo, la obligan a ver las cosas con ojos nuevos. Obviamente esto tiene resonancias con la situación que se vive en Nicaragua, El Salvador y otros países.

Jane Fonda hace una pausa. Hay algo que no acaba de embonar entre su tono reflexivo y la rápida sucesión de las entrevistas. En los últimos días se ha sometido a un maratón verbal más asombroso que su rutina de subir y bajar corriendo todas las escaleras del Nikko. Hace 24 horas estaba en Argentina; hace 50, en Brasil, y sin embargo habla como quien busca ideas frescas: "En este momento me doy cuenta de que Carlos Fuentes desempeña en Estados Unidos el mismo papel que el gringo viejo en la película. Fuentes conoce a fondo nuestras culturas y tiene una forma muy poética de hacer que los norteamericanos se emocionen y se involucren con la realidad mexicana, una fuerza expresiva inaccesible a los políticos y aun a otros artistas. Mi personaje, Harriet Winslow, sufre un shock ante México y su violencia, y el gringo viejo, que tiene una capacidad de entendimiento más sofisticada, le dice: 'Espérate, éste no es tu país, aquí no se te perdió nada, no puedes juzgar su guerra: es su guerra.' Carlos Fuentes es así, es una voz que puede interpretar a México de tal modo que lo escuchemos los norteamericanos."

12:41. Lo "genuino", al exportarse, corre el riesgo de convertirse en color local: la revolufia como ballet folklórico o Let's party in the hacienda. Sin embargo, a veces la falta de fidelidad trabaja en favor de una película, como advirtió Cabrera Infante en su primera crítica de cine: "Cualquier conocedor somero de la historia mexicana sabe que el héroe de ¡Viva Zapata! era falso de pies a cabeza. Pero cuando muere su muerte de gallo

acribillado, uno siente todo lo que debió sentir todo México cuando conoció la noticia." En la oscuridad de la platea, los espectadores no reclamaban otra fidelidad que la de sus ameritados corazones.

—¿No teme que el público norteamericano se comprometa más con la parte sentimental de la película (la mujer que recupera a su padre en la figura de Ambrose Bierce) e ignore el trasfondo histórico?

—Me sorprendió mucho que en Brasil, Argentina y entre los hispanos de California, Gringo viejo fuera vista como una película altamente política. En Estados Unidos mucha gente se va a quedar en el nivel romántico. Pudimos haber hecho una pequeña película de arte abiertamente política, que fuera vista por muy poca gente, pero preferimos no hacerlo, entre otras cosas porque eso tampoco era el libro de Fuentes. La novela trata muchos temas de un modo muy complejo. A mí me gusta que las películas tengan temas significativos pero que se desarrollen en una historia capaz de interesar al gran público. Quiero que Gringo viejo sea polémica, que presente algo distinto a lo acostumbrado en Hollywood y que recupere suficiente dinero.

12:43. El director Fred Zinnemann hizo esta comparación entre Jane Fonda y Vanessa Redgrave: "Con Vanessa no sientes el menor trabajo, el menor esfuerzo. Jane, en cambio, trabaja de un modo obsesivo, esforzado. Al igual que el dictador mexicano Porfirio Díaz y que el viejo dictador de la MGM, Louis B. Mayer, puede llorar a voluntad y ser totalmente convincente".

—Marlon Brando dice que actuar es improvisar. Algunas de sus mejores escenas han sido improvisaciones, por ejemplo su monólogo ante el psicoanalista en Mi pasado me condena. ¿Improvisó algo en Gringo viejo?

—No, porque se trata de una película totalmente distinta, muy estructurada, casi diría "estilizada". Se puede improvisar en películas de tipo naturalista, que exijan un lenguaje coloquial contemporáneo. Improvisé en Mi pasado me condena y en Regreso sin gloria, pero no improvisaría en algo que ocurrió en 1913.

—¿Después de Gringo viejo hizo una película con Robert de Niro?

—Sí, fue muy interesante porque empecé 1988 filmando Gringo viejo en México; en la película me enamoro de un hombre que no sabe leer, y al finalizar el 88 interpreté a una mujer contemporánea de la clase obrera que se enamora de un hombre que no sabe leer. Fue muy curioso cómo el año se redondeó con el mismo tema.

—En una entrevista en Playboy, su padre [Henry Fonda] dijo que fue muy importante actuar con usted en Los años dorados, pues le significó acercarse a usted como artista y como hija. Dadas las diferencias que tuvieron en el pasado, ¿cómo se sintió en esa película?

—Fue una experiencia importante, pero no la llamaría "reconciliación" porque ya nos habíamos reconciliado antes. Mi padre estaba en contra de la guerra pero pertenecía a una generación que sólo se expresaba a través del voto y no creía en acciones más radicales. Él se la pasó apoyando candidatos demócratas que prometían acabar con la guerra y nunca lo hacían. Por eso tuvimos muchas diferencias, pero nos reconciamos algunos años antes de Los años dorados. Lo que más me gustó de la película fue que hubo cierto paralelo con la relación que tuvimos en vida. Además, me dio gusto producir la película para él como una especie de regalo antes de su muerte.

12:50. La determinación de Jane Fonda es célebre. En una de las industrias más machistas y conservadoras, se negó a ser la Bardot norteamericana (la nueva "creación" de Roger Vadim) y aceptó papeles semejantes a los de los más célebres "inadaptados" de Hollywood (James Dean, Marlón Brando, Montgomery Clift). Jane Fonda decidió sobrevivir "a su manera" (Jeff Corey la describe como el soldado de invierno de Hollywood), y en verdad sólo una productora con mucha confianza en su supervivencia suelta a su gringo viejo contra la caterva de enemigos que encontrará en la taquilla: Batman, Indiana Jones, James Bond. "¡Es imposible competir con ellos!, pero creo que no voy a perder. Fuera de África costó dos veces más que Gringo viejo y aun así tuvo ganancias. Si tenemos éxito la próxima película será más fácil."

Jane Fonda formó su compañía productora para fundir sus actividades de actriz y activista política. Después de actuar en 36 películas, producir otras seis y recibir dos Óscares, se encuentra en la paradójica situación de haber triunfado con su protesta dentro de las reglas de Hollywood.

—En una entrevista reciente con Barbara Walters dijo que lamentaba algunas de sus declaraciones cuando fue a Hanoi. ¿No cree que su destino político ha seguido un camino inverso al de su personaje Harriet Winslow, de radical a conservadora?

—No creo que mis ideas hayan cambiado. Obviamente los tiempos han cambiado y las tácticas y las estrategias de cambio social tienen que adaptarse a las nuevas condiciones. Durante la guerra de Vietnam el pueblo de Estados Unidos se convirtió en enemigo del gobierno: nos espiaban, entraban a nuestras casas, nos disparaban. Esto ya no sucede ahora. No me disculpé de haber estado contra, la guerra ni de haber ido a Hanoi, sino de hacer y decir cosas que ofendieron a los soldados norteamericanos. No quería herirlos sino poner en evidencia las mentiras del gobierno norteamericano. Estoy muy orgullosa de haberme arriesgado para lograrlo, pero en el camino cometí errores. De cualquier modo, no quisiera que esto se viera como que me retracto de mis ideales.

12:53. En su Diccionario del diablo Ambrose Bierce dice que la moda es un tirano que los sabios critican y obedecen. Jane Fonda parece regirse por este doble dictado. Su capacidad de impugnación sólo es comparable a su capacidad de adaptación; es la sobreviviente de diversas encarnaciones: la diosa del sexo, la militante política, la reina de los aeróbics. Bono, el cantante de U2, ha dicho que la apuesta actual de su grupo consiste en sobreponerse a los hoteles de cinco estrellas. Jane Fonda ya saldó la preocupación por los aspectos formales del starsystem. Pocas cosas pueden ser más irreales que la aritmética que ha hecho posible media hora de entrevistas: 25 millones de dólares para producir Gringo viejo y un sustancioso despliegue logístico para la visita de 48 horas a la ciudad de México: una decena de cuartos y un salón en el hotel, ocho personas de entourage, tres agentes de seguridad, una camioneta y dos limusinas estacionadas allá afuera. Si Jane Fonda recibe rosas, como ocurrió en la conferencia de prensa, no pueden ser menos de doce docenas surgidas de algún herbolario fantástico (cada flor era una especie de dogma de la botánica y los tallos medían metro y medio).

—¿No siente una especie de "cruda" después de tantos éxitos?

—Nadie me dio nunca nada, he trabajado por todo lo que tengo y no hay nada noble en ser pobre...

(La voz de Jane Fonda se vuelve más enfática, luego toma la grabadora con tranquilidad, comprueba que esté girando; hay algo de calculada contraseña en el gesto: a pesar del ambiente artificial del hotel y las estadísticas que encapsulan a los iconos contemporáneos, ella es capaz de preocuparse por las pilas de una grabadora.)

—¿No es contradictorio que una idealista de los sesenta triunfe en un mundo dominado por la cultura yuppie?

—No me identifico en especial con la cultura yuppie. Además, los yuppies ya van de salida.

—Usted y Tom Hayden Wall Street Journal su divorcio, a pesar de ser un asunto personal, generó una suerte de tristeza colectiva, como los veinte años de Woodstock, una sensación de que el sueño ha terminado.

—La institución del matrimonio debe haber sido creada por personas que creían que iban a morir a los 40. No tomaron en cuenta que se podía vivir otros 30 años. Es muy difícil sobrellevar un matrimonio por tanto tiempo cuando estás activo y atento a muchas cosas. Mi vida se desarrolla en direcciones tan distintas que es difícil que un hombre me acompañe en todas ellas. Pero no estoy decepcionada del amor ni del matrimonio.

—¿Ni de los ideales de los sesenta?

—Para nada. Sigo siendo igual de idealista, me sigo dejando llevar por mis corazonadas.

—¿Y qué corazonadas tiene ahora?

—Sólo sé que habrá cambios. Estoy iniciando otra faceta de mi vida, pero no sé lo que esto significa.

—Jane Fonda sigue siendo una mujer cambiante.

—Por supuesto, eso soy, una mujer cambiante.

Según declaraciones recientes de William Webster, jerarca de la CIA, la sede mundial del espionaje se desplazó de Viena a la ciudad de México. ¿Será cierto? ¿O será otra de las muchas especies soltadas por los gringos para justificar que el temido embajador Negroponte afile sus lápices en Reforma?

La primera pregunta de contra-inteligencia es "¿cómo se ve un espía?" Que yo sepa, sólo he conocido a uno, que por supuesto me pareció todo lo contrario a un espía. En aquellos tiempos previos a la caída del Muro, los diplomáticos de México en Berlín juzgábamos a la gente del Ministerio de Relaciones Exteriores de la RDA con criterios que no siempre dependían de la geopolítica. M. nos caía bien porque se parecía a Paul Newman (aunque era más chaparro); nunca faltaba a nuestros cócteles, hablaba un español perfecto y las secretarías alemanas lo oían con rostros arrobados, como si de su boca saliera La sinfonía alpina. Estuvo varias veces en mi casa y le hice una reunión de despedida cuando lo trasladaron a Uruguay. Unos años después pidió asilo político en la Embajada de Estados Unidos en Buenos Aires: era el responsable de un vasto operativo de espionaje en América Latina. Esta noticia sirvió para resolver el caso del diablo de Ocumichu desaparecido en mi sala (de inmediato culpé al agente doble) y para que un colega creyera que todos los sucesos, de Latinoamérica tenían que ver con aquella noche en que invité a M. a comer enfrijoladas. Por lo demás, nos pareció obvio que alguien tan desvuelto y con tan poca pinta de espía fuera precisamente un espía.

Después de esta experiencia uno no sabe a qué atenerse. ¿Qué facha tienen los numerosos agentes que preocupan al señor Webster? Esos hombres solitarios que miran pasar la tarde recargados en un poste, ¿espían algo? Tal vez la violencia capitalina tenga que ver con una estrategia que desconocemos. El hombre ultimado a navajazos en un paso a desnivel, ¿era un agente balcánico? De seguro me equivoco, pero creo que la única patente de la criminología mexicana es el tehuacanazo con chile piquín. ¿Se aplica para mantener nuestras fronteras?

John le Carré ha dedicado sus mejores páginas a despertarle culpas a sus personajes. Están ahí, en el puente final, a punto de entregarse al enemigo, cuando repasan sus muchos microfilms y abominan de la moral alterna del espionaje: unos matan, roban y torturan en secreto para que los demás duerman tranquilos. ¿Quién se la rifa para que Benita Enríquez pueda soñar que vuela y es invisible? Si esa carta no fuera interceptada, ¿Benita despertaría? Por desgracia, como descubren los mejores espías antes de suicidarse, el sueño de los otros es profundo.

Nada impide que los capitalinos echemos un pestañazo. Baste ver nuestro dominio de la siesta en el caos: el policía dormido entre diez mil usuarios de la estación Pino Suárez del Metro; el hombre que descansa sobre los costales de azúcar de un camión en movimiento. Aun sin espías dormiríamos a pierna suelta. ¿Por qué están aquí? Una cosa hay que reconocer, el terreno se presta para el escondite: ni siquiera sabemos cuántos somos, y nos vale. Cuando Günter Grass pasó por la ciudad y supo que éramos "entre 16 y 18 millones" entró en un vértigo matemático: el margen de error era del tamaño de Berlín, la ciudad donde él vive. "¿Cómo pueden existir sin saber su cantidad?" La pregunta merece un ensayo metafísico que seguramente hará otro alemán.

Algo similar ocurre con las direcciones. Estamos acostumbrados a que ningún taxista conozca, ya no digamos todas las calles, sino las 264 que se llaman Hidalgo (según la Guía Roji de 1986). Sólo Rafita Vargas, el más categórico de mis amigos, asegura haber estado en cada punto de la ciudad, pero ha olvidado cuándo.

Nuestro populoso laberinto es un escenario perfecto para escapar hacia dentro, a la vida secreta de quienes dejan papelitos en un ahuehuate de Chapultepec, olvidan un cesto lleno de naranjas en una banca del Parque Hundido, transbordan tres veces sospechosas en Balderas. El espionaje es la opción ideal para cambiar de ciudad sin moverse. De repente te emociona estar en la Terminal del Norte, buscando al vendedor de muéganos que te dará "la seña". Vas a la tintorería con la nota que una morena te deslizó en el Vips del Altílo; recoges un saco desconocido: tiene un objeto pesado en la bolsa interior. El grafiti Esta barda era fresa hasta que llegó la banda se vuelve un anagrama para resolver de aquí a seis meses.

¿Qué anima al espía? ¿Un ideal superior, un mensaje de fuego, las Tesis sobre Feuerbach? ¿La recompensa, el chalet y el Mercedes en Suiza o la dacha y el Chaika en una estepa privada? ¿La noción de riesgo? ¿La venganza secreta? Tu mujer te deja por un canalla que se cree lo máximo porque dicen que se parece a Gonzalo Vega. ¡Pero tú eres espía! Supongo que esto compensa las cosas.

Como en tantos asuntos que ocurren en el México de puertas abiertas, los protagonistas deben ser extranjeros. Ni siquiera como enemigos somos meritorios. ¿Qué secretos tenemos? Las valijas de nuestra diplomacia se despachan como carga aérea y cada vez que se pierden recibimos los 25 dólares correspondientes a una maleta extraliviana. Desde el cero maya no hemos dado muchas patentes tecnológicas, de modo que el espionaje industrial también queda descartado. En cuanto a la milicia, no hay manera de que nuestras tropas se vuelvan peligrosas, a no ser que todos los cornetas soplen al mismo tiempo. Se levanta en el mástil mi bandera.

Al compararnos con Viena, Webster implicó que aquí se barajan las nuevas cartas de la guerra fría, el mismo juego estelar de siempre: CIA vs. KGB. La ciudad de México es el set, un escenario de alquiler semejante a los estudios de Durango. Pero, ¿de veras, de veras no hay modo de participar? ¿Qué podemos hacer los defectors en potencia?

Ahora que Gorbachov es el indiscutible líder del planeta no deben escasear los colaboradores de la inteligencia-soviética. Si la KGB reclutara a todos los gorbimaniacos, sería el mayor fan-club del mundo. Obviamente es más selectiva.

La peor manera de enrolarse es ir a la embajada soviética. En el mano a mano CIA-KGB, la agencia norteamericana se anotó un triunfo en nuestro país. Sólo una inmobiliaria infiltrada por la CIA podía convencer a la URSS de que instalara su legación en esa casona draculesca, un verdadero monumento a la propaganda antisoviética. Ni la perestroika ha logrado que corran las persianas. La embajada que se yergue en Chicontepec 34 es tan amenazante, tan hermética, que mis tías se santiguan al pasar por ahí, felices de que la virgen se haya aparecido en Yugoslavia, en medio de esos marxistas que usan chamarras de piel de disidente. El edificio estimula pesadillas incluso entre los numerosos adeptos de Gorbachov. Aunque todos sabemos que no es la conciencia la que determina el ser, he soñado que entro a esa casa de espanto y veo un retrato del gran Mijail: de pronto, la mancha en su cabeza se abre y chorrea una sangre lenta, espesa. El sueño, por supuesto, acaba en la fortaleza de Trotsky en Coyoacán y me las arreglo para no despertar antes de que el piolet se clave por vez 17 en su cabeza.

Es demasiado obvio —y aterrador— pedir chamba en la embajada. El chiste está en encontrar un contacto en otra parte, dar con uno de los agentes que se desperdigán con eficacia y desaparecen pálidamente en los confines donde alguna vez estuvo Rafita Vargas.

Y sin embargo, no hay rusos en El Tizoncito, ¿o nos habrán infiltrado tan totalmente que ya tienen de oreja al tipo que rebana la piña y la atrapa al vuelo? Salvo la mejor opinión de W. Webster, el sitio con mayor densidad de rusos fuera de la embajada es el Gigante de Tacubaya, a unos metros de Chicontepec. Siempre hay algunos empujando carritos con mercancías; es fácil reconocerlos por los trajes de planchado eterno, la piel cerúlea y los zapatos que rechinan. También porque no compran productos Marca Libre.

Un día del cuarto invierno de la perestroika, me aposté en un pasillo de Gigante con ánimo de entrar al redset. Una voz de azafata informó: "Viva un 30 por ciento de descuento en nuestro departamento de salchichonería." Observé a los rusos vivir un 40 por ciento de descuento en lácteos y un 30 por ciento en carnes frías. Ninguno me echó un lazo; a pesar del ejemplar de The Russia House que llevé de contraseña. Pasaron

ante tapiocas y fideos, impasibles, hasta que empecé a temer un operativo de Webster: esos rusos tan rusos sólo podían ser agentes de la CIA, puestos ahí para cazar a quien deje un mensaje en alfabeto cirílico entre dos latas de pollo con tallarines. Salí corriendo. A salvo. Y otra vez la ciudad, las calles infinitas, el vasto anonimato de los hombres sin cantidad.

Entre las muchas contribuciones de Sudáfrica al oprobio se encuentra el Acta de Publicaciones que en 1984 prohibió la serie de televisión Raíces con el argumento de que "un número significativo de espectadores podría identificarse con la causa de los esclavos oprimidos". En su ensayo "La censura en Sudáfrica", J. M. Coetzee desmonta la cadena ideológica que llevó a la minoría blanca a "protegerse" de novelas como *Burger's Daughter*, de Nadine Gordimer, y se sirve de Freud para analizar a los paranoicos que creen que lo desconocido es necesariamente hostil. En Sudáfrica, el temor a las ideas ajenas llegó a tal grado que hasta los lemas impresos en las camisetas tuvieron que someterse al Acta de Publicaciones.

Ahora, gracias a la Psychological Corporation, los niños de Estados Unidos pueden vivir como sudafricanos. Curiosamente, los corporativos no utilizan la psicología para eliminar el delirio de persecución sino para fomentarlo. En su gabinete de Viena, rodeado de reliquias griegas y de estupendo humo de puro, el doctor Freud definió al niño como "perverso polimorfo". En cambio, en los consultorios con paredes de plástico donde se prohíbe fumar y se teme al colesterol, los niños son vistos como criaturas a las que todo lo raro les perjudica.

Para vigilar a los lectores con dientes de leche, los psicólogos de Estados Unidos han creado un índice de asuntos extraños, es decir, prohibidos. Una de las empresas que confían en la Psychological Corporation, y que desea incluir cuentos mexicanos en su catálogo de 1994, envió un fax de ocho páginas a diversos autores que hemos escrito para niños. De la página 1 a la 7 se explicaban los requerimientos pedagógicos que debía cubrir el relato: Muchas veces, las limitaciones (por ejemplo, 300 palabras para lectores de seis años) pueden servir de obstáculo creativo, de coacción para llegar a algo que uno no pensaba decir; la frase de Steiner, "el hombre acorralado se vuelve elocuente", ha sido demostrada muchas veces por los poetas que reinventan su libertad en las catorce rejas del soneto o los delanteros burlan el férreo marcaje personal. Hasta acá, el encargo sonaba bien. Sin embargo, cuando se produjo el zumbido de la hoja 8 me encontré con los "Temas que no se pueden usar para escribir". Obviamente el título bastó para abandonar la idea de un relato narcosatánico, con mutilaciones rituales en un aserradero norteamericano donde se escucha la música crepuscular de Los Temerarios.

Es lógico que se vigilen los cuentos que van a dar a las escuelas; lo sorprendente es que la Psychological Corporation haya encontrado 34 cuestiones dignas de ser enviadas a los sótanos del carajo.

Las primeras seis son: "El sexo, la muerte, la violencia, la política controvertida, la guerra y el derramamiento de sangre (o cualquier mención de sangre)." Aunque esto elimina algunos relatos de los hermanos Grimm, se puede argüir que la lista responde a un comprensible temor al Apocalipsis y las grandes plagas de la humanidad. Sin embargo, los niños de Estados Unidos están expuestos a mensajes mucho más perversos. De acuerdo con Neil Postman (autor de *Divirtiéndonos a muerte: el discurso público en la era del espectáculo*), a los veinte años el norteamericano promedio ha visto 800 000 anuncios de televisión, lo cual equivale a 800 a la semana. Si los niños sobreviven a esta dieta de cretinismo, ¿por qué no aprovechar la literatura para abordar de otro modo asuntos que ya aparecen en las pantallas de la televisión, el cine y el Nintendo?

En su segundo tipo de prohibiciones, la Corporación quiere parecer políticamente correcta. Hay que olvidarse de "la religión o la Biblia, los temas muy feministas o machistas, la esclavitud, el menosprecio a cualquier grupo étnico, las vacaciones costosas o los regalos y las armas nucleares". A esta censura se le puede llamar "liberal", lo cual también preocupa a los psicólogos, pues compensan la lista con ánimo del Opus Dei: "La evolución, la cerveza, la brujería, la hechicería o el paganismo y los temas que le falten el respeto a la autoridad" están en el Index de pantalón corto. Los villanos negros se eliminan para no ofender a los progresistas y Darwin y el homo sapiens para no ofender a las Damas del Divino Verbo.

Dos valores opuestos se han convertido en imperativos del año 2000: el puritanismo físico y el descaro en la conducta. Por una parte, el Milenarista Perfecto come granola, hace ejercicio y es adicto al agua mineral. Pero por otra, de competir, expresarse sin miramientos, cobrar caro. "Mente acorazada en cuerpo sano", es el apotegma de la hora.

Es obvio que hay un flagrante desajuste en ver al intestino como un templo donde oficia la fibra y al prójimo como carroña. Acaso fue para mitigar esta contradicción que la Psychological Corporation creó su código moral. Por desgracia, uno de los resultados de este afán protector es un sistema de censura que recuerda las alambradas del nazismo y del apartheid.

Entre los 34 temas que la Corporación prohíbe en los cuentos infantiles hay algunos que enternecen por inverosímiles. Por ejemplo, se considera nocivo escribir de "niños que enfrenten situaciones serias". ¿Qué quiere decir esto? ¿Se trata de frenar disquisiciones de una sórdida profundidad? La verdad, no imagino un relato para niños en el que un Kierkegaard de seis años pregunte: "¿Por qué el hombre?" ¿Qué pretenden los psicólogos metidos a consejeros editoriales, impedir el angst de medianoche, el vértigo interior, las niñas con trenzas y sentido trágico de la vida?

Es obvio que no hay historia sin conflicto, y todo conflicto que vale la pena es "serio". La isla del tesoro, Robinson Crusoe, Pinocho, Caperucita, Alicia en el país de las maravillas o El principito son, precisamente, fábulas de la crisis. Suprimir algo tan vago como los "problemas" sugiere que los inquisidores se someten al mismo rigor que sus víctimas: no leen nada que pueda afectarlos.

Pero aún falta lo peor. En su segregación cultural, la Psychological Corporation pasa del autoritarismo a la demencia. Hay que tomar Prozac para no echar espuma ante esos asuntos censurados: "Los murciélagos, las arañas, las momias, el día de muertos, el baile, el rock, las golosinas, las películas, los días religiosos, los seres del espacio y los dinosaurios." En un país donde sólo los niños con severos problemas de adaptación al medio no vieron Parque Jurásico, los escritores infantiles tienen prohibido llenar el cielo de pterodáctilos.

¿Y las golosinas? Tal vez los pedagogos de bata blanca piensan que el azúcar es el tabaco de la infancia.

Insisto: es lógico evitar los usos quirúrgicos de las sierras eléctricas en los cuentos para niños, pero resulta absurdo (mejor: "obsceno") proponer caramelos sin azúcar o relatos sin conflicto. Con todo, lo más sorprendente es que una editorial pensara que a los escritores mexicanos nos interesa someternos a las prohibiciones de la Psychological Corporation con tal de publicar en Estados Unidos.

Desde sus títulos, mis dos libros para niños merecen abolirse: *Las golosinas secretas* y *El profesor Ziper* y la fabulosa guitarra eléctrica. Tal vez el sentido secreto de la invitación es convertir a los herejes, llevarlos a un edén desinfectado, o tal vez los psicólogos no buscan autores sino pacientes, dar de alta a quien escriba la plácida jornada de una libélula y su amiga la catarina (¿o esta combinación ya es conflictiva?).

Al terminar la revisión de los "Temas que no se pueden usar para escribir" entendí el principio que anima a los psicólogos de la Corporación: la realidad les da pavor. En especial le temen a la realidad del futuro. Como en la antigua Sudáfrica, su paranoia se orienta al porvenir en que la mayoría se vengará de quienes colocaron los alambres de púas. Si los niños crecen leyendo las sorpresivas y muchas veces crueles aventuras de Roald Dahl, Gianni Rodari y Francisco Hinojosa se convertirán en los enemigos de los timoratos espíritus que norman el criterio editorial de Estados Unidos.

Se me olvidaba otro tema prohibido: "Las casas con albercas". La idea no es mala para quienes rechazamos el proyecto. El cuento puede empezar con una alberca en la que flota una bata blanca. Al fondo, hay un ahogado. La imaginación es el agua que acaba por entrar a la nariz de

los censores.

La psicología ha traído indudables ventajas para el género humano. Al ver lo mucho que nuestros complejos amigos y parientes mejoran con las terapias, no queda sino agradecer a los beneméritos doctores dispuestos a encerrarse durante 50 minutos con un neurótico. Son muchas las escuelas y las técnicas que tratan de descifrar nuestras atribuladas mentes, y éste no es el sitio para discutir a fondo cuáles tienen mayores posibilidades de éxito. Mi preocupación se limita a los tratamientos que vinculan la psicología con el arte.

En los últimos años se ha generalizado la opinión de que la capacidad expresiva es estupenda en sí misma. Hay que abrirse, plasmar lo que uno siente. ¿Qué mejor que el arte para resquebrajar almas de piedra y hacer que las emociones broten como de un oscuro manantial?

En otras épocas, la educación tuvo un fuerte sello represivo. Era signo de urbanidad guardar silencio, mostrar reserva, contestar preguntas con calculada timidez. En *El Quijote*, las "discretas razones" son sinónimo de sensatez.

Hoy en día, las parejas confiesan sus más sórdidas intimidades ante las cámaras de televisión y la publicidad nos sonsaca con un rotundo "tú puedes". La timidez se ha vuelto un signo de fracaso, y la personalidad sólo parece tener sentido si se exhibe en todas partes. Esta cultura del descaro y la sinceridad suicida ha contribuido a relajar nuestras vidas (la excusa de "sincerarnos" ayuda a decir sin culpa las horribles cosas que se nos ocurren), pero también nos ha hecho oír y contemplar suficientes espectáculos para hacer de la pena ajena la emoción de la década de los noventa.

¿Cómo empezó la explosión que condujo a la mitigada Alcira a subir a un escenario para mostrar su ritmazo, más cerca del síncope que de Tongolele? ¿Quién convenció al tenue Lázaro de que debía vestirse como si tuviera que ser localizado entre una avalancha de nieve?

A partir de los años sesenta, y del dramático anuncio de que entrábamos en la Era de Acuario, proliferaron toda clase de grupos dedicados a usar el teatro, la escritura automática, el tejido o la chaquira como técnicas medicinales. Una nueva pedagogía pidió el curativo abrazo de las musas.

A través del psicodrama, la danzoterapia o la pintura emocional, el paciente (rebautizado como "alumno") podía sacar traumas y desfogar rencores. La eficacia de estos métodos fue inquestionable: de Chapala a Tepoztlán, nuestros más recatados congéneres sacaron los sentimientos que guardaban con triple llave. Jacinto, casi sordo de tanto cazar con escopeta, empezó a cantar en las reuniones. El público, avisado de que se trataba de un "asunto terapéutico", mostró su comprensión pidiéndole una de Manzanero.

Después de varias décadas de enseñanza destinada, no a mejorar las artes sino a curar con ellas, surgen algunas preguntas. ¿Realmente es necesario que la tía Ednita baile hawaiano? ¿Cuántas veces tendrán que cantar De colores los gemelos Vázquez para aliviar sus parejos traumas? Al grito de "¡tú también tienes algo que decir!" muchos amigos se deshicieron de sus neurosis. El problema es que nos las pasan a nosotros. ¡Qué simpático era Felipe cuando no hacía nada! ¡Cómo extrañamos su mirada plácida, discreta hasta el olvido! Ahora escribe poesía desgarrada y se ha desnudado en tres obras de teatro que a pesar de eso, o por eso mismo, han fracasado.

En un ensayo que revisa la situación del arte en el siglo XX, "La caída de la ciudad de Mahagonny", el crítico Robert Hughes afirma: "Gracias a la tediosa obsesión de los norteamericanos con las terapias, las escuelas de arte de los sesenta y los setenta tendieron a convertirse en viveros cuyo fin no era tanto transmitir las difíciles técnicas de la pintura y escultura como producir personalidades desarrolladas".

Ante tal profusión de seres que vociferan lo que antes reservaban para sus diarios íntimos, resulta necesaria una antipedagogía, una terapia que nos enseñe a callarnos sin traumas. En la era del "Yo desafortado", la escuela del futuro puede ser la Academia de Inhibición.

La paradoja central del arte como terapia es que también los aficionados requieren de público. Es de utilidad médica que veamos a Poncho en la Danza del venado. De lo contrario, ¿de qué le serviría superar el pánico escénico?

En el arte, el hombre suele repetir la relación que tuvo con los juguetes. Aunque escribía en la rústica tecnología de 1762, Rousseau diagnosticó el problema en Emilio o de la educación-. "Ya no sabemos ser sencillos en nada, ni siquiera en lo que se refiere a los niños. Cascabeles de plata, de oro, coral, cristales de caras pequeñas, chupetes de todo precio: ¡Cuántos aparatos inútiles y perniciosos! Nada de esto... Un trozo de regaliz que pueda chupar y mascar lo entretendrá tanto como esas magníficas baratijas, y no tendrá el inconveniente de acostumbrarlo al lujo desde su nacimiento."

El arte puede ser visto como un juguete con "cascabeles de plata" que ayuda a que nos sintamos bien tocando mal; una generosa licencia para componer una sinfonía "de oído", pintar un Monet por números, ser un Dostoyevsky sin Siberia, epilepsia ni adicción al juego.

Si en tiempos de rigidez extrema fue importante sacudir terapias, ahora se antoja el recurso opuesto, la Academia que nos eduque hacia el silencio. No se trata de suprimir traumas sino de aminorar sus efectos públicos. Una primera meta sería que los nuevos académicos conservaran el aplomo y la autoestima sin tener que interpretar a Roberto Carlos.

Gracias a esta contrapedagogía, algunas profesiones caídas en descrédito podrían recuperar prosapia. Actualmente los Contadores Públicos Titulados se presentan de un modo barroco: "Trabajo en la Jarritos pero tengo inéditos tres libros de poesía bucólica." Nunca olvidaré al capataz vergonzante que justificó la pick-up en la que llegó a una exposición diciendo: "El contratista mantiene al artista" (al ver sus óleos de treinta colores lamenté que así fuera). Muchas actividades útiles han perdido glamour desde que se puso de moda sublimar los traumas; el anestésico que puede ahorrarnos el dolor prefiere que lo recordemos por su rostro de cerámica que hace pensar en una tribu sin analgésicos.

En las telenovelas el papel de escritor goza de sólido prestigio. Como el auditorio no lee, se permite que el "literato" sea sensible de un modo extraño: el suicidio de su amada Berta Yasmín lo lleva a morder las sábanas con una pasión impensable en un sastre o un ingeniero.

La Academia de Inhibición ayudaría a reencontrar vocaciones; curados de la tentación de cometer ballets acuáticos y óperas crepusculares, los expertos en soldadura autógena, venta de colchas e inercia burocrática volverían a sus oficios sin complejo alguno.

¿Pero quién es capaz de inculcar silencio? ¿Qué monje zen puede lograr que nos valoremos sin pintar girasoles? ¿Se necesita otra Academia para formar al cuerpo docente? ¿Cuál es la antipedagogía más eficaz para desenseñar? El proyecto aún requiere de ajustes decisivos.

Mientras llega el plan de estudios, en mi calidad de primer alumno de la Academia, no me queda más remedio que guardar silencio.

1. El plomo aleja

El elemento de la tabla periódica que más veces se menciona en el español de México es el plomo. La fuerza de gravedad no siempre es benévola —como bien saben quienes tienen rotos los meniscos porque la crítica de la razón pura se les cayó de las manos—, y en el invierno capitalino las partículas de plomo se vienen a pique con insospechado amor por la corteza terrestre. Entre el libro y tu nariz, querido lector, flota un metal finísimo que entrará a tu cuerpo y hará que en la noche te sientas tan ligero como un pedestal de Reforma. Las reuniones nocturnas ya deberían estar prohibidas, pero un inexplicable atavismo nos hace tocar el timbre a las 9 p.m. para rodearnos de amigos a los que resulta difícil atribuir, ya no digamos golpes de genio, sino la coordinación necesaria para embarrarle paté a las galletas.

¿Cómo solucionar el problema? La Subsecretaría de Ecología ha logrado popularizar ciertas ideas a las que nadie regatea originalidad: que el ecodidio se soluciona cantando (la robusta aria Verde será, a cargo de Plácido Domingo), que los pájaros fenecen de cansancio colectivo y que las especies en extinción se preservan en la propaganda de Corn Flakes. Muy pronto estaremos en condiciones de poner en práctica una ocurrencia de Swift para un país parecido a México. Después de quemarse las pestañas durante largas noches, los proyectistas de Swift dan con el remedio ideal para proteger los pulmones: no hablar en absoluto. A la gente de aquel país le basta con señalar los objetos; por ello, llevan a cuestas todos los que requieren para la conversación. La clave está en que las cosas se vuelvan símbolos; no se vale que una cuchara signifique "cuchara" (hay que transformarla en metalenguaje: "sopa caldosa", por ejemplo). En cuanto el gobierno se decida, saldremos a la calle con botiquines de primeros auxilios lingüísticos (repletos de naipes, dedales, hilos, exvotos, huesos de ciruela y otros objetos que por su ligereza y ambigüedad simbólica son ideales para el nuevo alfabeto). Obviamente, los poetas de esta lengua serán malabaristas.

A pesar de lo atinada que suena esta medida, no hay que ir muy lejos con los remedios: pocas cosas son tan temibles como un gobierno con imperativos higiénicos. "¿Que no les gusta el aire con sabor a plomo? No se preocupen, ahorita les instalamos su Comité de Salud Pública". En plan Robespierre, las colonias pobres son arrasadas para sembrar pirules, los autos que echan un humo blanco desaparecen hacia corralones clandestinos, los ambulantes son "reubicados". Así como nos sentimos redimidos cuando un hombre de bata blanca afirma que no somos rateros sino "cleptómanos", el Estado duerme más tranquilo cuando sabe que su represión es "terapéutica". El verdadero desafío ecológico es acabar con el plomo sin llegar a la higiene política.

Por desgracia, la ciudad más contaminada del mundo es la misma que ha legado a Occidente la cultura del aguante. "¡Qué aguante tienes!" significa que eres lo máximo porque te madrearon entre cinco sin que pidieras perdón, porque te falseaste la columna cargando el refrigerador del vecino que te cae pésimo, porque le surtiste a quince caballitos de tequila y a una fanega de chile cuaresmeño. Pero no hay mal que por bien no venga; es indudable que la vocación por la resistencia inútil se ha visto alterada a medida que el plomo incide en nuestros bulbos raquídeos.

El afán de abandonar la ciudad es tan intenso que el principal bastión de la economía informal ya es la caseta de cobro a Cuernavaca. Ahí se vende todo lo que uno no necesita para el viaje —signo indiscutible de progreso—, incluidas las vajillas de porcelana china que rechazaron en Estados Unidos porque ¡¡¡soltaban plomo al entrar en contacto con líquidos calientes!!!

2. Valle de pasiones

Nuestros vecinos, o sea, nuestros enemigos.

Primo Levi

Emigrar no es fácil. Los provincianos odian a los capitalinos porque somos prepotentes, ventajosos y transas. Hace unos años, en Saltillo, encontré un pájaro muerto en el parabrisas del coche. "Es una brujería para que se estrellen", me explicó Marielena Arizpe, que es de allá pero pagó cara su afrenta de llegar con placas del D.E: un pájaro en el parabrisas y una locomotora de Ferrocarriles Nacionales incrustada en su cofre a los pocos días. El hechizo es implacable: al regresar a la capital, nuestro coche fue embestido por un taxi (aunque la verdadera tortura comenzó en la Octava Delegación, donde tuvimos que ver al enano Tun-tún filmar una película).

Exiliarse de incógnito es casi imposible. Ya estás feliz de haber superado tu acento cuando un chihuahense te dice: "¿Y ese paradito?" No necesito decir que es arriesgadísimo vivir en lugares donde te descubren por el "paradito".

Así las cosas, el estado de Morelos es la frontera ideal del aire libre para quienes no quieren renunciar al D.F. Sin embargo, traicionar el lema de Tierra y libertad sale caro. Los precios de Cuernavaca oscilan con el índice Dow Jones de Wall Street. Alguien (seguramente un especulador) le dijo a mis primos que Tepoztlán sigue siendo accesible para los que sólo somos mexicanos.

Las gangas locales presentan tres constantes: no son gangas, el título de propiedad da por vivo a Venustiano Carranza (o de pérdida a Lázaro Cárdenas) y tiene su historia (casi siempre macabra: una casa en obra negra cuesta sólo 2 5 mil dólares porque ahí hubo un intento de asesinato; en rigor, la principal ventaja de Tepoztlán es que los lugareños se odian tanto entre sí que no tienen tiempo de odiar a los de fuera).

En media hora supimos que nos alcanzaba para comprar un terreno que costara lo mismo que un tapete Mayatex. Para colmo, el plan era comunal y había que concertar cuatro voluntades. A mí me gustó un terreno sin agua, en una loma agreste, ideal para plantar un jardín potosino. A mis primos, que son de San Luis, les pareció espantoso.

Aunque era obvio que no compraríamos otra cosa que pan integral para el camino de regreso, la simple posibilidad de ser propietarios nos sumió en una espesa polémica. Tal vez para compensar mi propuesta del jardín desértico, dije que me gustaba el pasto. Mi primo se me quedó viendo como si propusiera una sesión de sexo en cadena con las cabras que bajaban del monte. "¿Pasto?, ¡para eso te quedas en la Narvarte! El jardín tiene que ser silvestre", y señaló un campo de abrojos y espinas excelentes para tomar el sol y sentirse como San Lorenzo en su parrilla.

Dos meses después estaba dispuesto a no tener pasto con tal de tener terreno. ¿Cómo le hicieron los demás para adueñarse de antenas parabólicas, balcones que desafían al Tepozteco con la carcajada de sus columnas dóricas, fuentes coronadas por un Poseidón de yeso? Ante cada casa de nuevo rico, mi primo, que es arquitecto, se tranquilizaba pensando en eras geológicas: "La naturaleza es tan fértil que dentro de mil años no quedarán vestigios de estos bodrios." Para quienes no planeamos vivir mil años, de nada sirve saber que aquel señor se pudrirá con todo y su Topaz y su Garfield.

Finalmente, los hados nos llevaron a un terreno sospechosamente barato. El dueño vivía en Tlayacapan y pidió que nos encontráramos a media carretera. Cuando le ofrecimos llevarlo a Tepoztlán comentó: "Si los ven conmigo los matan." Resulta que se robó a una menor y el pueblo entero lo repudia. Sus papeles sólo se pueden inscribir en el Registro de la Propiedad si los acompaña un comando de los Zorros. Le dimos la mano con la sensación de tocar pólvora. Mientras más barato es el terreno, más tormentosa es la saga de sus propietarios.

Para escapar a las calamidades de este mundo Voltaire recomienda que cada quien se resigne a cultivar su propio jardín. Ignoro si tiene el

mismo efecto trapear el patio, pero ésta podría ser la consigna para los capitalinos sin huida ni áreas verdes.

3. El yuppie salvaje

La velocidad de escape para salir al espacio es de 11 kilómetros por segundo. Seguramente llegará el día en que todos puedan adquirirla; por el momento, tenemos que buscar salidas en la Tierra. El siglo XX ha ofrecido pintorescos escapistas, desde el célebre Houdini, encadenado en un baúl en las profundidades marinas, hasta los scouts que han asado malvaviscos en los parajes más remotos. Los inexpugnables laberintos de las ciudades han llevado a la búsqueda de alternos paraísos: la comuna, el week-end, la agencia de viajes.

Aunque use un pijama decorado con cohetes, el hombre de fin de siglo no siempre sueña con supernovas; su imaginación suele ser cautivada por arquetipos premodernos: Robinson, Tarzán, Maharishi Mahesh, el yaqui donjuán. Es posible que toda la culpa sea de Rousseau, como canta el pequeño Gavroche en Los miserables, pero lo cierto es que las innovaciones tecnológicas son más tolerables si disponemos de la secreta posibilidad de negarlas, de imaginar la isla sin confort, habitada por el buen salvaje. Y hay quienes no se contentan con imaginar: el jipismo fue el movimiento más reciente de renuncia al desarrollo. En México, el hippie oriundo fue rebautizado como "jipiteca", y su influencia se esparció en vastas latitudes, como lo demuestran las poblaciones donde se venden objetos de chaquira, se preparan pasteles de semillas que bloquean el tracto gastrointestinal y los niños responden a los nombres de Saturno, Eneida o Fender, y los gatos a los de Ziggy o Zappa.

Los jesuitas que fundaron las apartadas misiones paraguayas escogían el camino más difícil: las penurias del viajero tenían una función iniciática. El movimiento jipi tampoco aceptó opciones fáciles; en su búsqueda de lugares-con-energía, privilegió los sitios inhóspitos. Las rocas de Tepoztlán son un ejemplo. No hay manera de restarle méritos a esas formaciones minerales; tienen la sobrecogedora grandeza del cañón del Sumidero, y recuerdan la alborada del mundo, los admirables y penosos afanes de los saurios. Pero un paisaje tan descomunal sólo fomenta actividades extremas: reptar entre las piedras o tener una revelación cósmica.

Aunque no faltan quienes logran platicar con la materia, casi todos los seres humanos se mueven en la franja intermedia en la que se come pan tostado, se crían pollos, se juega badminton. Quienes no estaban hechos para la disciplina jipi empezaron a buscar terrenitos más alejados de las rocas.

El siglo parecía dispuesto a realizar su propia fuga sin producir nuevos arquetipos de renuncia a la modernidad hasta que apareció el yuppie salvaje. Los homúnculos que pueblan los edificios de cristal de Reforma también tienen su pasado. En los años sesenta muchos de ellos comulgaban con la psicodelia y querían expresar mensajes trascendentes (como no todo mundo tiene paciencia para aprender a tocar cítara, la mayoría se dedicó a pintar guajes con los dedos), pero la bonanza petrolera de los años setenta puso en sus manos tarjetas de crédito, becas al extranjero, vistosas solicitudes de empleo. Así ocurrió una de las más curiosas transformaciones de nuestro imaginario social; miles de jipitecas se convirtieron en yupitecas.

Ahora los ex jipis toman el teléfono inalámbrico para hacer operaciones en su Cuenta Maestra, tienen dos rollizas Mont Blanc en la camisa, el pelo cortado en forma de castaña y cinturón de alpaca debidamente inicialado. A dos metros, uno los reconoce por la fragancia (lociones llamadas como discos de Tangerine Dream: "Kouros" o "Antaeus"); a diez metros, por las corbatas amarillo pálido que estaban de moda en Wall Street cuando el crack del 87, y acaso fueron rematadas como talismanes de mala suerte.

A las 6:00 de la mañana el despertador saca al yuppie de su colchón extraduro. A las 6:05 hace los mismos ejercicios que haría en una colonia penitenciaria. Luego bebe estupenda agua insípida francesa. No es de extrañar que un parisino prefiera Evian al agua calcárea del distrito IV, pero los yuppies mexicanos la prefieren por estilo. En definitiva, los yupitecas son la cúpula de una economía "de puertas abiertas", que acepta su destino de maquilarle a los maquiladores: sub-Taiwán (o Taiwanato, según Carlos Monsiváis). A las 2:30 el yuppie va por Reforma, rumbo al sushi-bar, midiendo el progreso por las variedades de mostazas importadas que le ofrecen los vendedores ambulantes.

Sin embargo, llega un momento de vacío y hartazgo, de angustia en la abundancia: el yupiteca ya cumplió con todos sus cometidos, es decir, su casa es idéntica a un set de Miami Vice.

Harto de la gran urbe, ese laberinto con videobares, el yuppie en cuestión recuerda la época en que mordía raíces en algún altiplano y trazaba mándalas en la arena, los años sesenta en que quiso ser un jipi de San Francisco, renunciar a los excesos de la sociedad post industrial, y se enteró con horror de que México era una nación ejidal: la comuna posible estaba en manos de los agraristas.

Con la nostalgia de los sesenta y los recursos de los noventa, el yupiteca decide regresar en camioneta a los lugares a donde antes fue descalzo. La naturaleza ya no le parece el escenario para estar en armonía con el cosmos, sino para arriesgar la vida de manera interesante. Su pasión ecológica depende del desafío que lo verde, esa región extrañamente intacta, puede ofrecer a quienes acostumbran torcer su destino a voluntad.

En los fines de semana estilo yuppie no se trata de renunciar a las comodidades sino a la existencia (en caso de que no se abra el paracaídas o la moto se derrape).

Un excursionista se aventura por un camino en la montaña y de repente ve una nube de polvo: está a tres segundos de ser arrollado por un yuppie que baja la ladera como un demonio en combustión. Una vez en la cima, presencia un espectáculo que lo hace pensar en pterodáctilos: los yuppies planean con alas de lona. La diferencia con los suicidas palestinos que incursionan en Gaza y Cisjordania usando alas semejantes, no estriba sólo en que sus barrigas estén llena de estupendo dip de roquefort, sino en que les parecería horrendo, ultranaco, morir por una causa. En el código del yuppie el último escalón de la vulgaridad es encontrarle propósitos al riesgo. Personajes en busca del José Alfredo Jiménez que los redima, arriesgan la vida porque sí.

Quizá la continuidad empresarial opera como los motores de fricción y la búsqueda de riesgos y accidentes tiene una función compensatoria para los Amos del Universo y sus jornadas controladas hasta el último detalle. Si los pobres se tiran a las ruedas del Metro, los ricos prefieren la gruta natural, la poza submarina donde se agotan los tanques de oxígeno.

En las inmediaciones de la ciudad del plomo, cada vez hay más zonas de escape. Curiosamente unos se relajan respirando y otros buscando opciones de suicidio. La obsesión por el oxígeno de muchos capitalinos compite con el desfogue estilo ruleta rusa de los nuevos directivos de la economía. La vida y la muerte, la posposición del cáncer pulmonar o la oportunidad de convertirse en accidente, son las rondas que se juegan en los predios de descanso.

Un tema modernizador para la literatura rural: el gerente que mantuvo una disciplina de samurái en la semana llega al sábado dispuesto a lanzarse al vacío. ¿Qué Darwin sociólogo podría evaluar sus condiciones de supervivencia? Por el momento, los yupitecas dominan las empresas con tal supremacía que tienen que inventarse riesgos en la región precaria donde los animales siguen crudos. Ninguna especie supera sus raudos descensos por las colinas ni sus aullidos primarios. En vez de signos de Paso de Ganado o Caída de Rocas, las carreteras deberían alertar sobre el mayor exabrupto del paisaje mexicano: el Yuppie Salvaje.

A nivel emocional, mis viajes a la primaria equivalieron a diez mil misiones en un avión de combate. Fueron dos las causas del espanto: mi madre al volante y el radio históricamente sintonizado en xeqk, La hora de México. A los dieciocho años mi madre logró pulverizar un coche y salir sin un rasguño: "Hasta para chocar eres buena", la felicitó mi abuelo. Desde entonces trataba de repetir la proeza. A las 7:45 de la mañana subíamos al Opel y encendíamos el radio para descubrir ¡que eran las 7:45 de la mañana!: "¡Me lleva el tren!", anunciaba mi madre. El momento de ponerse el casco y morder la punta de un cuaderno. Lo peor era que el radio seguía encendido. Saltábamos un camellón: Marcos Carrasco rectifica su motor en ocho horas, consulte a su mecánico... Nos pasábamos un alto: Trajes, pero qué trajes, Trajes Pérez, Fray Servando y Motolinía... Frenábamos junto a la rodilla de un peatón: La hora del observatorio, misma de liaste, la hora de México: siete de la mañana con cincuenta minutos. ¿Realmente era necesario oír aquel frenesí de anuncios mientras sobrevivíamos de milagro? A esas mañanas atribuyo mi temor a la radio y mi gusto por las mujeres complicadas.

Tal vez para un organismo asentado, La hora sea la estación del tiempo; a fin de cuentas no hace otra cosa que registrar nuestros minutos: sin embargo, para mí representa la prisa. Son las ocho y cuatro, y eso es pésima noticia: de nuevo estoy en el Opel, persiguiendo los Trajes Pérez, los chocolates Turín, ricos de principio a fin, siempre atrás de la hora exacta.

El segundo contacto con la radio tampoco fue muy venturoso. Un primo de San Luis, cuatro años mayor que yo, me recomendó El risometro, un programa donde alguien contaba un chiste y se reía una grabadora. Debo decir que mi pariente tenía una idea más bien confusa de las diversiones: cuando no estaba descomponiendo el elevador del Hotel Meurice, me tomaba de los tobillos y me "asomaba" por el balcón. Colgado del tercer piso del hotel, pensaba en las gargantas mecánicas que celebrarían mi caída. En vez de acrofobia contraí aversión a las risas grabadas.

Pero la radio tiene aspectos más trágicos. Antes de morir, mi abuela paterna me contó doscientos capítulos de Alma grande. La admirábamos mucho porque tocaba cinco instrumentos (incluida un arpa espectacular), era autora de Azares, espinas y rosas, Átomos tontos y otros libros de consejos morales que se vendían por miles en las escuelas católicas, había tomado decenas de trasatlánticos y recibía cartas en idiomas impronunciables, de amistades seguramente célebres. Sin embargo, en su agonía sólo le interesaba escuchar las aventuras de ese vaquero en cuya alma cabía el estado de Chihuahua. Empecé a oír sus relatos por conveniencia (quería que me diera dinero para una guitarra eléctrica) pero acabé tan cautivado que después de su muerte no pude escuchar otra radionovela sin sentir que faltaba algo, acaso aquella peculiar habilidad para abrir cañadas y hundir villanos.

Estas experiencias han hecho que la radio me infunda un respeto muy parecido al miedo. Cuando las palabras viajan por el éter todo es posible, salvo la naturalidad. La radio custodia tantos secretos que sus voces fracasan cada vez que tratan de parecer "correctas". Nada más extravagante que los programas "cultos" donde Rufino Tamayo nace en Oaxaca y pinta una wvaca. A los doctores del éter les sobra lengua, según demuestra la mujer que anuncia piezas de Pergolessssssssssi.

El lenguaje radiofónico debe ser repetitivo, pues la atención del escucha es más volátil que la del lector. Sin embargo, esto ha traído una estrafalaria afición por los sinónimos: si se habla de café, el sinónimo de turno llevará el traje de fantasía de "aromático grano". Sólo en un noticiero radiofónico es posible que "los galenos beban un vaso del vital líquido después del siniestro en el nosocomio".

Caja de las voces desaforadas, donde no hay palabra que salga indemne, la radio impone otra lógica. Sin embargo, hay quienes no se despegan del cuadrante, discípulos de Juana de Arco que consideran natural vivir oyendo voces.

Obviamente son varios los tipos de radioescuchas. El más molesto es el supergregario que obliga a compartir su rencor ranchero: a las seis de la mañana enciende el altavoz en la azotea de su casa y despierta a los vecinos al son de Noooooooooooooooooo pararé hasta ver que tu llanto ha formado... Dentro de estos maniáticos se ubica la subclase del gregario móvil, que viaja en camión con un aparato del tamaño de una caja de herramientas, encendido al volumen ideal para que lo oigan los que vienen en sentido contrario.

En contraste, está el criptoescucha capaz de hacer cualquier cosa con un audífono en la oreja. Los criptoescuchas lloran y ríen sin que sepas por qué. Les pides un boleto para el tren Tapatío y te miran con un arrobamiento que obliga a imaginar el parlamento que les llega por el audífono: "Soy tuya, Joaquín Gerardo."

Una prueba de la supervivencia del catolicismo y de la baja calidad del fútbol mexicano es el éxito que sigue teniendo la misa de doce. En algún momento de mi infancia, una tía me informó que la misa del sábado en la tarde calificaba como misa legal para el resto de la semana. Sin embargo, los matrimonios siguen aprovechando la oportunidad de pelearse a las doce: ella propone ir a la iglesia cuando el América salta a la cancha. Así, el criptoescucha fanático llega a misa con el partido de fútbol en el oído. En el momento de dar fraternalmente la paz aprieta las manos con la excesiva energía de quien sabe que el balón está en el área chica.

Tal vez para el oído neutro la radio sólo sea una avalancha de goles, anuncios pegajosos y canciones de moda. Desde mi primer sintonía de xeqk, yo espero una noticia tremenda y definitiva. Como suele ocurrir, la ciencia ha llegado en auxilio de mi paranoia. Según Cari Sagan, el primer mensaje de una civilización extraterrestre vendrá por radio. Un tono repetitivo, procedente de la estratosfera, nos hará saber que estamos ante una clave inteligente. Aunque lo más probable es que el mensaje se capte antes en el centro de radioastronomía de Puerto Rico que en la Charrita del cuadrante, nada impide que un golpe de azar nos convierta en los primeros en oír el ABC interestelar.

Cuando uno viaja de noche en carretera se produce un fenómeno singular: el radio parece jugar a la ruleta; de pronto se captan voces lejanas, que han llegado ahí por un curioso rebote de ondas. En esas oscuras hondonadas, la antena del coche se vuelve hipersensible. Es el momento para oír cuatro notas que se repiten una y otra vez, dando a entender que vienen de Alfa Centauri. Una buena cantidad de granjeros de Kentucky afirma haber oído mensajes de ovnis; sin embargo, sus grabaciones no muestran otra singularidad que la estática que suele acompañar a los viejos discos de Willie Nelson. Una estadística sugiere que después de 40 años de dispararle a los pavos salvajes y tundirle al bourbon, el espíritu se vuelve suficientemente poroso para oír el country de las galaxias.

En lo personal, sólo una vez he estado a punto de establecer contacto. Atravesaba los bosques de Sajonia, a eso de las dos de la madrugada, cuando un mensaje extraño se coló al radio. La Voz saludó en inglés, francés, alemán y español con claro acento robótico. Una máquina duramente adiestrada a pronunciar. Durante diez kilómetros oí un apocalipsis políglota: la Voz habló pestes de los rusos, los americanos, los israelitas y los yugoslavos. Me pareció curioso, y alarmante, que los extraterrestres tuvieran sus odios tan bien localizados. La expresión "cerdos imperialistas" se repitió varias veces. Traté de imaginar el poderío militar de una nación capaz de hacer jamón al Pacto de Varsovia y a la otan. Detuve el coche, en espera de la opinión que tenían de los mexicanos. Repasé todas nuestras derrotas y decidí que mereceríamos ser conquistados sin derramamiento de sangre; un país que se queda sin parque en los momentos decisivos despierta la simpatía del cosmos. Además, estamos tan ocupados viéndonos el ombligo que nunca nos metemos con nadie; nuestra agresión al mundo exterior no pasa de unos cien chistes sobre argentinos. Sin embargo, ¿cómo harían las naves espaciales para saber que ahí, en Sajonia, entre todas esas ojivas nucleares, había un "cerdo neutral"? ¿Qué hacer? ¿Poner un caset del Son de la negra para identificarme? Mi reacción reveló una total ausencia de estrategia: arranqué a toda velocidad, como si viajar en cuarta pudiera salvarme de ser alcanzado por un rayo láser.

Entonces la Voz decidió hacerse la misteriosa: se refirió a los chinos y les perdonó la vida con infinito desprecio. Supuse que esto se debía a

que la Muralla China es el único edificio que se ve desde el espacio y a que los extraterrestres ya sabían que los chinos eran tantos que podían vaciar un océano si jalaban sus excusados al mismo tiempo. Luego recordé una sátira de Woody Allen acerca de una civilización que llega a la Tierra con naves llenas de pantalones sucios: andan en busca de una tintorería. Tal vez ahora los chinos eran redimidos por ser los mejores planchadores del planeta. La naturaleza imitaba al arte.

Hacia el final, la Voz se volvió tan amenazante que empecé a esperar un hongo atómico detrás de cada curva. Concebí mi muerte vía satélite: un puntito que se apaga en la pantalla de los invasores. De cualquier manera, no me rajaría tan fácilmente; los mexicanos perdemos, pero no sin frases: pensé en palabras célebres para salir del mundo. Entonces, de algún lado, me llegó un adagio que resume buena parte de nuestra sabiduría: la carne de puerco no es transparente. Ahí iba yo, a 120 km/h, a punto de ser pulverizado por el solo hecho de formar parte de una raza de cerdos, y de no ser transparente, cuando la Voz reveló su identidad: "Transmite Radio Tirana". ¡Había caído en las redes de la política exterior de Albania!

Al día siguiente era viernes de cine en nuestra Embajada. A las funciones asistían dos diplomáticos de Albania, sin otras cualidades que ser totalmente calvos y no hablar español (supongo que iban atraídos por ciertas escenas típicas de nuestra cinematografía: las 15 puñaladas necesarias para matar a un actor mexicano o los coitos de 20 minutos con gemidos dignos de la Cruz Verde). En el coctel con el que tratábamos de mitigar los destrozos en la pantalla, me enteré de que Radio Tirana odia a Yugoslavia por perjudicar a su minoría albana. Luego los calvos hablaron de Estados Unidos, la Unión Soviética e Israel con tal agresividad que entendí porqué les fascinaba el cine mexicano.

Si la radio es el sitio donde una civilización remota dejará su tarjeta de visita, también es un estupendo pretexto para salir de viaje. Una primera opción es el recorrido urbano. De repente, la Caravana Campeona de Radio Éxitos se encuentra en la esquina de... ¡Francia y Barranca del Muerto! El primero que llegue y diga la clave El aire puro es responsabilidad de todos se llevará una dotación de pantimedias calidad Canon. La verdad sea dicha, las claves ganadoras son más abstractas que el mensaje que algún día llegará de la estratosfera.

Pero ahora ya no sólo se trata de salir disparado a los diversos confines de la ciudad. Una estación de rock ofrece la oportunidad de viajar al extranjero. Para calificar hay que saber cosas cómo cuántas cervezas bebe a diario el perro de Jon Bon Jovi o qué marca de rastrillo usa Sinead O'Connor. La fase final se lleva a cabo en pleno aeropuerto. Los concursantes llegan con sus maletas, por si ganan.

Nada mejor que escapar gracias a una afortunada información del éter. Quizás éste sea el fin último de la radio: ponernos literalmente en el aire... Un mundo orbitado de radioescuchas que en un raro silencio escucharán las cuatro notas, el primer programa grabado más allá de Plutón.

Espero, eso sí, que no vengán con La hora.

A Guillermo Sheridan

Vivimos en un país con suficientes desaguisados para tener temas operísticos. Además, la ópera ofrece la ventaja impagable de confundir al máximo lo real con lo ficticio: "En la ópera —escribió W. H. Auden— lo único verosímil es que alguien cante." Al compás de la orquesta uno puede bucear, morir o rallar queso. Se vale que el tenor flaquito se enamore de la rotunda soprano que se lanza de un castillo haciendo gorgoritos. Las libertades son tantas que asombra que México aún siga abismado en la canción ranchera. ¿Acaso el registro de nuestras emociones se agota en la reiteración del despecho: ya que tejuites, púdrete?

La ópera es el único género donde un yuppie puede cantar su amor por teléfono celular hasta el pueblecito donde vive una tehuana sobrealimentada. Salvo el sosiego y la lógica terrestre, todo está permitido. ¿Por qué prescindir de semejantes combinaciones? "Es que no es lo nuestro, tícher", clama un reivindicador de los derechos de Aztlán. Este argumento chovinista ya fue rebasado por los tiempos: si Yugoslavia logró convertirse en el segundo país productor de mariachis, ¿por qué no habremos de adoptar aires napolitanos? Por lo demás, no se descarta la posibilidad, para los amantes de la catacumba y el año 2-Conejo, de escribir óperas para teponaztlis, con poesía en náhuatl e insultos en tlaxcalteca.

El poderío musical de México está fuera de duda: disponemos de la más vasta dotación de tunas y estudiantinas; de la orquesta mixe de Tlahuilotpec, el pueblo de la sierra de Oaxaca donde los niños aprenden a leer las notas antes que las letras; de los espléndidos cuartetos para cuerdas de Manuel Enríquez y las maravillas contemplativas de Mario Lavista; del kitsch de Juan Gabriel; de un prócer (Benito Juárez) que fue flautista... con todo este arsenal, ¿no será posible una ópera? Los compositores se rascan la cabeza: "¡Es que no hay libretistas!" Verdad absoluta. No es de extrañar que escaseen en un país donde la ópera se ha cultivado menos que las flores de migajón. Se abre, entonces, la primera pregunta: ¿quién se atreve a acometer un libreto? ¿Un poeta, un dramaturgo, un periodista de arrestos, un evangelista de Santo Domingo, un guionista de telenovela templado en el arte de destilar sensiblería?

Por desgracia, cada vez que se canta una ópera en español el público recuerda las excelencias de la canción ranchera.

Jorge Iburgüengoitia solía olvidar que no le gustaba la ópera. En 1961 este descuido lo llevó a enfrentarse a una trama donde un personaje llamado Severino era una mujer vestida de hombre. "Yo supuse, partiendo de mi conocimiento de las convenciones operísticas, primero, que una señora es una señora, aunque se vista de hombre, y segundo, por la insistencia e inocencia con que nos decía llamarse Severino, que ignoraba su verdadero sexo. Como a continuación sucedieron varios episodios no muy inteligibles, creí que el tema de la obra sería cómo Severino descubrió que era señora. Nada tan dramático pudo ocurrírsele al autor de esta ópera. Después me enteré, gracias al programa, que: 'Severino decide dejar su tierra, en el interior del país, para ir a mejorar su vida en alguna gran ciudad del litoral.' Dice el programa, entre otras cosas, que Severino estuvo a punto de suicidarse sin que yo me enterara."

La verdad sea dicha, a Iburgüengoitia no le fue tan mal: sólo supo que aquello era una fantasía sobre el desempleo y la capilaridad social cuando cayó el telón. Mientras tanto, su mente pudo comprometer claves más ingeniosas para la trama.

Las dificultades estrictamente musicales para componer una ópera deben ser muchas. Concentrémonos en las dificultades para escribir un libreto:

1) Weltschmerz. El mundo le duele al libretista. Como la ópera ha sido confinada al reducto de lo hiperculto, siente la obligación de tomarse en serio. Con una seguridad de plomo, elimina el sentido del humor, el drama extremo, el aprovechamiento del ridículo, la épica desbocada, los arrebatos circenses y otros excesos esenciales a la ópera.

2) Los símbolos educados. Ya se sabe: el tema es sumamente serio; en consecuencia, aparecen personajes que no, representan al señor patilludo que vemos sino a un arquetipo. A veces son fantasmas, a veces símbolos, a veces símbolos de fantasmas. Así, la rubia de la derecha es La Vida y el chaparro del fondo El Destino. Los símbolos ambiguos no son mayor reto para una nación forjada en el Libro de texto gratuito, donde La Patria siempre parece un indio triqui travestido. El problema es que hablen. Por lo general, los símbolos no hacen declaraciones —su mera presencia es ya una prueba de absoluto—, pero como estamos en una ópera, el libretista se siente obligado a abrirles la boca. Surge la pregunta escalofriante: ¿cómo habla un símbolo? Para ahorrar problemas se les brindan frases de cortesía: "Muy buenos días, señor" (La Vida); "A sus pies, noble dama" (El Destino), y así hasta agotar las fórmulas del Manual de Carreño. El espectador queda indefenso ante estos fantasmas supereducados que se ceden el paso y pelean por pagar la cuenta. Un primer avance sería evitar los personajes alegóricos, o al menos hacer que se insulten.

3) El re-ci-ta-ti-vo. A nadie le extraña emocionarse hasta la médula con cuatro horas wagnerianas en las que no se entiende una palabra. Sin embargo, cuando se trata de una ópera vernácula, el libretista sucumbe a la tentación de que le entiendan todo. No hay ópera sin parlamentos "de trámite", necesarios para continuar la trama o aprovechar giros musicales; sin embargo, en habla hispana estas partes intrascendentes se convierten en auténticas clases de prosodia: "Per-mí-ta-me des-pe-dir-me, do-ña Te-ó-fi-la." ¿No sería mejor farfullar "ai n's viiidr'os", que sólo los expertos entenderían como "ahí nos vidrios", expresión en lingua franca no muy distinta de las usadas por el veneciano Da Ponte y que se presta para ser cubierta por una ráfaga musical?

4) Words, words, words. El mayor exponente de la lengua inglesa supo desconfiar de las palabras. Sin embargo, los libretistas parecen cobrar por palabra usada. Guillermo Sheridan escuchó este elogio en un concierto de una pianista en el norte del país: "¡No dejó de tocar una mendiga nota!" Los libretistas recalitrantes no dejan intacta una méndiga palabra. El silencio, la mera alusión, la síntesis y otras virtudes brillan por su ausencia. Son capaces de someter a tenores y mezzos a giros oficiosos: "no obstante", "mas sin embargo", "por medio de la presente..."

Pero de nada sirve diagnosticar la plaga sin ensayar un remedio. La primera inyección a los libretos de ópera en México podría llevar el sello de Augusto Monterroso. Maestro del ritmo verbal y la concisión, Monterroso ofrece el texto perfecto para un libreto, El dinosaurio, impecable saga de siete palabras.

Una de las Seis propuestas para el próximo milenio, de Italo Calvino, es la rapidez. En un mundo donde el libro ha sido derrotado por la imagen se requiere de una nueva literatura, dueña de una enorme capacidad de síntesis. "Quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. —escribió Calvino—, pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere al del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: 'Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.'"

¿Qué tiene que ver la rapidez con la ópera, la más dilatada de las artes? Un argumento basta para abrir boca: la noción calviniana de

rapidez es tan peculiar que incluye la lentitud: "Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio." Una idea de velocidad cercana a la física cuántica: máximo efecto en menor espacio. En un buen cuento breve se logra una condensación de tal naturaleza que las exiguas palabras ocupan durante mucho rato la mente del lector. La riqueza de *El dinosaurio* estriba en que su duración es variable, según ha constatado el propio Monterroso con los lectores que le hacen el siguiente comentario acerca de su cuento: "Apenas lo estoy empezando." Las siete palabras proponen, en efecto, una travesía que puede ser inmediata o lentísima. En una ocasión hablé de *El dinosaurio* con Monterroso y cometí la torpeza de agregarle una palabra: "Y cuando despertó..."

—Carajo —comentó Tito—, ¡lo hiciste sonar como una obra de Tolstoi!

Cualquier añadido a la despojada perfección de este cuento hace que se vuelque la zona ampulosa de *La montaña mágica* o *La guerra y la paz*. De ahí su potencialidad para convertirse en ópera.

En *El dinosaurio*, Monterroso sólo narra el desenlace del relato. El lector debe imaginar lo que ocurrió antes: el acoso de la bestia, la desesperación del héroe que finalmente despierta y se encuentra con el terrible objeto de su imaginación. Se trata, pues, de un cuento con dos duraciones: el fogonazo de la lectura y el proceso de recreación de la anécdota previa que justifica ese final de espanto.

Obviamente en la ópera se eliminaría la duración imaginaria del relato, pues todo tendría que ocurrir en escena. Es verdad que así se pierde sutileza pero, a fin de cuentas, ¿quién espera que la ópera —de las vallyas enardecidas a la *Lulú topless*— sea un arte sutil?

En cierta noche memorable, el propio Tito ideó y actuó, la primera escena del primer acto, que podría llamarse "Prolegómeno del huevo". La ópera se remonta a orígenes prehistóricos, un tiempo anterior a las grandes glaciaciones; el huevo circula en un escenario de una exuberancia que desafía a la botánica de los últimos milenios; helechos de hojas ciclopeas, pantanos, vapores fragantes que llegan hasta la fila 24. Los espectadores, sobrecogidos en la oscuridad del teatro, sienten el mismo vértigo que suscita este párrafo de Hugo Hiriart: "La geometría mira al huevo como a un irresponsable: para la ciencia de la claridad y la hermosura el óvalo incurre en horrores de arbitrariedad e imprecisión. ¿Qué puede esperarse -del voluptuoso huevo si nuestros modelos son el asentado cubo o la perfecta esfera equidistante? El huevo es un monstruo que no puede ni rodar cumplidamente ni alcanzar la serenidad del reposo." En el huevo inmenso que vacila en el escenario se adivina un dibujo inquietante, la bestia mágica que romperá el cascarón. Se escucha un coro sin palabras definidas, una especie de plancton del idioma, y luego una furia asordina, al escritor guatemalteco Augusto Monterroso: 'Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.'

¿Qué tiene que ver la rapidez con la ópera, la más dilatada de las artes? Un argumento basta para abrir boca: la noción calviniana de rapidez es tan peculiar que incluye la lentitud: "Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio." Una idea de velocidad cercana a la física cuántica: máximo efecto en menor espacio. En un buen cuento breve se logra una condensación de tal naturaleza que las exiguas palabras ocupan durante mucho rato la mente del lector. La riqueza de *El dinosaurio* estriba en que su duración es variable, según ha constatado el propio Monterroso con los lectores que le hacen el siguiente comentario acerca de su cuento: "Apenas lo estoy empezando." Las siete palabras proponen, en efecto, una travesía que puede ser inmediata o lentísima. En una ocasión hablé de *El dinosaurio* con Monterroso y cometí la torpeza de agregarle una palabra: "Cuando despertó..."

—Carajo —comentó Tito—, ¡lo hiciste sonar como una obra de Tolstoi!

Cualquier añadido a la despojada perfección de este cuento hace que se vuelque la zona ampulosa de *La montaña mágica* o *La guerra y la paz*. De ahí su potencialidad para convertirse en ópera.

En *El dinosaurio*, Monterroso sólo narra el desenlace del relato. El lector debe imaginar lo que ocurrió antes: el acoso de la bestia, la desesperación del héroe que finalmente despierta y se encuentra con el terrible objeto de su imaginación. Se trata, pues, de un cuento con dos duraciones: el fogonazo de la lectura y el proceso de recreación de la anécdota previa que justifica ese final de espanto.

Obviamente en la ópera se eliminaría la duración imaginaria del relato, pues todo tendría que ocurrir en escena. Es verdad que así se pierde sutileza pero, a fin de cuentas, ¿quién espera que la ópera —de las vallyas enardecidas a la *Lulú topless*— sea un arte sutil?

En cierta noche memorable, el propio Tito ideó y actuó, la primera escena del primer acto, que podría llamarse "Prolegómeno del huevo". La ópera se remonta a orígenes prehistóricos, un tiempo anterior a las grandes glaciaciones; el huevo circula en un escenario de una exuberancia que desafía a la botánica de los últimos milenios; helechos de hojas ciclopeas, pantanos, vapores fragantes que llegan hasta la fila 24. Los espectadores, sobrecogidos en la oscuridad del teatro, sienten el mismo vértigo que suscita este párrafo de Hugo Hiriart: "La geometría mira al huevo como a un irresponsable: para la ciencia de la claridad y la hermosura el óvalo incurre en horrores de arbitrariedad e imprecisión. ¿Qué puede esperarse del voluptuoso huevo si nuestros modelos son el asentado cubo o la perfecta esfera equidistante? El huevo es un monstruo que no puede ni rodar cumplidamente ni alcanzar la serenidad del reposo." En el huevo inmenso que vacila en el escenario se adivina un dibujo inquietante, la bestia mágica que romperá el cascarón. Se escucha un coro sin palabras definidas, una especie de plancton del idioma, y luego una furia asordinada, contenida por las paredes grisáceas del huevo. Este acto no dice: convoca. Un inicio lírico, ritual, de aguas cargadas de mitos, donde los habituales de *Beyreuth* evocarán el Oro del Rin.

La segunda escena del primer acto ofrece un corte a lo Harold Pinter, o sea que tras la alegoría viene una escena con sofás en un condominio cualquiera: muchos milenios después un hombre duerme en su recámara. No lo atormentan las variadas amenazas de su siglo sino el ojo acuoso que ocupa la ventana de su cuarto. La fascinación que provoca un saurio pulverizando refrigeradores como si fuesen terrones de azúcar está más que probada con *Godzilla*. Esta segunda escena entra de lleno en la cultura popular de nuestro tiempo o, mejor dicho, en las fantasías que los japoneses tienen de nuestro tiempo. Al final se produce un distanciamiento brechtiano, la pesadilla se disipa pero sólo para dejar su sitio a una más cruenta y real: unos ejecutivos japoneses entran a escena con un portafolios lleno de dólares y compran los objetos de utilería, siguen con la Torre Latinoamericana que se ve a través de la ventana y terminan adquiriendo el propio teatro de Bellas Artes. Telón.

El segundo acto estaría basado en *Un rey escucha*, el texto de Italo Calvino que inspiró la ópera de Luciano Berio. El rey, inmóvil en su trono, se entera de lo que ocurre en el reino por los sonidos que le llegan: "El palacio es la oreja del rey". El acto complementario de *El dinosaurio* plantea la siguiente situación: ya no sólo vemos la recámara del protagonista, sino todo su edificio; el hombre duerme de día en la empresa donde trabaja de velador. Las horas hábiles de los otros son su noche.

Para el velador, el mundo exterior es una fragmentación de rumores; ha aprendido a distinguir el avance de la jornada por los sonidos que se cuelan al cuarto; sin embargo, si la oficina fuera asaltada o subarrendada a una compañía de circo, él sólo percibiría una interferencia sonora, como un barullo de cucharas y tenedores interrumpiendo una sinfonía. Su única certeza es la de una voz que se destaca entre las demás. En su ámbito inconexo distingue a los otros por el aire que sale de sus gargantas, y esa garganta lo señala.

La iluminación debe separar claramente las tres fases de la acción: sueño, vigilia y duermevela. En otras palabras: el desafortado acoso de la bestia, la rutina del edificio y la mezcla de pesadilla y realidad.

El segundo acto también se divide en dos escenas. Después de plantear el amor del durmiente por la mujer —¿o habrá que decir "por su voz"?—, desembocamos en una laguna de oscuridad. Ha terminado la escena. Un intermezzo a oscuras para oír "La suite de la mosca". Luego la iluminación recupera su dominio crepuscular y llega el peor momento de la pesadilla: el dinosaurio introduce su pezuña por una ventana y atrapa a la bella oficinista (la cita de *King Kong* es intencional). La orquesta se prodiga con una furia volcánica. "Nada más desafortado que esa siesta."

Finalmente, bajo una bóveda de suficientes violines, el héroe cumple su hazaña: despierta.

Una tarde como cualquiera. Se escucha la chicharra de la oficina, seguida de los movimientos presurosos de quienes recogen sus enseres para volver a casa. La jornada ha terminado. La mujer, esa voz impar en el mundo de los ruidos, está libre de las garras del monstruo. El edificio se vacía. El protagonista puede vivir despierto. Entonces llegan las famosas siete palabras que ya han durado tres horas y 45 minutos. El héroe paga el arriesgado precio de su amor: salvó a la mujer, pero sólo a costa de sí mismo. "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí." Telón.

El programa de mano de *El dinosaurio*, ópera en dos actos debe ser un digno tributo a Monterroso. La falsa cita y la referencia oblicua forman parte de su repertorio: en *Lo demás es silencio*, la frase de Hamlet adquiere un tono bufo al ser atribuida a una obra de estruendo, *La tempestad*-, en *La oveja negra*, el epígrafe cobra otro sentido al revisar el índice de nombres y descubrir que quien no distingue al animal del hombre es un antropófago. De manera semejante, el programa ofrecería un juego de ingenios capaz de estimular al menos tres tesis de doctorado en la Universidad de Columbus, Ohio.

Terminada esta frenética extravagancia, recordé un consejo de Monterroso a sus alumnos: ¡evitar los sueños! ¿Es la ópera *El dinosaurio* una transgresión a las estrictas normas del maestro? Un paciente análisis sugiere que no. Monterroso jamás ha desdeñado un sueño que parezca literatura (*La metamorfosis*, para acabar pronto). Conviene recordar que su legendario taller transcurrió en tiempos psicodélicos: Tito trataba de evitar el alucine con disfraz de stream of consciousness y otros inmoderados trabajos de la mente.

La fuerza onírica de la literatura de Monterroso está fuera de duda; nadie, como él, ha desatado las posibilidades dramáticas del sueño: leer *El dinosaurio* es soñarlo, encontrar la pesadilla que lo justifica, extraviarse, como quería Góngora, en el magnífico teatro que ocurre en el viento:

El sueño, autor de representaciones, en su teatro sobre el viento armado, sombras suele vestir de bulto bello.

¿Y qué tiene que ver aquella guerra con ésta?

Julio César, Comentarios de la guerra de las Galias.

El campeón está enojado

"Me cae mal", Julio César lo repitió una y otra vez. En las noches soñaba con la risa burlona y la mirada oblicua de Greg Haugen. La pelea por el campeonato mundial superligero era un acto de pasión: los rivales se odiaban con franqueza.

Haugen había lanzado un desafío excéntrico que desesperó a un campeón amigo del sentido común: "Julio César sólo ha peleado con taxistas." ¡¡¡¡¡Queeeeeeeeé!!!! Ochenta y cuatro combates sin derrota y tres títulos mundiales se veían reducidos a un ajuste de cuentas con ruleteros. El retador asumió a fondo su papel de villano de vodevil: se presentaba con una barba y unos bigotes que incluso en una foca se hubieran visto descuidados; tenía un ojo más alto que el otro y actitud de "también ustedes son taxistas". Por lo visto, en su escala de valores no hay nada tan funesto como manejar con el taxímetro encendido.

Los taxistas suelen aficionarse al deporte en forma muy intensa, como lo prueba el caso del chofer de Florida que un día de 1974 vio la mano terrible de su esposa que apagaba el partido de béisbol en la televisión y escuchó esta condena bíblica: "Te me vas a trabajar."

El taxista se fue a trabajar, se perdió el histórico home run 715 de Hank Aaron y, como es lógico, se suicidó.

Las declaraciones de Haugen provocaron que numerosos coches de alquiler se-ofrecieran a llevarlo gratis al cadalso. Para el 14 de febrero el retador ya se había hecho acreedor al mismo regalo de San Valentín que el Ayatollah le hizo a Salman Rushdie en 1989. Las amenazas llegaban a su campamento por correo certificado y un módico grito salía de las gargantas de la afición mexicana: "¡Que-lo-ma-te! ¡Que-lo-ma-te!"

Haugen se ganó a pulso su condición de enemigo público número uno. Además del calvario del entrenamiento y el régimen alimenticio, el favorito Julio César tenía que soportar la sonrisita de superioridad de su enemigo.

El 19 de febrero, después del pesaje, el sismógrafo ambiental alcanzó un 9 en la escala de Mercalli. El campeón mundial superligero estaba realmente encabronado.

Poblado próximo: 130 mil habitantes

A las tres de la tarde un helicóptero sobrevolaba el estadio. Lo mismo ocurría más arriba, en la discreta estratosfera: los satélites vigilaban que no hubiera detonaciones nucleares. Un sábado cualquiera. Al menos, mientras durara el día.

En la noche del 20 de febrero, lejos de las tentaciones sentimentales del Día de los Enamorados y antes de los idus de marzo —tan fatales para la estirpe de los Césares—, comenzaría la pelea que nadie se atrevía a llamar "del siglo" por la sencilla razón de que el siglo ha visto demasiadas promociones cometidas en su nombre y porque el atractivo era otro: la segura destrucción de Greg Haugen.

Derribar al retador era una causa nacional, y nadie dudaba que se vendría abajo entre vítores y cohetes, como el redundante Stalin de Stalingrado: con sus 70 metros de alto y sus botones de 50 centímetros.

La pasión había inflado al enemigo, pero en Las Vegas las apuestas estaban 40 a 1 a favor de Chávez. A las seis de la tarde, el encabezado de un periódico vespertino era tan triunfalista que pedía piedad: "Julio, no lo mates".

Un nítido guión para la película: si el Olimpo no intervenía, sólo un héroe podía ganar. Ya sabemos que Fortuna es una diosa escurridiza, que sólo visita México para cambiar de avión, pero antes de la medianoche tenía que llegar a la esquina de Julio César, y si no lo hacía, 130 mil mortales estaban dispuestos a inclinar la balanza en favor del Elegido.

En los grandes días, la ciudad revela sitios que tal vez sólo existen para salvarnos de una crisis nerviosa. A las 6:30 de la tarde en los alrededores del estadio había suficientes coches para satisfacer la demanda automotriz de Costa Rica. Ya nos veíamos manejando rumbo a Cuernavaca cuando se abrió una reja misteriosa. "Parque ecológico", decía un letrero. A cambio de un billete amparado por el general Cárdenas pasamos a un paisaje italiano, una calzada de arcilla festoneada de cipreses.

Dejamos el coche en el jardín secreto y nos encaminamos hacia el vapor de las tortas y las pepitas tostadas. En el estacionamiento una solitaria limusina buscaba sitio. La expresión debe ser incorrecta pero se trataba de una "limusina pobre", no sólo por no tener un lugar reservado dentro del estadio, sino porque era un aparato vetusto, con demasiadas calcomanías y más de tres verificaciones. Durante toda la noche veríamos los lujos que suelen rodear al boxeo, algunos auténticos y delirantes (jamás contuvo el Azteca tantas piezas de oro) y otros venidos a menos, como ese coche que no encontraba dónde ponerse.

En la entrada principal me enfrenté con la Ley, que esa tarde encarnó en una mujer vestida de azul. No me revisó (hubiera podido pasar con un revólver), pero su sagacidad policiaca evitaba lo obvio y descubría lo extraño:

—No puede pasar con eso.

Eso era un ejemplar de Macrópolis, con Julio César Chávez en la portada.

Me remitió con un capitán al que no fui a ver y entré con la revista peligrosa.

En el túnel 8 encontramos a un tipo de aire lunático que nos dijo: "¡Aquí está la acción!" Parecía un compendio de los cómicos nacionales: bigote de Cantinflas, rostro de Tin-Tan y voz de Resortes.

—Soy representante de boxeadores y les ayudo en lo que sea.

Su parecido con tantos iconos del cine mexicano lo hacía simpático. Nos ofreció un Mercedes '59 por cuatro millones de pesos y dijo que llevaría a Julio César a pelear a Quintana Roo. Usaba un traje pobretón, con un trozo de tela roja asomado del bolsillo a manera de pañuelo. García Márquez ha escrito que en los pueblos pequeños el bobo sustituye a los servicios públicos. Es el único enterado de todo, el que lleva los chismes y los recados con más eficacia que el teléfono. El bigotón de Quintana Roo estaba en su salsa en todas partes, sin padecer el menor sentido del ridículo.

Para quien haya ido al Azteca muchas veces, estar en el centro de la cancha es un cambio radical; sólo entonces puede saber esta sencilla verdad: la acústica viaja hacia dentro, los gritos de la tribu se concentran justo donde Pelé inició la final de la Copa del Mundo en 1970 y donde ahora estaba el ring.

Como corresponde a los excesos mexicanos, el verdadero récord del 20 de febrero fue demográfico. Nunca tanta gente había visto una pelea de box. La razón es sencilla: en la parte superior de un estadio se necesita visión infrarroja para distinguir un jab de un gancho.

El boxeo es atractivo, entre otras cosas, porque representa una de las últimas oportunidades del épico Mano a Mano. En opinión de Tom Wolfe, la carrera del espacio fue tan apasionante porque dos pueblos dirimieron sus rencillas con guerreros selectos. En la Edad Media los

monarcas con sentido del ahorro evitaban la mortandad masiva haciendo que unos cuantos bravos lucharan en nombre de los otros. En los años sesenta las armaduras de caballería encontraron una nueva versión en los cromados trajes con pañales de los astronautas. Como es sabido, la carrera del espacio perdió interés y el Mano a Mano ya sólo se produce en las películas del Oeste (aunque los vaqueros son héroes individualistas que rara vez representan a la grey) o en las peleas de box.

¿Es posible atestiguar un duelo de Uno a Uno desde la fila 29 del tercer piso de un estadio? Por supuesto que no. En el caso del Azteca, el problema se solventó en parte gracias a cuatro pantallas gigantes. A algunos les puede parecer curioso ir a un coliseo para ver la televisión, pero no a esas 130 mil almas dispuestas a usar más las gargantas que las pupilas: "¡Mé-xi-co, Mé-xi-co, Chá-vez, Chávez!", una redonda Ciudad del Ruido.

De Kid Azteca a Kid Proquo (el fajador latino ideado por Cabrera Infante), los boxeadores verídicos e imaginarios se han afanado en romperse la crisma. Los buenos combates terminan como los malos negocios, con saldo rojo. "¡La sangre es tu trabajo!", grita la porra brava. Ahora sólo los que llevaran telescopio podrían ver la piel abierta.

Pero desde que el trío Tropicosas salió a cantar quedó claro que el espectáculo no iba a estar entre las 16 cuerdas tricolores. Una sonora rechifla recibió a las rubias de sombrero texano. "¿Quiéren que sigamos cantando?", preguntaron en tono candoroso. "¡¡¡¡¡Nooooo!!!", respondió la unánime voz de la patria. Como es natural, siguieron cantando.

El público se entretuvo por su cuenta. Un sinfín de cerillos y encendedores crearon una constelación rápida. Luego vino la Ola. Los reflectores sólo iluminaban el cuadrilátero y la gente se movía como una marea oscura, imprecisa, a punto de arrasarse la precaria isla en la que se había convertido el ring.

La "masa en anillo" es una de las categorías centrales que Elias Canetti estudia en Masa y poder. Sin embargo, Canetti piensa en un anillo quieto, absorbo en lo que ocurre en la cancha, que descarga sus emociones hacia abajo. Por desgracia no pudo tomar en cuenta al círculo móvil que se estimula a sí mismo. El público qué hace la Ola espera la corriente que regresa, su propio impulso potenciado por los demás. Se trata del pasatiempo ideal de multitudes que no tienen equipos poderosos ni tiranos elocuentes ni shows de primera categoría. El Azteca estaba tan enfebrecido que dos rusos solemnes hubieran podido jugar ajedrez en pleno ring sin que decayera el entusiasmo.

Es posible que para el sultán de Brunei, que recibe intereses de medio millón de dólares cada hora, el ring-side no signifique nada. Para los aficionados al box tiene un aura, tal vez ficticia, de riqueza: el sitio donde nadie se molestaría en agacharse a recoger un billete de cien mil. Esta vez no había mucha gente con aspecto de haber llegado en Cadillac pero sí esa mezcla de estrellas de telenovela y secretarios de Estado que son nuestra versión de los Ricos & Famosos. Algunos managers y locutores norteamericanos llevaban pañuelos rojos en el bolsillo del saco (el bigotón de Quintana Roo conocía la etiqueta boxística). Otro signo de la elegancia de ring-side: los anillos de pedrería en el dedo meñique.

De cuando en cuando, un tipo con rostro de mala catadura reconocía a alguien a diez filas de distancia y le enviaba un beso volado con la ternura que sólo puede tener un capo de la mafia.

¡Mucha atención, señoras y señores! En la esquina roja del cuadrilátero aparece un mechón de pelo cano. La impresión es tan decepcionante como encontrar a Frank Sinatra con laringitis: ¡¡¡¡¡el promotor Don Ring acaba de ir a la peluquería!!!!

En su código particular aquella discreta pirámide equivalía a un casquete corto. La cabeza más historiada por la prensa desde los cabellos de la Pompadour, era una ruina. ¿Qué Dalila había trasquilado el vello más público del box?

La verdad sea dicha, a Don le importaba un bledo su menguada cabellera. Sonreía de un modo lento, con gran plenitud, como si disfrutara de un masaje. Pocas veces un par de horas de golpes darían tanto dinero.

—¿Qué esperas de la pelea? —le pregunté a Ramón Márquez, sentado junto a mí.

Con el aplomo de quien ha cubierto 98 peleas de campeonato del mundo, contestó:

—Absolutamente nada.

El diagnóstico resultó preciso. La primera pelea terminó en nocaut, a un segundo de que sonara la campana. Danny Morgan, un bofe irlandés con un cangrejo tatuado en el bíceps, cayó a los dos minutos con 59 segundos, victimado por Michael Nunn. Se levantó con ojos de letargo, en un profundo Finnegans Wake.

El anunciador de las peleas era Jimmy Lennox, hijo del más célebre anunciador de la historia. El boxeo tiene en común con las películas de gánsters y con ciertas asociaciones cristianas el creer en el trabajo en familia. El rollizo hijo de Don King supervisaba el cuadrilátero y cada contendiente parecía tener al menos un hermano en su esquina.

La segunda pelea fue tan aburrida que nos entumió las nalgas durante 12 asaltos. Después de cada campanada aparecía una mujer en bikini, con plumas que por estar en México debemos interpretar como "aztecas". Dos mujeres que se turnaban para alzar los números nones y los pares. Atrás de mí se oyó este diálogo de expertos:

—Es la misma, ni modo que tengan las mismas piernas flojas.

—Oh. Fíjate en el lunar. Estábamos a un par de metros del ring, una distancia salpicable en caso de pelea. Como los boxeadores no se pegaban nos entretuvimos buscando lunares.

El mexicano Gabriel Ruelas perdió con justicia ante el ganés Azumah Nelson, pero una rubia platinada, envuelta en piel de nutria, se subió a su silla para gritar en el espíritu sudafricano del ring-side: —Negro feo, negro feo. La pelea número tres fue una masacre tan veloz como la primera. A los 49 segundos del segundo asalto, Norris noqueó a Blocker, un veterano con un rostro cosido como una pelota de béisbol. Lo único memorable fue que al finalizar hubo una trifulca entre ambas esquinas. Una mujer trató de golpear a un second, que parecía el doble del cantante country Willie Nelson pero fue contenida por un rastafari de pupilas amarillentas que muy difícilmente hubiera pasado el antidoping.

El bigotón de Quintana Roo apareció misteriosamente en el ring, con su sonrisa de Tin-Tan. Se las arregló para quitarle los guantes al vencedor. Nadie sabía qué hacía ahí pero lo dejaban ayudar. Todo esto fue golosamente registrado por un fotógrafo (llevaba una camiseta con una leyenda especial para esa noche: Mike Tyson is innocent).

A las 10:05 el corresponsal de UPI que estaba frente a mí escribió en su lap-top que las peleas transcurrían entre el clamor de "130 000 enthusiastic Mexicans". A las 10:12 el adjetivo era demasiado pálido. Un odio profundo acompañó la llegada de Greg Haugen al ring.

Se hizo la oscuridad y con la oscuridad vino la música: Born in the USA de Bruce Springsteen. La canción que es una crítica del genocidio americano en Vietnam se usó como himno del archivillano Haugen. Luego, desde el Panteón de la Mitología, surgió la voz de Jorge Negrete; México lindo y querido tuvo de coro a una nación que había ido "a cortar a la epopeya un gajo". De ring-side a gayola todos eran Ramón López Velarde:

Diré con una épica sordina: la patria es impecable y diamantina.

Se busca un enemigo

La reconquista mexicana del sur de Estados Unidos avanza por vías insospechadas. El domingo de Superbowl se comieron cinco millones y

medio kilo de macamole y esta noche el casino Cesar's Palace de Las Vegas, era un involuntario monumento a nuestro monarca del box. ¿Alguien se acuerda de los otros doce Césares de los que escribió Suetonio? Los tiempos, señoras y señores, son del César número 13, el único que hoy por hoy puede decir como el Óptimo y Máximo Calígula: "Pruébame tu poder o teme el mío."

Por un segundo, ante el encuentro de las banderas (una rubia y una morena sostenían las enseñas respectivas), cristalizó la posibilidad del Mano a Mano. Chávez o el vengador de las afrentas nacionales. El momento de recordar que antes Texas quedaba de este lado o de concentrarse en la agravante actualidad: once mexicanos esperan su muerte en las cárceles de Estados Unidos. Sin embargo, la música lo arruinó todo. Un sonido teconáhuatl vino a recordarnos que entre nuestro acervo cultural se encuentra el cuchillo de obsidiana. La comparecencia de Greg Haugen tenía un aire de sacrificio. Las apuestas de Las Vegas eran una profecía. Así lo entendió el público que empezó con el " ¡Que-lo-ma-te! ¡Que-lo-ma-te!"

Chávez no es un ídolo como el Púas Olivares o el Ratón Macías. Es el mejor boxeador que ha dado México pero carece de la picardía de los héroes populares. Algunos lo ven como un peleador oficioso que peregrina con demasiada fe a Los Pinos o a Televisa San Ángel, y su asociación con Don King ha sido criticada por Sports Illustrated, ("nos tienen celos", dijo el campeón después de la pelea); sin embargo, lo que está fuera de duda es que se trata del único boxeador mexicano capaz de llenar el Estadio Azteca.

Julio César se despojó de la bata y mostró un calzoncillo espantoso, lleno de anuncios del Banco del Atlántico y la cerveza Tecate. Haugen y Chávez fueron llamados al centro del ring y no se insultaron porque los protectores bucales les frenaban la voluntad. El campeón se negó a saludar al retador y fue amonestado por el réferi.

"Denme un héroe y les daré una tragedia", escribió F. Scott Fitzgerald. La tragedia de Julio César ha sido, paradójicamente, que ya no le quedan enemigos. El viento sopla en un desierto donde nadie se puede medir con él.

Haugen cayó a la lona en el primer round y dio la impresión de que Julio César lo dejó vivir para evitar que el alboroto de meses acabara en dos minutos. En el quinto asalto, a las 10:47 de la noche, el campeón se dio el lujo de bajar la guardia. Haugen ya no era una amenaza. Tres minutos después el retador tenía la mirada perdida y el rostro cubierto de sangre. Es la situación que justifica la presencia de un tercer hombre en el cuadrilátero. El réferi no vaciló en suspender la pelea.

Hubo una estampida para llegar a la conferencia de prensa. Un grupo de periodistas terminamos contra los escudos de vinilo de la policía. No había forma de convencerlos de que nos dejaran pasar. Quiso la suerte que el hermano de Julio César buscara la misma ruta que nosotros: "¡Dame chanza!, gritó, mostrando los guantes de su hermano.

A través de los cascos de los policías vi al bigotón de Quintana Roo que había logrado pasar sin ningún problema al otro lado.

Los guantes del campeón activaron algún resorte en la mente policiaca: un escudo cedió el tiempo suficiente para que pasáramos tres o cuatro personas. Ignoro cómo fue que los demás llegaron al túnel. Mister T., el actor que aparece en la saga de Rocky, se paseaba afuera de los vestidores. A juzgar por su barriga y su doble lonja lleva mucho sin filmar. Tenía la mitad del cráneo rapado y un atuendo de turista con deseos de ser asaltado: pantalón corto, sandalias playeras y suficientes joyas para abrir una tienda (pulseras en los tobillos, medallones, un collar del que pendían tres cubiertos de oro). Hablaba solo y veía a las mujeres descomunales que llegaban a los vestidores (en general predominaba el género Mae West —rubias oxigenadas con curvas que hacen pensar en el Museo de Cera de Madame Tussaud— pero también había algunas bellezas naturales).

En el túnel que separa los vestidores se mezclaban periodistas, agentes de tránsito, médicos de bata blanca y negros que gritaban "let's the fucking go". Como corresponde a toda reunión que aspire al caos, no podía faltar un actor eterno (Chabelo) ni una tambora zacatecana.

El bigotón de Quintana Roo apareció providencialmente para decirnos que la "acción" estaba arriba. Subimos a la mesa de prensa y vimos al campeón Azumah caer de espaldas, con mucho mayor riesgo que en el ring. Su silla estaba rota.

—Eso sólo le pasa a los negros —protestó un negro.

Don King elogió a Dios, a su socio en Televisa y a los mexicanos (en ese orden):

—Ha sido el mejor espectáculo en la historia del boxeo.

Julio César llegó a los pocos minutos, muy sonriente, con sarape de Saltillo y tres niños que procedieron a jugar con sus cochecitos en el mantel verde de la mesa, del todo ajenos al momento histórico del que hablaba Don King.

—Mi money —Julio César se dirigió a Don King.

Habían cruzado una apuesta de cien mil dólares en caso de nocaut. Y ya en plan monetario, el campeón pidió 10 millones de dólares para pelear con Norris.

—Que baje de peso y me mido con él —dijo Julio César.

—Diez millones. Es un hecho —dijo Norris.

Desde el público, Julián Jackson, quien no pudo pelear en la función por estar lesionado, dijo que él bajaría de peso y pelearía con Norris por 10 millones. A continuación, el promotor Don Gosseen ofreció 10 millones para organizar la pelea Julio César-Norris. Trataba de comerle el mandado a Don King.

—Nunca te había visto sudar tanto —le dijo.

—Denme diez millones —gritó Jackson, y luego le comentó por lo bajo a su acompañante—: hay que seguirlo envenenando.

Esta subasta enloquecida terminó cuando Julio César se puso de pie, y ya nadie supo quién pelearía con quién ni a dónde irían a dar esos 10 millones en apariencia tan fáciles de conseguir.

El reposo del guerrero

A la salida del estadio encontramos de nuevo al bigotón de Quintana Roo. Él iba a pie y nosotros en coche. Creímos que esta vez sí llegaríamos antes que él, pero cuando entramos al salón del Hotel Paraíso Radisson ya se había servido dos veces del bufet y tenía socios para sus presuntas peleas.

Durante dos horas escuchamos al Mariachi 2000 tocar Yellow Submarine y otras versiones imposibles de los Beatles. Eran las dos de la mañana y Julio César no se asomaba por ahí. En una mesa del fondo comía, solitaria, una pareja de agentes de tránsito.

Finalmente, cuando sólo el bigotón de Quintana Roo creía que eso fuera posible, llegó el campeón. Llevaba un traje negro de gamuza, botines grises y camisa roja. Dijo que había tenido que poner su mano en hielo y nos saludó con dedos débiles, que nada tenían que ver con las pedradas que trabajaron el rostro de Haugen. El pómulo derecho se le había hinchado. "Un cabezazo", explicó. Desviaba la mirada a todas las mesas, tratando de cerciorarse de quiénes estaban ahí y de ser amable con todo mundo. Luego tomó el micrófono para pedirle a Don King que, ahora sí, le pagara la apuesta.

Don sonrió mucho, como si se tratara de una broma recurrente. En forma distraída, sacó un fajo de billetes. Cien mil dólares. Por esa morralla no se iba a molestar en firmar un cheque.

Julio César le dio el dinero a uno de los suyos. El capitán de meseros le sirvió cerveza, luego champaña (le retiraba las copas a medio vaciar y le ponía otras). Julio César parecía algo ajeno a lo que ocurría a su alrededor. Estaba más contento pero menos controlado que en el cuadrilátero. Lo abrazaban, lo besaban, le pedían autógrafos, le presentaban a un familiar. Era el último episodio de la batalla, el obligado round 12 al que no había querido llegar. El campeón sonreía y contestaba con entusiasmo maquinal: "Después de todo es valiente, pero le demostré que el taxista es él."

En los momentos en que podía zafarse del acoso su mirada saltaba de una mesa a otra. De repente sus ojos se detuvieron. Había encontrado lo que buscaba. Julio César se concentró en algo o en alguien que ya formaba parte de su otra vida, la zona privada a la que entraría como si fuera un país extranjero. Pero por el momento aún tenía que soportar la ronda de los otros, la obligada felicidad del triunfo.

Salimos a las tres de la mañana, mientras un empresario pasional abrazaba al campeón.

Detrás de los ujieres y la puerta giratoria del hotel, estaba el Periférico sin coches. Un perro cojeaba en la penumbra, el viento empujó un periódico. Por alguna razón pensé en la mano torcida de Julio César, la mano frágil con que nos saludó y tomó los cien mil dólares de la apuesta.

En esos momentos el bigotón de Quintana Roo abordaba un taxi. De seguro seguiría hablando del campeón superligero.

A donde fuera llegaría antes que nosotros.

El balón de cuero ha botado en infinitas páginas, a veces para causar la angustia del guardameta ante el penalti, otras para que el centro delantero muera al atardecer. Aunque no todos lo confiesen, numerosos, escritores leen el periódico a la manera de Samuel Beckett: un veloz repaso a los desastres de la Tierra y un minucioso estudio de la tabla de goleo. Entre los poetas abundan los fanáticos de ocasión: Umberto Saba solía despotricar contra el entusiasmo y la desesperación provocada por una pelota hasta que un amigo lo invitó a un partido de "la potentísima Ambrosiana contra la vacilante Triestina". Acaso para contrarrestar el resultado de 0-0, Saba escribió cinco notables poemas sobre el fútbol.

Hay autores que trasladan su experiencia futbolística a otros asuntos; no es de extrañar que uno de los más convincentes alegatos contra la pena de muerte sea obra de un ex portero, Albert Camus, quien seguramente recordó el rigor de ser acribillado a once metros de distancia.

Como es obvio, no todos los adjetivos caen en favor del fútbol. George Orwell, campeón de la paranoia literaria, también se asustó con el balompié. Alguien le habló de un rudísimo encuentro entre el Arsenal y el Dínamo de Moscú, y pensó que el Oso Rojo vengaría las afrentas con una guerra. Su artículo "El espíritu deportivo" termina con la súplica de que los futbolistas ingleses no hagan giras por la Unión Soviética para no enemistar más a las dos naciones. Aunque escribía en el año atómico de 1945, sus temores parecen excesivos.

Un poco antes del Mundial de Italia '90 ocurrió otro caso de pánico futbolístico. La editorial Passigli publicó una "Guía de supervivencia del Mundial". Este prontuario, sinceramente animado por el horror, veía a los porristas como a las huestes de Atila. Los bárbaros estaban a punto de llegar; la amenaza nunca cumplida en El desierto de los tártaros, de Diño Buzzati, se escenificaría durante un mes de espanto.

¿Hay forma de calmar a los enemigos del fútbol? Ciertas cosas no pueden hacerse de modo indiferente. La fruición con que Paco come sesos en mantequilla negra hace que Malú desvíe la vista a la mesa de junto. Como esos guisos suculentos y escabrosos, el fútbol se promueve o se desacredita solo. Las apologías del fútbol sólo convencen a los convencidos. Comparto el categórico entusiasmo de Vinicius de Moraes, que sólo aceptaba dos excusas para rechazar la samba o el fútbol (estar enfermo de un pie o mal de la cabeza), pero no tengo nada que argumentar contra la repulsa de Oscar Wilde: "El fútbol es un deporte muy apropiado para niñas rudas, pero no para jóvenes delicados." Lo dicho:

Paco y Malú, el gusto y el asco, los aficionados y los "sobrevivientes", Beckett y Orwell.

Las crónicas de fútbol son para la fanaticada, la masa circular de los estadios, la barra brava de Boca, los forofos que hinchan las cabeceras del Santiago Bernabeu, la torcida brasileña. Ninguna palabra define mejor al fanático que la italiana tifoso. En efecto, se trata de gente infectada, incurable.

¿Qué ocasiona el contagio? En La veneración de las astucias, el filósofo venezolano Juan Núñez distingue al fútbol de otros juegos por su peculiar manejo del tiempo. Durante 90 minutos no hay forma de detener el reloj: "Al ser real el tiempo que se juega, se engendra una doble tensión: la del juego en sí y sus incidencias y la de la lucha que se establece contra el paso del tiempo". Para superar los minutos que desgastan el partido, el futbolista dispone del recurso de "hacer tiempo". Cuando el marcador le conviene, puede recurrir a una táctica de especulación: en vez de buscar goles, se concentra en impedir que el contrario toque la pelota. Es el momento de los artistas ineficaces, los burladores de barriada que rara vez anotan pero son expertos en jugadas de fantasía. Nadie como ellos para matar minutos; tener la pelota es tener el tiempo. Este deseo de apropiación tuvo su clímax en el Necaxa: el Fu Manché Reynoso conquistó su apodo a desaparecer un balón en plena cancha.

Sin embargo, al fútbol le faltaría algo si no pudiera encapricharse con el reloj: el tiempo real desemboca en el tiempo de compensación, que sólo conoce el árbitro. A partir del minuto 90, Cronos se retira a las regaderas y el hombre de negro repone el tiempo que se perdió con lesiones o balonazos a la fila 17. Su criterio rara vez coincide con el de las tribunas; para el minuto 92 ningún fanático quiere que el juego prosiga por la insulsa razón de "gozar del espectáculo"; si su equipo va ganando, apremia al árbitro con silbidos, si va perdiendo, está dispuesto a quedarse hasta el empate bienhechor. Así, la pugna contra el destino —los 90 minutos incontenibles— conduce a ese lapso arbitrario en que caen goles dolorosísimos.

Hay un tercer tiempo, ni real ni compensado, que separa al espectador de su otra vida. En el estadio, lejos de la oficina, el perro enfermo, el anillo devuelto por la novia, las manchitas en la radiografía, el examen de química, los segundos transcurren como un "robo", una suspensión de la costumbre. Las ligas son formas de garantizar estos hurtos temporales.

Como los campeonatos involucran a equipos de distintos lugares, hay partidos de ida y vuelta. Núñez ha llamado la atención sobre una anécdota de El pensamiento salvaje, de Lévi-Strauss. Después de ser colonizada por el hombre blanco, cierta tribu de Nueva Guinea aprendió a jugar fútbol, pero le dio un valor ritual al juego: los equipos disputan hasta que ganan el mismo número de partidos; el triunfo debe equilibrarse. El fútbol moderno carece de esta noción de balanza del mundo; sin embargo, el partido de vuelta es una oportunidad de emparejar las cosas. Para los que hacen valer su condición de local, se trata de una ventaja táctica; para la mayoría, de una promesa mágica: los próximos 90 minutos correrán a nuestro favor.

La agonía de la temporada significa, entre otras cosas, el fin de las segundas oportunidades. De nada sirve regar el césped y convocar al público; el equipo es ya la suma de sus goles y debe encarar la máxima de Beckett: "No hay juego de vuelta entre el hombre y su destino."

Imposible contar todos los tiempos que cristalizan en la cancha. Para el fanático, el fútbol ocurre antes y después del partido. Una jugada adversa lo trastorna de por vida. Aún recuerdo la noche aciaga en que Manuel Manzo falló dos penales contra el León; aquellos tiros miserables hundieron a un volante de prodigio en la borrasca alcohólica que segaría su carrera, y deprimieron para siempre a sus seguidores. El fanático no se repone ni tiene ganas de ver el juego en plan sensato.

En su novela Diario de la guerra del cerdo, Bioy Casares sugiere que la mejor forma de adquirir un temple ante la adversidad es ser hincha de un club' perdedor. Los estoicos que le van al Atlante tienen que sobrellevar los dos goles de chilena que Hugo Sánchez les clavó en la misma temporada y los arabescos con que Fernando Bustos burló a toda su alineación. Y sin embargo, el atlantista cree en los Potros de Hierro como si las lluvias de goles no existieran; su lealtad es tan granítica como los nombres de sus antiguos jugadores: Roca, Colmenero, Escalante.

Cada equipo es, a su manera, el mejor del mundo (sobre todo si se trata del Necaxa). Enemigos del sentido común, los fanáticos son los únicos espectadores tolerables en un juego sin medios tonos: "Cuando sales a la cancha, ya no existe el color rosita", ha dicho Ángel Fernández, inmejorable Góngora de la fanaticada.

La saludable irracionalidad del fútbol ha sido puesta en cuestión desde que los hooligans empezaron a escupir cerveza en las tribunas. Los bebés concebidos al ritmo de un fanatismo feliz (la beatlemania) crecieron para convertirse en cadeneros de nalgas tatuadas. El 29 de mayo de 1985, en Bruselas, la final de la Copa Europea de Clubes terminó con un magro resultado en la cancha (Juventus 1- Liverpool 0) y un marcador de espanto en las gradas: 41 muertos y 257 heridos. En el Mundial de México '86, después de perder con Portugal, los hooligans se bajaron los pantalones ante las azoradas adolescentes regiomontanas que hasta entonces no habían visto carnes más comprometedoras que unas arracheras a las brasas. El fanatismo del hooligan es opuesto al del hincha, pues no admite derrota; va al estadio como si fuera a las Malvinas, cree en la utilidad del navajazo, busca venganza. El verdadero aficionado acepta la fatalidad, sufre en carne viva el gol de media cancha pero

sigue convocado de que el Atlante es el mejor del mundo.

Los hooligans pertenecen al capítulo criminal del fútbol. El villano legítimo es el árbitro. Este hombre de negro, sin número en la espalda, porta enseres dignos de un ritual: dos relojes, dos lápices, una libreta, un silbato, una moneda, una tarjeta roja, otra amarilla. Desde el Congreso de Árbitros de Belgrado, en 1962, sus poderes son inmensos. Su obligación es estar cuando menos a quince metros del balón; sin embargo, aunque se encuentre más lejos su juicio es inapelable; puede dejar que el Cruz Azul le anote tres veces en fuera de lugar al Atlético Español en la final del fútbol mexicano, puede decir que la pelota entró a la portería de Alemania en la final de Inglaterra '66, aunque no haya forma de probarlo. Es la desgracia, el azar, la peste negra, la justicia necesaria y monstruosa: "árbitro justo", grita la porra cuando reconoce que el juez se equivocó en su favor.

Los abanderados no tienen nombres, apodos ni apellidos. Antes del partido saludan al capitán del equipo y revisan que las redes no estén rotas. Ignoramos sus pasiones, sus destinos. Se sacrifican sin gloria alguna. Seguramente ganan poco, muy poco. En rigor, sólo existen cuando se equivocan, cuando la bandera en alto impide el gol que ya coreaba el público.

El fútbol es el juego de las manos suprimidas; por eso reviven tanto en la celebración. Hay jugadores superdignos, y algo cursis, que pellizcar su camiseta en señal de esprit de corps, pero la mayoría prefiere darle otros usos a las manos: Careca planea con los brazos extendidos, Hugo da una voltereta, Jairzinho juntaba las palmas para rezar junto al banderín de comer.

Decisivos en el festejo, las manos son letales con el balón en juego. Pero incluso en esto hay excepciones. Entre los diez goles más extraordinarios de la historia no debe faltar uno perfectamente ilegal, el que Maradona anotó con la mano en el partido Argentina-Inglaterra, durante el Mundial de México '86. Lo que en el estadio pareció un remate de cabeza, en verdad fue un discreto puñetazo. El mago confesó su truco con una frase que revela que en materia de fútbol nadie puede escapar a la fuerza del destino: "Fue la mano de Dios."

¿De dónde surgen estos héroes capaces de servirse de la mano divina? En su excepcional libro *El fútbol, mitos, ritos y símbolos*, Vicente Verdú afirma que al héroe le conviene un origen humilde, oscuro, que se irá borrando con el destello de las proezas. En cambio, el jugador extranjero "llega de súbito, ya nacido". Su incorporación al equipo no es un nacimiento sino un advenimiento; cae del cielo con su misterio de Saeta Rubia o Perla Negra. El héroe perfecto no existe fuera del estadio; resulta penoso verlo retirado, atendiendo un comedero de churrascos o endosando productos como las salchichas Puskas o el aceite Gallego. Los alardes fuera de la cancha comprometen su imagen mítica. Cosa curiosa, ni siquiera en el terreno de juego se le exige versatilidad. Lo importante es que tenga una picardía que lo distinga; su gloria depende de una habilidad llevada a la perfección.

A diferencia de la mayoría de los deportes el fútbol no está dominado por una tiranía anatómica. Nadie que mida 1.60 podrá jugar basquetbol profesional, nadie que pese 50 kilos podrá estar en la línea de golpeo de los Cameros de Los Ángeles. En Fútbol sin trampa, Menotti afirma: "El único criterio para 'medir' a un aspirante es el talento, cosa que no puede ser juzgada a priori con relojes o cintas métricas. Un gordito bajito, que le paga con una sola pierna y no salta a cabecear puede ser Puskas, Sivori o Maradona. Un joven alto, espigado, no muy rápido, puede ser Beckenbauer o Sacchi." En otras palabras: no existe el futbolista "completo". Esta fue la tragedia del mexicano Marcos Rivas, que se desempeñó con relativa eficacia en todas las posiciones (incluida la de portero), pero nunca alcanzó la perfección unilateral, homérica: el grito de Stentor, la carrera de Aquiles, la tijera de Hugo, el toque de Platini. El fútbol depende tanto de una habilidad insólita que el mejor extremo ha sido un poliomiélico: Garrincha, el ángel de las piernas torcidas, como lo llamó Vinicius de Moraes. Los fanáticos quieren héroes definidos y la única excepción que aceptan, por ser la más total, es la del portero que sube a buscar un gol desesperado (jugada que inmortalizó al Tubo Gómez en el Oro-Guadalajara).

Así como no hay cuerpos que garanticen goles, no hay grandes partidos sin equivocaciones. El fútbol vive de imponderables, a tal grado que en una singular entrevista con Marguerite Duras, Michel Platini afirmó: "Un juego 'perfecto' debería terminar 0-0". El fútbol también depende de los resbalones del portero, los absurdos pases al contrario, los cruentos autogoles. En ningún otro deporte los astros fallan tanto las jugadas fáciles (baste recordar los penales malogrados por Zico, Van Basten, Maradona, Hugo y Platini en copas del mundo o europeas).

Si no existe el jugador versátil, ¿qué atributos arquetípicos se le piden a las distintas posiciones?

El portero es el solitario del equipo, el que más depende de la fortuna (el rebote insólito en los tres postes) y, sobre todo, el que tiene más tiempo de pensar en ella. Cuando Napoleón quería ascender a un oficial le preguntaba si tenía suerte. Ésta es la pregunta que los entrenadores deben hacer a sus porteros. Lev Yashin detuvo más de cien penales, por cada uno de ellos recogió un curioso trébol crecido entre las redes. Hombres de supersticiones, los porteros se arrodillan a rezar y colocan amuletos junto al poste más temido. El célebre Zamora hacía el ademán de cerrar con candado la portería antes de la contienda.

Por lo demás, el portero es el longevo de la guerra; su vida tiene otro reloj (Yashin fue internacional hasta los 41 años, por no hablar del Cinco Copas Antonio Carbajal).

En el área grande están los defensas, que a veces reciben un mote de conjunto, como el Trío de Granito o la Cortina de Hierro y suelen ser guiados por alguien que combina la fibra con la caballerosidad. Una buena defensa depende de su dureza y, sin embargo, los grandes zagueros se han caracterizado por una educadísima reciedumbre: Pirri, Beckenbauer, Facchetti, el Halcón Peña, Chesternev. Hombres que se barren sin intención de fracturar una tibia, pero a los que más vale cederles la pelota. Un equipo con un zaguero de tal naturaleza es un equipo con espinazo; sus carreras liberales de la defensa a la portería contraria accionan y definen al conjunto. El paradigma superior de este héroe es Beckenbauer en el Mundial de México '70, jugando con el brazo roto contra Uruguay; aun con el cuerpo fracturado, impuso la elegante violencia que ha hecho de su posición un ingrediente infaltable en el fútbol.

Más arriba están los hombres del toque excelso, generalmente rubricados con un 8 o un 10, los mariscales de campo que proyectan pero rara vez deciden las jugadas. Para muchos de ellos meter un gol es una especie de vulgaridad que hay que dejar en pies de los artilleros, esos hombres menudos y agresivos que sólo aparecen para empujar la pelota a las redes (Rossi, Borja, Müller, Rrankl). Los cazagoles existen un par de segundos por partido, caen como un rayo letal y luego se pierden entre las anchas espaldas de sus oponentes.

En ocasiones, un goleador tiene un alma gemela que le pone pases de magnética exactitud. Nada más temible que un binomio: Careca y Maradona, Coutinho y Pelé, Peniche y Dante Juárez, Borja y Reinoso. Estas parejas se ven sin verse, se "entienden" de tal modo que no juegan donde están sino donde van a estar: Michel filtra el balón a la punta sin nadie donde ya ronda el fantasma de Butragueño. "Soy Clodoaldo rima de Everaldo", escribió Carlos Drummond de Andrade en su poema "Copa del Mundo '70". Cuando los jugadores riman entre sí, se logra algo más que un juego de conjunto: individualistas que, lejos de neutralizarse, se fortalecen. Las tácticas de equipo (el cerrojo, el contragolpe, la matea por zona, la rotación de extremos y laterales) dependen poco de la inspiración y generalmente resultan predecibles. El jugador tocado por la gracia puede causar otro tipo de problemas: que nadie sepa adonde conducen sus gambetas. El brasileño Dirceu justificó su fracaso en el América como un problema de lenguajes: "Yo les mandaba balones y me devolvían sandías." Como señaló Pasolini en su curiosa semiología de las canchas, el mejor fútbol es un lenguaje de poetas, siempre y cuando versifiquen juntos.

La amenaza del binomio adquiere rango mítico cuando dos hermanos juegan en el mismo equipo: Chuy y Pepe Delgado en el Atlas, Gonzalo I y Gonzalo II en el Barcelona. Sin duda, el summum de esta tendencia fueron los gemelos René y Willy Van der Kerckhof. En 1978 la selección

holandesa lució tan devastadora, tan agresivamente idéntica a sí misma, que fue un alivio que Argentina, una selección más bien mediana, ganara la copa. Anticipo de los once mellizos que la ingeniería humana logrará para el primer Mundial que se celebre en Plutón, los Van der Kerkhof difundieron el terror del fútbol futuro.

Por último, perdido en la pradera izquierda, está el número 11, el zurdo salido del otro lado del espejo. Sus gambetas desafían la geometría; los zurdos hacen su propio juego y sacan parábolas de despiste que pueden ser cualquier cosa (centros, pases o despejes) y muchas veces son goles. A Riva, Futre o Pata Bendita se les pide el tiro inopinado, el foganazo insólito. En esa punta, en la estepa siniestra, sólo sobreviven los hombres del revés.

Para el fanático el fútbol es todo esto y algo más. Los lances en la cancha sólo justifican en parte el estadio lleno. También están las camisetas, los escudos, los apodos, los estandartes, las viejas rivalidades. En los clásicos Flamingo-Fluminense, Guadalajara-América, Boca-River o Barcelona-Real Madrid cristaliza como nunca esa noción de pertenencia, de ser parte de un equipo.

Cuando los héroes numerados saltan a la cancha, lo que está en juego ya no es un deporte. Alineados en el círculo central, los elegidos saludan a su gente. Sólo entonces se comprende la fascinación atávica del fútbol. Son los nuestros.

Los once de la tribu.

A Álvaro Quijano, inolvidable atlantista.

El cardíaco número 12

Para el auténtico fútbol no bastan jugadores. En el entrenamiento los equipos pueden cansarse hasta "hacer deporte", pero sólo ante el público descubren que sus goles tienen ruido: cada tiro al ángulo despierta el grito ceremonial, la voz de todos y ninguno que llamamos Maracanã, Camp Nou, Estadio Azteca.

Los futbolistas son los reyes del abuso físico; los domingos cenan con bolsas de hielo en los tobillos, entran al quirófano para que les abran la rodilla por doceava vez, están acostumbrados a las inyecciones de cortisona, los analgésicos, los ejercicios de delirio (discípulo de Ionesco, Helenio Herrera llenó la cancha de sillas para practicar los quiebres de cintura). Las temporadas de hockey, béisbol, fútbol americano o basquetbol no abarcan más que una parte del año. De los juegos de conjunto, que incluyen lesiones por encontronazos, el fútbol tiene el calendario más extenso.

Una liga de fútbol es una ciudad del dolor, un hospital repleto de fracturas y desgarres musculares.

En ocasiones las drogas fuertes y el alcohol ayudan a sobrellevar los cuerpos historiados por las heridas y los soles de los estadios. Ni la severa Bundesliga se aparta de este riesgo, como lo demuestra Harald Schumacher, ex portero de la sección alemana, en su libro Anpfiff (Silbatazo inicial).

Pero todo esto le importa muy poco a la afición. Basta que Maradona salte a la cancha para que su leyenda se apodere de las gradas. Su figura delata los años de siesta y espaguetis, los botines que lo han arrollado en cinco continentes, la farmacopea y la fatiga; sin embargo, para el público es un mutable Robocop, una máquina que se regenera al engullir una papilla, el monstruo gordo con la zurda nítida, el semidiós que anota con la mano goles legales, burla a ocho ingleses, da un pase decisivo en los desiertos de Australia.

¿Quiénes son los exagerados que llenan las tribunas? Una de las más certeras inspiraciones de los cronistas de fútbol es la del "jugador número 12". El público no sólo brinda color y estruendo al espectáculo; influye en el resultado. Quien crea que todas las canchas son iguales tiene que conocer la canícula de Veracruz y las tribunas enrojecidas por la porra ultraescolar.

El aficionado de raza es un modelo de parcialidad. La justicia es un vapor que se queda en las regaderas. Una vez en la cancha, no hay mejor jugada que la que beneficia al Necaxa.

Curiosamente, los jugadores no pueden ser tan insensatos como su público. En los vestidores del Estadio Azteca me sorprendió que entre las recomendaciones de buena conducta escritas en la pared, hubiera una destinada a inhibir el júbilo: "Absténgase de hacer manifestaciones exageradas después de anotar un gol."

Como es de suponerse, el anotador no tiene tiempo de pensar si al tirarse de panza o bailar lambada se convierte en desmedido. En todo caso, su festejo está bajo control: el árbitro puede amonestarlo por retrasar el juego y los directivos pueden recordarle las tablas de buenos modales que adornan los vestidores.

En cambio, ¿quién frena los arrebatos del número 12? El tifoso sabe que la magia y los ritos carecen de sensatez y confía en el valor expresivo de las matracas, las sirenas de ambulancia, las injurias, los tímboles, las porras herméticas y quebrantalenguas: ¡¡¡¡¡Siquitibum a la bim bom bam!!!! ¿Hay prueba más clara de que ese territorio sólo es emocional? El espectador objetivo, si existe, es una de las encarnaciones del tedio; el fan auténtico se persigna cuando los enemigos llegan al área chica, disfraza a sus hijos de chivas rayadas, usa un sombrero que le tapa la vista a las tres filas superiores, le invita una cerveza al experto que acepte la superioridad planetaria del Irapuato y considera que su alarido es un vendaval que roba y entrega balones, o por lo menos le nubla la vista al árbitro. ¿Quién se atreve a marcar un penal en la caldera al rojo blanco del River Plate?

Uno de los recuerdos más desoladores que conservo en materia de fútbol es un juego a puerta cerrada entre el Real Madrid y el Nápoles. Se había anticipado mucho ese partido de la copa europea de clubes, pero los merengues tenían una sanción pendiente con la FIFA y fueron obligados a jugar sin público. Nada más triste que ese homenaje al vacío; la televisión mostró a los doctores del dribling hacer jugadas inapreciables: el Santiago Bernabeu se había convertido en un hueco silencioso, el gran mausoleo de Paseo de la Castellana.

Los estadios están hechos para llenarse. Las tribunas semivacias en las que corretean los niños (y a veces los perros) son una confesión del fracaso; en ese campo sin eco, los locales juegan como si llevara granizo en los calzones.

Las gradas en anillo hacen que el público se vea a sí mismo y cobre conciencia de su fuerza, según apunta Canetti en Masa y poder:

Hacia afuera, contra la ciudad, la Arena ofrece una muralla inanimada. Hacia adentro levanta una muralla de hombres. Todos los presentes dan su espalda a la ciudad. Se han desprendido del orden de la ciudad, de sus paredes, de sus calles. Durante su estancia en la Arena no les importa lo que sucede en la ciudad. Dejan allí la vida de sus relaciones, de sus reglas, de sus usos y costumbres. Su estar juntos en gran número está garantizado por determinado tiempo, su excitación les ha sido prometida, pero bajo una condición muy especial: la masa debe descargar hacia adentro.

¿Qué pretenden quienes concentran su emoción en la Arena? El aficionado le da poca importancia a los sufrimientos de los jugadores porque apenas puede con los suyos. No es casual que el Azteca esté tan cerca de Cardiología ni que el estadio del Flamengo tenga vista al Hospital Miguel Couto. ¿Cuántos goles de último minuto puede sobrevivir un corazón adicto?

La eternidad dura un gol

Aunque van al estadio por unas horas, los tifosi anticipan y prolongan el partido en la mente. La infección comienza el lunes, cuando los periódicos vienen dichosamente abultados de goles y sigue hasta el domingo en la hierba. Los pronósticos son formas de calentar el juego; el martes la diosa Fortuna parece favorecer al Cruz Azul y el miércoles algo nos dice que la Máquina Celeste está oxidada.

El tiempo del fútbol es un factor tan subjetivo que no existen las "jugadas efímeras". Hay un testigo eterno para cada lance. En un artículo excepcional, "La noche que pudo cambiar la historia" (Umbral, verano-otoño, 1992), Jaime Tubo Gómez narra la célebre jugada en que abandonó la portería del Guadalajara para subir a rematar al área del Oro, y agrega una anécdota que revela el temple de los aficionados: cada 20 de diciembre, durante muchos años, una voz anónima le habló por teléfono para felicitarlo por su arriesgado cabezazo.

Un vicio irrenunciable de la especie es el de memorizar cosas inútiles. Algunos datos se quedan ahí sin que queramos. Un gol decisivo dura lo mismo que un aficionado: ningún brasileño que haya estado en Maracanã en 1950 olvidará la anotación de Uruguay que les robó la Copa del Mundo.

Los 88 minutos restantes son un trabajo de especulación. El fútbol es, generalmente, algo que podría pasar. Pelé, Platini, Cruyff o Beckenbauer fueron ejemplos del peligro inminente. Aun sin balón, creaban una tensión magnética; con el mareaje arrastraban la amenaza, eran siempre anticipo, futuro inevitable. Es difícil pensar en otro juego tan cargado de fuerza potencial y donde la meta se alcance tan poco.

Si el público futbolero alarga lo que ve, en ocasiones cree en lo que no ve. Antes de la televisión, los radioescuchas "ideaban" el partido, como en la canción *Tempo*, de Lucio Dalla:

Parece que fue ayer cuando nos encerrábamos los domingos con la radio y vetamos partidos en la pared no en el estadio.

La capacidad de ver "partidos en la pared" es esencial a la imaginación futbolística. Incluso en el estadio o ante el televisor, el aficionado concibe cosas que no ocurren; enriquece el partido con signos, apodos, gestos de epopeya. La fantasía puede alcanzar a todo un equipo o a una selección. Obviamente los comentaristas son esenciales a estos mitos. Narrar un partido es reinventarlo; en fútbol, el periodista "científico" es siempre un hígado. Lo que se necesitan son mitógrafos y cada país tiene los suyos: Brian Glanville en Inglaterra, Gianni Brera en Italia, Ignacio Matus en México, Joao Saldanha en Brasil. El fútbol es inseparable de su representación en las rosadas páginas de la *Gazzetta dello Sport* o en la tinta café del *Esto*.

En la tradición oral, este carácter mítico se ha acentuado con virtuosos como Ángel Fernández, capaz de describir el salto de un defensa soviético como "Chesternev vía Sputnik a Rusia", o delirantes amateurs como el catalán Lluís Colet, quien en mayo de 1993 habló en la calle durante 24 horas para celebrar el triunfo del Barcelona como campeón de la copa europea de clubes, luciendo una corbata de moño de 111 centímetros (en homenaje al minuto en que Koeman marcó el gol de la victoria). Se trata del discurso más largo de la historia (el segundo lugar pertenece al propio Colet, que impartió una conferencia de diez horas y 34 minutos sobre Salvador Dalí, y el tercero, obviamente, a Fidel Castro, cuya marca máxima llega a ocho horas).

Como apunta Canetti, la masa del estadio se sustrae al orden de la ciudad y altera su sentido del tiempo. La frase de Fernando Marcos, "el último minuto también tiene sesenta segundos", revela las parcialidades de este juego donde lo breve se alarga hasta ocupar 111 centímetros de corbata o 24 horas de conferencia.

"O no sabemos rezar o Dios no le va al Necaxa"

Definir al balompié como "deporte" equivale a definir a la perdiz en pipián como "alimento". No es extraño que el lema del Barcelona sea "Más que un equipo", pues el fútbol está atravesado de asociaciones ajenas al juego. El equipo blaugrana ha sido un abanderado del catalanismo del mismo modo en que el Atlanta de Buenos Aires fue hasta hace poco estandarte de los judíos argentinos: en el fútbol siempre se disputa algo más. Los clásicos Boca Juniors-River Plate o Guadalajara-América suelen ser percibidos como la nación contra la élite. Hay escuadras con filiaciones empresariales (como el Juventus, que pertenece a la Fiat), universitarias (de la Universidad Católica de Chile a los Tigres de la Universidad de Nuevo León) y aun eclesiásticas (el Aston Villa, en Inglaterra).

Escoger un equipo es una forma de decidir los fines de semana. Los que buscan domingos fáciles le van al campeón, los románticos se ilusionan con oncenas inestables, los estoicos soportan su pasión por el colero y los masoquistas se quejan de que sólo perdieron 4 a 1.

El fútbol necesita tiempo y motivaciones exteriores para que los equipos se odien con precisión histórica. Aunque todo público sazona la contienda con detalles imaginarios, resulta difícil encontrar otro más inventivo que el mexicano. Cuando cubrí el Mundial de Italia '90 pocas sorpresas superaron a la de llegar al estadio de Nápoles para ver las pancartas de mis paisanos: México, número 1, Hugo Sánchez, el mejor e incluso ¡Viva Ciudad Juárez! Nuestra selección estaba a diez kilómetros de distancia, eliminada por el asunto de los cachirules, pero una vez más los porristas demostraron su capacidad de no dejarse afectar por la realidad.

La fanaticada mexicana ha recibido en recompensa los relámpagos de Enrique Borja, la tijera de Hugo Sánchez, los taconazos de Ramiro Navarro, la bicicleta de Aarón Padilla, la puntería de Héctor Hernández, el toque de Manuel Manzo, las barridas del Halcón Peña, las atajadas de Jorge Campos, pero en conjunto nuestro fútbol tiene una historia tan poco épica y tan llena de arbitrariedades que sorprende que sus devotos no sé hayan convertido al béisbol.

Durante muchos años la liga mexicana tuvo un perfil claro. Enrique Krauze ha trazado su mapa histórico:

El Atlante era un club cardenista no sólo por la biografía de su legendario dueño —mi General Núñez— sino por la raigambre popular de su público y sus jugadores: los prietitos. El América, en cambio, era un viejo club callista (campeón de 24 a 28) que en los cincuenta adoptaba un creciente prestigio alemanista: los millonetas [...] Aunque proteccionista, esa organización no era xenófoba: había muchos jugadores argentinos y hasta un refugio final (San Juan de Ulúa futbolístico) para los españoles: el loluca de Nemesio Diez.

Los oficios también estaban representados: el Oro jugaba en nombre de los joyeros de Jalisco, el Necaxa de los electricistas, el Zacatepec de los cañeros.

Como el Boca Juniors, el Guadalajara era el Campeonismo que rebasaba el localismo ("la mitad de los mexicanos, más uno, le va a las Chivas"). Otros cuadros se definían estilísticamente. Según ha observado Juan José Doñán, los Niños Catedráticos del Atlas derrocharon un fútbol "a ras de pasto", de "bola cosida a los botines". En este fútbol de toque cum laude un balonazo era visto como una prueba de barbarie.

En la liga no podía faltar el equivalente a los toreros gitanos que tienen una tarde de gloria por diez de silencio. El Necaxa perdía con el colero y le ganaba 4 a 3 al Santos de Pelé. Pero además de ser verdugo de gigantes y pichón de advenedizos, sabía anotar con dramatismo: después de 80 minutos sin brújula, estallaba en una tormenta de goles. Escoger al "Equipo de los diez minutos" era escoger el riesgo.

En las carreras de caballos no hay nada más aburrido que apostarle al favorito, como bien sabe Fernando Savater, que suele filosofar en los hipódromos. Entre los muchos caballos que han intrigado su mente, se encuentra Desert Rose, un corcel grisáceo que a veces corre como un huracán y casi siempre llega a la meta sumamente orgulloso de su séptimo lugar. Según informa Savater, en Inglaterra "hacer el dessie" equivale a ganar contra las apuestas. Lo mismo ocurre con el Necaxa, que surgió para alterar las regularidades del destino y del 93 al 95 no incurrió en la gloria redundante de ser campeón de liga; generalmente sus hazañas pertenecen al dominio de los prodigios sin premio.

Nuestra liga tenía para todos los gustos, pero la especulación acabó con su carácter distintivo. En Inglaterra, Argentina, Brasil o Italia sería escandaloso que los equipos cambiaran de nombre, colores y apodo. En México la venta de franquicias hizo que el Oro se convirtiera en el Jalisco, tan insulso que sus dueños trataron de revivirlo con un traje de arlequín (el carnaval terminó en segunda división). Según documenta Doñán en "Mis universidades: el fútbol en primer plano", luego de mil avatares, la franquicia original del Oro, campeón del fútbol mexicano, fue a dar en 1990 a unos empresarios de Acapulco.

Por su parte, el volátil Necaxa se convirtió en los años setenta en Atlético Español y ahora pertenece a otro club de primera división, los antiguos Canarios, travestidos con el pretencioso plumaje de Águilas. A estas alturas ya sabemos que Job fue el primer hombre capacitado para irle al Necaxa.

Son muchos los agravios que soporta el aficionado mexicano, pero es mayor su furia inventiva. Ningún otro público ha refutado tantas veces

la evidencia. En La fenomenología del reloj, Jorge Zaverucha busca las claves para esta algarabía sin control ni causa aparente, la singular "suspensión de la seriedad" que sólo logramos en forma colectiva: "Siguiendo el hilo conductor de la expresión echar reloj puede decirse que en soledad no hay dónde echarlo". El relajado busca a sus almas gemelas y, una vez en compañía, borra el motivo de la fiesta: se convierte en su propia razón y su propio espectáculo. Durante la Copa América se volvió costumbre que la fanática celebrara los triunfos de la selección en el Ángel de la Independencia. ¿Se suspendió la fiesta después de que Argentina nos derrotó en la final? Por supuesto que no. Sería un facilismo melancólico decir que "celebramos la derrota". Al pie del Ángel, la afición mexicana logró lo que siempre ha buscado: celebrarse a sí misma.

Enemigos de la pasión

No sólo los mexicanos ven amenazada su devoción futbolera. A nivel mundial, el juego tiene otros adversarios. Cuatro de ellos:

1. La defensa de hierro. Desde la famosa "zona uruguaya" de 1930 hay muchos dispositivos para evitar goles. Los más conocidos son la marca y la guadaña. En fútbol el ideal helénico es cuestionable porque deriva de Helenio Herrera, táctico del candado y el contragolpe; su libro *Memorias de un genio* es una prueba de lo que el coeficiente intelectual puede hacer para aniquilar la emoción. Otros entrenadores han pasado de la estrategia a la refinada marrullería. Oswaldo Zubeldía hizo que Estudiantes de la Plata (donde jugó Bilardo) demostrara las muchas artimañas que pueden llevar al 1 a 0.

Si el fútbol sobrevive es porque ha tenido abados del ataque como Sacchi, Menotti, Michels, Cruyff o Zagallo. Sin embargo, hay contiendas donde predominan los esclavos del resultado.

2. El comercio del gol. Los directivos ocupan un palco negro en la historia del juego. El eterno jerarca de la FIFA, Joao Havelange, ha subordinado el fútbol a la caja registradora. Los mundiales se celebran en verano para no afectar los intereses de los clubes y se programan a horarios de infierno porque así le conviene a la televisión. Las propuestas de Havelange para hacer más rentable el fútbol van de ampliar la portería a eliminar la barrera en los tiros libres, pasando por descansos cada quince minutos para abrir espacio a los comerciales de televisión. Recientemente informó que pensaba organizar el primer mundial del siglo XXI en Japón o Corea del Sur "porque ahí hay un gran mercado para nuestros dos principales patrocinadores" (los mismos argumentos condujeron a Estados Unidos '94, un negocio formidable y el primer Mundial secreto para el país sede).

3. El poder y el área chica. Para los políticos en apuros (¿hay otros?) un juego que congrega a millones de espectadores es una tentación irresistible. El fútbol no ha estado libre de las corruptelas que suelen caracterizar al ejercicio del poder. Un primer indicio de la operación "Manos limpias" que depuraría el sistema político italiano fue la investigación en torno a las obras del Mundial; los negocios de Italia '90 llegaron a niveles fellinescos; hasta la cancha del Olímpico de Roma fue vendida en trozos, como si fuese la lasaña más grande del mundo.

Sin duda el resultado más dramático de un partido ocurrió en 1969, cuando Honduras y El Salvador pasaron de los balonazos a la "guerra del fútbol", documentada por Ryszard Kapuscinski en su libro *Botas*.

El Mundial de 1978, en Argentina, fue casi un "experimento controlado" de manipulación política. Se ha discutido mucho el posible soborno que permitió la goleada Argentina 6-Perú 0. En lo que toca al uso del fútbol en la política exterior argentina, pocos análisis son tan precisos como el de la comunicóloga canadiense Joyce Nelson. En *Sultans of Sleaze, Public Relations and the Media*, Nelson rastrea el trabajo que la compañía West Nally Ltd, con sede en Montecarlo, realizó para mejorar la imagen pública de los militares durante el Mundial. Antes de la contienda, la prensa había insistido en el tema de los desaparecidos y los derechos humanos. En 1978 una hábil campaña de presiones y cabildeo en los medios transformó el panorama: en los 60 periódicos más importantes de Estados Unidos, las noticias de Argentina se relacionaron en 25 ocasiones con el fútbol y sólo en tres con los desaparecidos.

4. Los aficionados de la sangre. Si el fútbol puede ser manipulado para insuflar nacionalismos y darle oxígeno a los dictadores, también puede ofrecer una causa épica a los cuchilleros. Los hooligans son lo opuesto al porrista que está con su equipo aunque pierda. El mejor libro escrito por alguien que no entiende el fútbol es *Entre los vándalos*, de Bill Buford. Buford nació en Estados Unidos; durante años vivió en Inglaterra (donde dirigió la revista *Granta*) y se interesó en los excesos de sangre del fútbol inglés. Su reportaje es un documento imprescindible sobre los salvajes de la sociedad posindustrial; Buford tiene pulso de camarógrafo de Sam Peckinpah: no tiembla ante las salpicadas de sangre, sigue a los hooligans a sus guaridas neofascistas y a las giras donde se comportan como celebridades al revés (la policía los escolta a los estadios, donde el dueño les regala boletos para los asientos más seguros; por la noche, sus navajas abren un crédito sin fondo en el bar del hotel).

El sueño de Menotti

Aunque son muchos los desastres que amenazan al fútbol, es el juego más popular del planeta. Abundan las explicaciones al respecto. Para Desmond Morris se trata de "la ceremonia más importante del siglo XX", una "guerra sin sangre", la forma de expresar lo que aún tenemos de tribu. En otras palabras: una refutación del tiempo, la oportunidad de revertir nuestras biografías y la historia de la especie.

El poeta Antonio Deltoro describió al soccer como "la venganza del pie sobre la mano". El verso se refiere a la técnica de juego, y de un modo más profundo, al temperamento de los espectadores: enemigos de la evolución, los fanáticos no quieren crecer.

Lo mismo puede decirse de una reveladora anécdota de César Luis Menotti. Sin duda, Menotti es la mayor fuerza retórica que ha dado el fútbol. Más allá de sus logros y descalabros como entrenador, ha hecho del juego una vasta forma de la conversación. En la entrevista que concedió a Canal 13, un poco antes de salir de México, dijo que en sus sueños nunca se veía como táctico sino como jugador, o más exactamente, como niño que quería ser jugador. Éste es el secreto último de lo que ocurre en la hierba: una irregateable opción de infancia.

No es difícil resaltar el valor de la niñez en nuestra hora, desde la pedagogía retrospectiva de Baudelaire ("tenemos de genios lo que conservamos de niños") hasta la idea del juego como crítica del progreso. Pero antes de volver demasiado serio un tema que se niega a serlo, conviene recordar lo que Fernando Savater escribe en *El contenido de la felicidad*.

En cuanto objeto conceptualizable la felicidad es opaca, resulta refractaria a la tarea reflexiva. Su expectativa o su nostalgia nos da qué pensar, pero ella misma —en cuanto presencia recordada— no.

La felicidad, como los milagros, no admite teorías.

Los estadios son aparatos para retrasar el tiempo hasta que los héroes sean posibles. Los mundiales intensifican el proceso; cada cuatro años, un hombre vestido de negro silba en el verano y la multitud siente la indescriptible energía del regreso. La infancia no siempre es dichosa y su recuperación tardía puede deparar numerosas decepciones. Lo singular, en todo caso, es el atrevimiento colectivo, la suspensión en bloque de la sensatez, el pacto entre el balón y el alarido: "¡No dejen de gritar, muchachos, que sólo nos van ganando 7 a 0!"

No podría detallar ni describir tal multitud aunque gozara de diez lenguas, diez bocas, una voz infatigable y pulmones de bronce.
La Iliada

La voz del Azteca

Durante décadas, Ángel Fernández puso apodosos indelebles a los futbolistas mexicanos y convirtió sus crónicas en épicas donde todo exceso y todo delirio eran bienvenidos; trapeicista sin red protectora, se lanzó en maromas verbales extremas, inventó un lenguaje tan eficaz que hacía ameno el peor partido y ofendía a los académicos.

Si el Mago Septién es el narrador de radio por excelencia, Ángel Fernández es el narrador de la televisión. El Mago es un virtuoso de estadio imaginario: "Estamos en la parte baja de la séptima entrada. Cuenta llena: tres bolas, dos strikes y dos outs en la pizarra. El estadio está a reventar, no cabe un alfiler... ¡y sigue llegando gente! Último lanzamiento... pelota rumbo a la goma, toletazo... la pelota se va... se va... ¡se fue! ¡¡Automovilistas que circulan por el Viaducto... hay un bólido en su camino!!" El Mago describe con minucia acciones que no se ven, cuenta remotas hazañas de beisbolistas con intensidad de radioteatro, crea un estadio donde la gente sigue llegando como una permanente marea, convierte al "Viaducto en la invisible frontera de los violentos pelotazos.

Aunque Ángel Fernández ha sido un notable cronista de radio, su verdadero sello surgió en la televisión, donde hay mayor espacio para la imaginación. Cuando el espectador ve la acción ya no hace falta decir que un fortísimo defensa alemán avanza a velocidad, basta la metáfora: "Hans Peter Brigel, que en alemán quiere decir: Ferrocarriles Nacionales de Alemania." Cristóbal Ortega debuta con el América: "¡América descubrió a Cristóbal!"

Además de la imagería y los juegos de palabras Ángel Fernández busca nudos dramáticos para potenciar la narración. Un delantero se escapa a profundidad y Ángel Fernández recurre a palabras emblemáticas: "Pique... freno... amague... ¡¡¡FOGONAZO CEGADOR!!!... ((((((¡¡¡Enorme BANG!!!))))), ¡sobre un trazo versallesco de Ubirajara, el Hijo del General no perdona y horada la portería del Cruz Azul con un gol de excepcional coraje!, ¡la Pandilla no se rinde! ¡Goooooooooooooool!", hasta que llega la repetición y la voz de Ángel recrea la jugada con emoción delirante: "¡qué manera de cucharear el envío de Ubirajara, de destronar al Confesor Comero, de jalar el gatillo cuando ya Supermán Marín achicaba el ángulo, kriptonita pura!... ¡¡el Hijo del Coronel manda al Confesor al Concilio de Trento!!... esto es ¡el juego del hombre!"

Los niños lo imitaban con una cuchara a manera de micrófono, los futbolistas de todos los estratos, del Tornero de los Barrios a la Liga Española, hablaban su idioma, los radios de transistores eran golosamente escuchados en pleno estadio: el partido se desdoblaba en otro, inventado por Ángel Fernández.

Desde 1983 Ángel Fernández no narra un partido de televisión. Televisa consideró su cambio al Canal 13 como "alta traición" y el 13 no le ha ofrecido un nuevo contrato. En 1986 volvió al radio para cubrir el Campeonato Mundial.

No muy lejos del Estadio Azteca, en Tulyehualco, Ángel Fernández vive sus años de silencio. Lo espero en su sala un martes en la mañana. Me entretengo viendo un afgano de peluche de metro y medio de estatura y un retrato al óleo donde Ángel parece pegar un alarido como una versión moderna del fabuloso Sténtor, que atraviesa La Iliada lanzando un grito superior al de cincuenta hombres. Desde la cocina, un radio difunde música ranchera.

—¡Bajen ese radio!

Aun en persona, la voz de Ángel parece transmitida desde algún sitio; no pierde el timbre del micrófono; Sténtor en XEWTV, el homérico pulmón que gritaba las hazañas de los héroes.

Arde el Asturias

Además del retrato del locutor, hay otro cuadro significativo: los tres hijos menores de Ángel Fernández vestidos como infantes de palacio; uno sostiene un sombrero de tres picos, otro un papalote y el tercero está sentado en un caballito de palo.

El óleo tiene extrañas huellas esféricas. "Son balonazos", me explica su hijo Ari, "de chicos no sabíamos que era una obra de arte y lo usábamos de portería".

Ángel Fernández se sienta en la cabecera de la mesa, lleva puesta una gorra de beisbolista que dice "Colorado", camisa azul celeste pantalones blancos con rayas rojas y azules, calcetines blancos, zapatos negros de charol. Debe tener unos sesenta años ("nací un 2 de agosto de hace como mil lunas"), pero no aparenta más de cincuenta. Se sirve huevos revueltos con salsa roja. Desvió la vista de su gorra al Sagrado Corazón que preside el comedor.

—¿A usted se le ocurrió ese cuadro? —señalo el retrato de los infantes.

—Sí, la idea es mía; sobre todo me gusta el detalle del caballito de palo. Hay que restaurarlo —hasta las frases más serenas surgen con un poderío inusual. En su presencia, todo tiene una dimensión de eco. Los nombres de sus hijos (Andrea, Armando, Aldo, Alí y Ari) son la quintuple resonancia de su inicial. Ari desayuna con nosotros. En un momento en que Ángel se levanta a contestar el teléfono, Ari habla de los partidos narrados por su padre; lo admira sin reservas: "Mi papá lee muchísimo y en el fútbol te habla de los troyanos y cosas increíbles; para mí, el partido que mejor ha narrado es la final del Mundial del '78, Argentina- Holanda."

Armando llega a saludar mientras su padre habla de sus inicios como locutor. "En mis épocas de la Secundaria 4 era muy aficionado al béisbol y seguía con entusiasmo las crónicas de radio del Mago Septién. No iba al fútbol; yo vivía en la colonia Guerrero y el Estadio Asturias quedaba lejísimos, ahí por Chabacano, donde las calles empezaban a tener nombres exóticos, la verdad es que ni me atrevía a hacer una excursión tan bárbara. En 1936, si no me falla la memoria, fui de metiche al Parque Asturias. De pronto la tribuna de sol, donde yo estaba, se empezó a incendiar y corrimos a la de sombra-, lo que más me llamó la atención fue la gente tan bien vestida, con sus trajes y sus sombreros y sus corbatas, un mundo totalmente desconocido, el de los asientos numerados. El incendio no me importó para nada, me concentré en la reacción de la gente." (Ahí se dio cuenta de que la cancha sólo era una porción del espectáculo. Ante las tribunas de madera devoradas por las llamas, pasó del deporte a una forma dé la épica.)

—No tenía ningún interés periodístico, lo que pasa es que mi madre era muy amiga del señor Becerra Acosta y de Rodrigo de Llano, de Excélsior, y me dijo "vente a trabajar aquí con estos amigos". Estuve un año en sociales. Te estoy hablando de cuando tenía 15 años. Luego pasé a la sección deportiva. En aquellas épocas Excélsior se había apoderado de los medios de comunicación más poderosos, y entre lo que le sobraba había un espacio de información deportiva en Radio Mil, así es que me embarcaron. Me acostaba a la una, después de trabajar en el periódico, y me levantaba a las siete para ir a Radio Mil. Debo haber hecho muchas víctimas entre la gente que me escuchaba.

Narré mi primer partido en 1961, un Atlante- América en el Torneo Jarrito de Oro. En esa época nadie improvisaba ante el micrófono y los locutores decían el nombre entero de los jugadores. ¡Perdías unas diez jugadas al recitar todos los apellidos de un brasileño! Por eso empecé a usar apodos: es más rápido decir un nombre guerrero; además, como que le pones un emblema a un escudo en blanco, y a los jugadores les fascina. Hace irnos días me encontré a aquel al que le puse Mister Joe, el Gran Tiburón, Quijadón Goyo Cortez, y me dijo: 'Ya nadie hace famosos a los jugadores.' A algunos no les quise decir nombres guerreros porque su nombre ya era muy grande, como un Carlos Reinoso. Á Enrique Borja a veces le decía el Cyrano por su tremenda nariz, pero muy poco, porque su fama era demasiado grande como Enrique Borja.

—En ocasiones usted rebautizaba a todo un equipo: las Chivas Rayadas se convirtieron en el Rebaño Sagrado.

—Eso del Rebaño Sagrado es un poco sacrílego pero en el fútbol sí son sagrados.

—O Cruz Azul, la Máquina que pita y pita.

—En ese caso tenía muy presente el corrido de 1901 que habla de una máquina que va "pita y pita y caminando"; éste es un nombre bonito para un club como Cruz Azul; en lugar de Cementeros, que suena a pesadote, pienso que una máquina es más impresionante porque está llena de sonido y el cemento no tiene ningún sonido, no vibra.

Lo peor que le puede pasar a un cronista, y de hecho le pasa a casi todos, es perder la concentración en el juego por estar platicando de 20 mil temas que no vienen al caso. Hay que saber soldar los datos. Los datos no son misterio, están al alcance de toda la gente, pero no todos logran que sean inherentes a la acción. De nada sirve decir "mide 1.96, pesa 80 kilos", eso no sirve así, tiene que haber una cierta armonía; si le llega un balón a Dazaev, el portero ruso, lo ves en su magnífica estatura, entonces dices: "¡Caray, los de Comunicaciones le tienen envidia a esta torre, nada más de ver eso, señores, se entristece la RKO Pictures, éste sí es el Hombre de los Rayos Arriba! Los cronistas actuales no son buenos mezcladores, usan adornos deshinchados que no se ligan con el partido. Casi todos tienen temor de que no gusten los puntachos. La primera vez que transmití una pelea de box, llegó un productor y dijo: "¡Que hablen la mitad!" Entonces nadie sabía cuál era la cantidad; los antiguos locutores de radio transmitían como los modernos de televisión, se tragaban los detalles, pero nadie puede hacer un trabajo pensando en si va a gustar o no, no puedes transmitir con miedo, hay que entrarle fuerte. Mucha gente está en contra de que alguien hable con fuerza, pero una cosa es chillar, emitir unos gritos tipo mono de la jungla o Tarzán, y otra cosa es hablar vehementemente. Y esto no todos pueden hacerlo; necesitas posesionarte, que la emoción se meta por cada uno de los poros... ¡y se mete la emoción!, mucha gente no comprende esto porque sus estados de ánimo son calmos, en cambio quien puede provocar una erupción dentro de sí mismo se impregna de la emoción y habla vibrando. En esos momentos es un actor.

La cajuela mágica del Rey Pelé

—Su predilección por Brasil es abierta, ¿tiene otros equipos favoritos?

—Más que en equipos que me gusten, pienso en equipos que trascienden, como el América, que creó la época del fútbol moderno al encararse fuertemente a las Chivas, creó otra era que también fue la de la televisión. El América lo hizo requetebién y no ha perdido su personalidad del Poderoso, el Desafiante, es el antihéroe. Cuando era niño el gallón era el Necaxa, pero yo no sabía de fútbol. En mis tiempos de locutor todo mundo decía que era americanista, pero las Chivas dicen que soy chiva. Si a los jugadores se les preguntara "¿A qué club te gustaría ir?", habría solamente cuatro equipos en el fútbol mexicano, donde está el dinerote.

—Sus narraciones de billar son muy técnicas, en cambio en el fútbol no se preocupa tanto de las estrategias; todo apunta a la épica.

—En el fútbol resulta alarmante, casi repulsivo, que un entrenador se pase días ensayando formaciones y movimientos para que un cronista "adivine" a los dos minutos todo su planteamiento. Yo jamás me atreví a estos "prodigios". Se sabe que el mareaje personal murió en el Mundial del '70 y que el basquetbol es el papá del fútbol de rotación y marca de zona, pero como cronista no sirve de nada que lo digas de una manera técnica; pienso que lo técnico suscita una especie de repulsa; la mecánica es maravillosa pero los datos científicos son para correr, algo de terror. A mí me interesan los deportes por su dimensión feérica, todos tienen un algo, han sido diseñados para provocar emociones.

—Usted viajó mucho con la selección nacional, ¿cómo era su relación personal con los jugadores?

—En Europa pensaban que yo era el director técnico de la selección, lo cual me daba mucho gusto; también decía los discursos en las embajadas. Debo haberles caído en la panza a algunos, pero me llevaba bien con la mayoría. El Chololo Díaz, que luego fue alcalde, me regaló un sarape con la leyenda: "Al amigo del futbolista". Algunos se quejaban... a veces te extralimitas, es natural que como locutor digas: "Para mí que la inyección que le pusieron a Pata Bendita en el Mundial del '74 fue una inyección paralizante porque ya no hace nada", y Pata se enojó, pero no guardó rencor. Me lo acabo de encontrar y somos amigos de abrazo, compañeros de armas.

—En ocasiones decía usted: "Créanme que es el hombre más feo que he visto en mi vida..."

—Pero nunca a los de aquí. Por cierto que con los jugadores extranjeros trataba de enterarme de ellos antes de que llegaran. Por ejemplo, alguien me dijo que Demianenko, un lateral de la Unión Soviética, era el jugadorazo estrella, así es que lo bauticé como el Demonio Rojo, antes de que nadie lo conociera, y me dio un gusto terrible porque estando yo en el Canal 13 todos los de Televisa le empezaron a decir al segundo partido el Demonio Rojo.

—¿Qué recuerdos tiene de Beckenbauer, de Pelé, de Cruyff?

—El príncipe Franz era en realidad un dictador, una especie de kaiser o de fuhrer (que quiere decir "líder"), por la manera en que dominaba al resto del equipo; era el político, la fuerza demoleadora de opinión en la selección de Alemania. El Príncipe Beckenbauer es de una altísima educación, pero lo que él dice es el trueno; nadie tose y todos dicen "sí, Franz".

Pelé fue mi compañero en transmisiones y lo acompañé en sus famosas clínicas. Pelé es el hombre siempre dispuesto a servir, tiene un don maravilloso de dar su tiempo a toda la gente. Tú vas en las calles de Río de Janeiro con Pelé, los niños lo identifican y para su automóvil, que usualmente es un fuera de serie (si le va mal trae un Mercedes Benz), abre la cajuela y saca pequeñas lembranzas, recuerdos, llaveritos, fotografías. Si es el santo del capitán Carlos Alberto, de la cajuela mágica de Pelé salen los regalos y el pastel. Es la única institución auténtica del fútbol.

Cruyff es un caballero, haz de cuenta que estás hablando con un tranquilo hombre de negocios. El 99 por ciento de las grandes estrellas posee un alto grado de educación y de humildad. Amando se dio una media vuelta y le pegó a Toño Munguía en un juego que celebramos en España. Munguía salió lesionado y lo llevaron en ambulancia a un hospital. Amando fue a verlo antes que ningún otro; ése es un gran estrella.

De lo versallesco a lo imperial

Ángel Fernández vive en un conjunto de varias casas por las que transita como un Luis en Versalles; ahí están el château, el belvedere, el petit trianon. Sería imposible imaginarlo en una casa; el hombre del grito superior a las 50 voces vive para lo múltiple, rodeado de sus borbónicas colecciones: muebles de hoja de oro, jarrones y tibores, copas y copas de cristal cortado, vajillas de porcelana. Las construcciones están

separadas por un jardín con dos fuentes, alberca, una pequeña cancha de fútbol con portería reglamentaria.

Pasamos de la casa donde desayunamos al cuarto de billar: una mesa de campeonato, muñequada a mano, con plaquitas en el borde que llevan los nombres de Juan Navarro, Joe Chamaco, Gabriel Fernández y otros astros de las tres bandas. En la pared, un sinfín de fotografías de Ángel; vestido de mariachi en un par de ellas, con sus sacos de proverbial solapa en la mayoría, al lado de Isela Vega, Carlos Lico y Marco Antonio Muñoz, Pelé, la selección nacional.

Seguimos la conversación en el jardín, en una mesa con sombrilla. A nuestra izquierda, una fuente circundada de estatuas —el David en miniatura, un cocker spaniel de porcelana—; al fondo, la casa que alberga el estudio, la biblioteca y el cuarto de Ángel y su esposa; dos mosqueteros dorados protegen la entrada. Le pregunto por su afición a lo versallesco.

—El jefe don Luis —la voz de Ángel se alza, sobre el zumbido de los camiones que circulan por la calzada México-Tulyehualco— construyó el Versalles en lo que antes era una porqueriza y quiso rodearse de toda la pompa increíble, llamó a jardineros y diseñadores de todo el mundo; los italianos han dominado siempre en esto, les encanta recargar las cosas; el italiano es todo él recargado en su manera de hablar y de decir, por eso la sorpresa más grande de mi vida es haber conocido al narrador italiano Nando Martelini, que es el jefe de deportes de la RAI. Nando todavía vino al Mundial de México pero sufrió una volcadura del corazón, se asustó y ya no narró desde las canchas mexicanas. Se evitó la pena de ver una Italia muy pálida. Bueno, pues yo esperaba que ese hombre tuviera la vehemencia de los sicilianos y que dijera cosas fascinantes, y no. Todo lo que le agregé al fútbol fue un "golpe de testa" de fulano. Me pareció decepcionante; un italiano seco no cabe en la estructura de lo que debe ser el italiano. Cuando los italianos hicieron Versalles le pusieron espejos y candiles, logrando algo que da la impresión de ser magnífico, aunque es chocoso por recargado. De los estilos de diseño que el mundo creó, el que más me gusta es el de Bonaparte, el estilo Imperio. Tiene una combinación excelente de bronce con maderas; hay lujo, hay esculturas, pero con más armonía, aunque a Bonaparte también le gustaba recargarse y fuerte, muy fuerte.

—Si hasta los italianos son parcos al narrar fútbol, ¿qué impresión causaba usted en el extranjero?

—En España, debe haber sido en 1968 en la despedida de Gento, estaba narrando el primer tiempo y Matías Prats interrumpió su narración para decir: "Quiero que escuchen a Ángel Fernández" y atravesó todo el estadio para saludarme. Es uno de los más grandes homenajes que me han hecho en mi vida porque Matías Prats era el ídolo de los locutores de los viejos tiempos en España. En Gijón, en 1964, cuando yo estaba transmitiendo un juego de Chivas, la gente volteaba a verme a mí en vez del juego. Yo estaba realmente apenado ante tanta gente que me veía platicar el fútbol.

—¿Y en Wembley qué reacción tuvo?

—Los ingleses son los más locos del mundo para transmitir el fútbol. Esa fue otra de las grandes sorpresas de mi vida. Yo esperaba que los ingleses fueran muy pulcros, que se fueran muy despacito. No. Parece que están transmitiendo la guerra; pegan unos gritos que sacuden en serio. Golpean las cabinas, patean, son terribles. Creo que ahí me empataron.

La playa de Hugo y la guerra total

—En una entrevista que le hizo Cristina Pacheco usted definía al público como su "coro formidable".

—Con un estadio lleno estás en el punto maravilloso, en el centro de tu sueño. Con un estadio vacío, estás en el centro de los vendedores que vocean cervezas, refrescos, cigarros; estás muy emocionado transmitiendo y de pronto se oye una voz en el fondo que dice "chicles, pale's", es decepcionante, como para bajar y pegarle a alguien; prefieres el silencio total a esos gritos que te recuerdan que estás solo en un estadio, haciendo tu guerra solo. Los estadios vacíos son desoladores. Si yo fuera gerente de un club regalaría boletos por millones, no permitiría un estadio vacío, invitaría cincuenta, cien escuelas y llenaría las tribunas de niños, del precioso alborozo que debe existir en las expresiones populares. Hay clubes que se han acostumbrado a jugar en estadios vacíos, o semivacíos cuando están de fiesta. Esto es terrible para el jugador porque entonces él tiene que meterse un coro dentro, tiene que autosugestionarse, como Hugo Sánchez cuando fue a jugar a Múnich, vio la nieve caer y dijo "estoy en Cancún y la nieve es una arena blanca"; la autosugestión es necesaria para el narrador y para el jugador. Siempre tienes que pensar que vas a ver una batalla de gente que quiere ser algo-, este principio lo es todo, hay que ser muy respetuoso con los jugadores, y los jugadores deben saltar a la cancha pensando "¿qué tengo que hacer para pagar mis ilusiones?" Los partidos de eliminatoria para la copa del mundo son la guerra total, el total de lo que uno sueña, debes salir a morir ahí, a ofrecer una resistencia inaudita. Cuando los réferis tienen un poquitito de manga ancha y arbitran, como ellos dicen, "a la europea", las guerras se vuelven sordas y terribles, ya no hay color rosita.

—¿Qué sentía Ángel Fernández en el minuto 90, después de la batalla fragorosa?

—Sales en medio de la gente y de los gritos y de los cornetazos. No hay nada más hermoso que ver a la gente colgada de los puentes de los peatones después del partido. Si el fútbol lograra que la gente se divirtiera así en cada partido, estaríamos ante una felicidad deportiva que poco a poco se iría traduciendo en una felicidad total.

—¿Es el fútbol una imagen de otro mundo posible?

—Es el mundo irreal que gozamos durante 90 minutos en los grandes días.

—¿Alguna vez sintió que había fracasado al narrar un juego, como si hubiera fallado un penalty?

—No siempre estás contento con tu trabajo, pero te contagia el entusiasmo de la gente, sientes el orgullo de narrar la fiesta. A veces te sientes triste, al final de un Mundial, por ejemplo, y lloras por la nostalgia, porque eso ya se volvió como la Montalván o la Conesa: son escenas del pasado, aunque te las repitan ya están en nostálgico blanco y negro.

—¿Qué tan nostálgico es usted?

—Todos estamos llenos de nostalgia, nos gusta imaginar la manera en que la felicidad le llegaba a la gente de otras épocas. No pensamos tanto en los sufrimientos pasados, el ser humano extrañamente mira hacia abajo, nadie ha escrito poemas de los topos, el ser humano admira a las hormiguitas, pero rara vez hará un poema a las trabajadoras hormigas; en cambio, algo que vuela y da la sensación de libertad, como las abejas, te lo pones hasta en el manto; los emperadores se ponían abejas en los mantos porque representan el trabajo de un gran conjunto en pos de la libertad.

A un Johann Strauss lo relacionas con una época de sueño, bellísima, azul con oro, con los hombres magníficos, de frac, y las mujeres derrochando hermosura por todos lados. Estamos hechos de todas las épocas; somos el Nautilus de Julio Verne, somos Miguel Strogoff y su sacrificio maravilloso, somos un poco Errol Flynn y un poco Mojica o Negrete o Solís o Vicente Fernández. Aunque la vida también tiene sus lados oscuros, sus oprobios, tiene a los soldados pegando su boca en el lodo de las trincheras. Pero en medio de la adversidad y del smog seguimos volando, somos los verdaderos supermen de la América.

—El locutor no puede dejar de narrar con entusiasmo aunque pierda su selección, ¿alguna vez se sintió desesperado, incapaz de transmitir contra sus emociones?

—No, ya hablamos de lo que son las guerras. A los jugadores que hicieron historia en España nunca se les llamó los Científicos o los

—No, di mi grito más largo en el partido Rusia- Brasil, en el Mundial de España. Fue un gol de Eder, aquel extremo izquierdo. Ahí yo me dije: "Caray, entre los exagerados del mundo estoy yo." Siempre alargaba el grito para esperar la repetición y volver a narrar la jugada, pero esa vez me seguí toda la repetición sin parar. Ahí sí me mandé, fue un gol que no acababa; terminó el partido y seguía el gol.

—¿A qué se dedica ahora?

—En los últimos cinco o seis años he trabajado con grupos musicales. Alcancé resonantes éxitos con los Vázquez y con el grupo Audaz. Es muy lindo que le hables a la gente en un baile, eso no se usaba. Ahora llega el Ángel y les platica de mil cosas. Por ejemplo, una historia de una señora que me encontré a la entrada del baile y me dijo que le habían robado su dinero. Le pregunté: "¿Dónde lo tenía?", "No p's escondido en el seno", "¿Y entonces cómo se lo robaron?", "Es que creí que el joven venía con buenas intenciones." Invento chistes y me la paso muy divertido haciendo coros. Con el grupo Audaz, fundado por el ex luchador Doménico el Audaz, yo cantaba "Mi gran Veracruz", y lo raro es que no me jitmataron. Ahora estoy con un grupo de Oaxaca que se llama Siluetas.

—¿Por qué salió de Televisa?

—Porque me hicieron una muy buena proposición de dinero en Canal 13 y trabajé reteagusto, pero reteagusto en el 13. Soy como un doctor que a veces opera en el Humana y a veces en el Hospital General. La única lealtad que existe es la del trabajo bien hecho. En Televisa... ¿cómo se llamaba el gordo éste?, uno que ya ni sale, ¡Fernando Alcalá!, él me hacía la vida imposible en el noticiero, faltaban dos minutos para terminar y aún no entrábamos a deportes, los jueves tenía que ir de Televisión al Estadio Azteca, rifándomela pero en serio, zigzagueando en el coche como verdadero demente. Mis jefes me dijeron: "No te preocupes, Alcalá no dura ni cinco años", y ése no era el tipo de respaldo que esperaba. Todo eso se empezó a combinar; me la rifaba para poder hablar durante un minuto en el noticiero.

Un deseo para Aladino

—Antes de los partidos, se encomendaba a Dios como lo hacía Nacho Calderón. —¡Claro!

—¿Tiene algún santo de su devoción? —Lo peligroso de pedirle deseos a un santo es que se pueden cumplir. Hay que tener mucho cuidado con lo que uno pide. Prefiero no pedirle a los santos.

—¿Y a una figura menor, digamos a Aladino, qué?

—Mi deseo sería... —hace una pausa, reflexiona, parece recordar instantes de una vida larga: sus días de cantante ranchero, el primer partido que narró "por accidente", aquella pelea de box en que le pidieron "que hablara la mitad", la enorme caminata de Matías Prats para felicitarlo, el gol interminable de Eder, la invención de un nuevo género narrativo: el cronista de bailes, tantos actos malabares frente al micrófono —, mi deseo sería vivir el tiempo que tengo destinado sin padecer enfermedades; el final es el mismo pero no quiero enfrentarme a una de esas monstruosas enfermedades.

—¿No le gustaría narrar otro partido?

—Para mí sería maravilloso —hace otra pausa, se quita la gorra que dice "Colorado", se acaricia el pelo—. He luchado, no creas que no. Sigo con el letrero de "vacante" en la puerta, lo cual me parece extraño cuando trabajan más de ochenta o cien gentes en las crónicas de fútbol. Me ofrecen trabajos en el radio, pero no es lo que yo quiero. Si vuelvo a narrar será un día de inmensa felicidad para mí, será redondear un ciclo que se truncó de pronto, por razones inexplicables —entrecierra los ojos, como un delantero que mide un pase a profundidad... el balón va cayendo, el delantero cierra la pinza y de pronto todo mundo sabe lo que va a ocurrir: se hace un silencio que es ya una anticipación del griterío—. Sí, pedir un deseo es peligroso, pero yo ya froté la lámpara.

Que vengan aquí a jugar a la pelota con nosotros, para que con ellos se alegren nuestras caras, porque verdaderamente nos causan admiración. Así, pues, que vengan, dijeron los señores.

Y que traigan acá sus instrumentos de juego, sus anillos, sus guantes, y que traigan también sus pelotas de caucho.

Popol Vuh

En mayo de 1990 cualquier aficionado al fútbol sabía que el Mundial iba a depender, en gran parte, de que la rodilla de Gullit sanara a tiempo. Mientras tanto, al norte de México, en la canícula de Sinaloa, se preparaba otro Mundial del que no se sabía casi nada. Los mexicanos, tan atentos a los detalles del Estadio San Siró, ignorábamos que el deporte ritual del Nuevo Mundo seguía vivo. De un modo soterrado, casi diría secreto, el juego de pelota ha superado extraordinarias barreras del tiempo y el espacio: desde hace tres mil años se practica en canchas que se dispersan del sur de Estados Unidos a Centroamérica.

En el "Mundial" de Sinaloa se reunieron jugadores y antropólogos para tratar de explicar la supervivencia de un juego que sintetiza la visión del mundo prehispánico. Como suele ocurrir con otras "novedades", el primer despacho informativo salió del Popol Vuh.

Los gemelos prodigiosos

La segunda de las cuatro partes del Popol Vuh contiene los elementos fundamentales de la literatura fantástica y la épica; sin embargo, quien piense que todo libro sagrado está "completo", se quedará con la impresión de una saga detenida. Obra de salvamento, escrita para fijar tradiciones con un mínimo de recursos, el Libro de la Comunidad maya quiché ofrece sólo el corazón de la historia: más que una escritura a la que no se le puede quitar un signo sin cambiar el sentido del mundo, es el guión, el repertorio de contraseñas para que otros cuenten la historia. Las palabras aguardan, descarnadas, secas, la voz que las encienda.

¿Qué dice, pues, la segunda parte? Sin los relámpagos de los relatores orales mayas, la historia es la siguiente.

"Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú se ocupaban solamente de jugar a los dados y a la pelota todos los días". Vivían en un jardín de lances exactos y combinaciones numéricas. Mientras tanto, sus hijos tocaban las flautas y sometían a las fieras con la puntería de sus cerbatanas. Un día, los señores de Xibalbá, el inframundo, se quejaron del alboroto que se hacía sobre sus cabezas: la pelota de hule retumbaba en el patio de juego. Hartos de la algarabía ajena, los señores de Xibalbá enviaron un mensaje con cuatro búhos: retaban a un partido a los hermanos Hunahpú.

Los hermanos cometieron un error al partir a Xibalbá: dejaron la pelota en casa de su madre. Después de descender las escarpadas escalinatas del submundo, atravesaron el río de los guijarros afilados y el río de aguas de sangre hasta llegar al cruce de los cuatro caminos. El Rojo, el Negro, el Blanco, el Amarillo. Tomaron el camino Negro. Con su manera escueta de presentar los nudos dramáticos, el Popol Vuh dice: "Y allí fueron vencidos." Los señores del inframundo jugaban en su propio patio y con su propia pelota. Más que a un partido, los hermanos habían ido al sacrificio. Sus cuerpos fueron mutilados y la cabeza de Hun-Hunahpú colgada de un árbol.

Aquel árbol nunca había dado frutos. Entre las ramas secas, la cabeza era una atroz reminiscencia de la pelota dejada en casa. De pronto el árbol empezó a dar frutos redondos, tantos que fue imposible distinguir la cabeza entre ellos. Los señores de Xibalbá prohibieron que la gente recogiera aquellos frutos enemigos.

La desobediente se llamaba Ixquic. Cuando llegó al árbol una voz le dijo que los frutos eran calaveras. "¿Por ventura los deseas?" "Sí, los deseo", contestó, y una calavera escupió en su mano. "En mi saliva y mi baba te he dado mi descendencia", dijo el árbol.

Así fue como Ixquic quedó embarazada de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué. Obviamente nadie creyó la historia del árbol: fue repudiada por los suyos y heredó a sus hijos el estigma de su origen sobrenatural. Según conviene a la épica, Hunahpú e Ixbalanqué crecieron como los descastados de la tribu. Muchos años después, un ratón les contó la historia de su padre y de su derrota en el patio del inframundo.

El ratón los condujo a la pelota que seguía colgada en casa de la abuela y cortó la cuerda con los dientes. Una mañana, para espanto de los familiares y disgusto de los de Xibalbá, el hule botó en el patio: "¿Quiénes son esos que vuelven a jugar sobre nuestras cabezas y que nos molestan con el tropel que hacen?", preguntaron los señores del inframundo. Los gemelos, que hasta entonces llevaban una oscura existencia, dijeron sus nombres en voz alta. Fueron retados a jugar dentro de siete días. De nada sirvió recordar la legendaria muerte de Hun-Hunahpú, de nada enumerar las virtudes de sus enemigos. Los gemelos tenían que cumplir su destino. Como en las grandes contiendas, jugarían contra las apuestas.

Los hermanos, los dobles y los gemelos atraviesan la mitología y la historia del deporte como raudos arquetipos. El juego de pelota es una puesta en escena de la dualidad; los hermanos Vucub y Hun-Hunahpú ejercían la fascinación de la sangre compartida, pero no eran idénticos. En cambio, los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué se presentaron como insensatos reflejos de sí mismos.

Al final del camino Negro, exigieron jugar con su pelota. De nuevo, el Pópol Vuh escatima la partida. Podemos suponer que los gemelos jugaron como un solo cuerpo desdoblado hasta que la pelota de hule atravesó el anillo de Xibalbá. "Y he aquí cómo ensalzaron la memoria de sus padres, a quienes habían dejado y dejaron allá en el Sacrificadero del juego de pelota: 'Vosotros seréis invocados', les dijeron sus hijos, cuando se fortaleció su corazón. 'Seréis los primeros en levantaros y seréis adorados los primeros por los hijos esclarecidos, por los vasallos civilizados. Vuestros nombres no se perderán'."

La venganza se había consumado, pero sólo en el juego. Los gemelos fueron torturados en la Casa del Frío, la Casa de los Tigres, la Casa de las Navajas, la Casa de los Murciélagos y no escaparon a la muerte en el inframundo. Al subir al cielo uno se convirtió en el sol y otro en la luna. Desde entonces se persiguen en el juego de pelota: un anillo conduce al día y otro a la noche. El hule salta y sus botes son latidos: amanece, oscurece. Hunahpú e Ixbalanqué no han dejado de jugar.

El juego

Del 9 al 12 de noviembre de 1990 las pelotas cruzaron el aire en Sinaloa. Se improvisó un taste, o cancha, en un deportivo donde normalmente se juega fútbol llanero. Del otro lado estaba el zoológico, la jaula de los hipopótamos, para ser precisos.

Uno de los más notables ejemplos de resistencia cultural es el de los mixtecos, que han llevado sus tradiciones de Oaxaca a la ciudad de México, y de ahí a sus siguientes puntos de emigración: Tijuana y Estados Unidos. La pelota mixteca es de hule vulcanizado y se golpea con un grueso guante de cuero. Los guantes están adornados con tachuelas y el sincretismo no deja de hacerse presente: uno de los mejores golpeadores llevaba un emblema de Batman. De un lado se coloca el equipo de "saque"; del otro el equipo de "resto". Los capitanes seleccionan a su gente y son los primeros en tocar la bola.

La pelota mixteca es un juego decididamente aéreo; la pelota se lanza a unos treinta metros de altura y debe ser contestada de aire. Un

deporte rápido, con tiros tan largos que redefinen el tamaño de la cancha: mientras pase por el analco (la línea divisoria que hace las veces de la red en el tenis) el juego es legal; aparte de esto, los lances pueden tener de tres a doscientos metros de profundidad.

La ulama de cadera es la modalidad más arcaica del juego de pelota, la más fácil de asociar con las canchas en las zonas arqueológicas. El juego de los aztecas y los mayas. Seis jugadores alinean por bando y golpean con la cadera una pelota de hule de cinco kilos. Como en la pelota mixteca, el campo está dividido por el analco. Antes de empezar, cada jugador anuncia con qué lado de la cadera va a golpear la pelota y no puede cambiar su decisión (un partido puede durar seis horas extenuantes). Algunos tantos deben ser anotados "por arriba" (rebasando la barrera de jugadores) y otros "por abajo" (barriéndose cerca del analco y pasando la pelota entre las piernas de los contrarios). El marcador se rige por un código más cercano a los pasos de un rito que a un deporte; nunca hay empate y algunos tantos son mucho más importantes que otros: si el marcador está 5-4 y el equipo que va perdiendo gana ese punto, toma la delantera por 0-5. Los jugadores no llevan otro atavío que un calzoncillo de gamuza y un yugo de cuero; al final, todos tienen los muslos ensangrentados. Esta modalidad de juego es aun anterior a la del periodo Clásico (1500 d. C.), pues no incluye anillos por los que deba pasar la bola.

A diferencia de la pelota mixteca, que ha logrado coexistir con los Mac Donalds de Fresno y los ejes viales de la ciudad de México, la ulama ya sólo se practica en el estado de Sinaloa.

Cada patio de juego tiene un "dueño" encargado de apisonar la tierra y alisarla con una piel de venado. La pelota de ulama también requiere de cuidados especiales, hay que botarla todos los días para mantenerla "viva".

La ruda elegancia de los jugadores remite a ritos de sangre y polvo. Sin embargo, no todos aprueban esto. El dueño de una famosa marisquería de la ciudad me dijo: "¡Qué tiros tan espectaculares!, se lo digo yo, que juego softball, pero siquiera le hubieran puesto tenis a los indios para no verles las patas mugrosas." Varios siglos separaban a la cancha de las tribunas.

El juego sagrado de los indios mexicanos pervive a pesar de numerosas adversidades, desde la persecución religiosa de la época colonial hasta la moderna supremacía de los deportes televisivos.

En la región lacustre de Michoacán, los purépechas practican pelota de piedra y bola prendida, golpeando con bastones a la manera del hockey; en la Tierra Caliente michoacana se juega pelota tarasca-, en Oaxaca, pelota del valle, pelota de forro y pelota mixteca-, los tarahumaras patean una pelota de encino en sus extensas correrías por la sierra.

¿Es posible rastrear la historia de estos juegos? ¿Qué dicen las pelotas en sus veloces travesías?

Noticias de las piedras

En su cosmología, los mayas dieron un lugar central al juego de pelota. Sin embargo, probablemente se trata de un rito incluso anterior a los olmecas. En el Golfo, el hule se usó con fines medicinales, religiosos y lúdicos. Las cabezas de La Venta parecen ataviadas con cascos de jugadores; el primer pelotero del nuevo mundo debe haber nacido entre 1 500 y 1 200 a. C.

"Para la mente prehispánica", dice el antropólogo Alfredo López Austin, "el juego de pelota no era un elemento más, sino una síntesis de su concepción de la vida y el universo". Encontrar el sentido del juego es encontrar, en una nuez, el sentido del mundo prehispánico. Para trazar este mapa de significados disponemos de un caudal avasallante y al mismo tiempo inconexo de testimonios. Ahí está el juego con anillos de Xochicalco; la cancha gigante de Chichén Itzá; el cráneo de jabalí de Copán, Honduras, roturado con una escena de juego; los marcadores guatemaltecos en forma de cabezas de perico; las estelas mayas donde el cuello de un jugador decapitado arroja siete surtidores de sangre; las rodilleras encontradas en El Opeño, Michoacán; las gráciles jugadoras de Jaina; el campo ovalado de Snaketown, Arizona; la leyenda de Huémac, que apostó en un juego el destino de los toltecas; los jugadores de Tical, enterrados con sus yugos de madera.

Según Lévi-Strauss, el sacrificio distingue al rito del juego; en el juego de pelota siempre gana el equipo de los muertos; la muerte otorga sentido último a la ceremonia. "No se sabe con certeza si se sacrificaba al ganador o al perdedor", afirma Lee Parsons, coautor de *Ulama, The Ballgame of the Mayas and Aztecas*, "sólo podemos decir que se escogía al más apto para el sacrificio". Sin embargo, además de rito propiciatorio para la guerra, las siembras y la armonía del mundo, el juego de pelota era deporte. La alegría de los espectadores (mostrada en numerosas terrácotas), la relación entre música y juego y la apasionada recreación plástica de las jugadas dan cuenta del placer que despertaba el juego. Para Huizinga el hombre deviene homo ludens al transformar un movimiento utilitario (el acto de cazar) es un movimiento gratuito (la imitación de la cacería): el horizonte ya no es la presa sino el propio cuerpo.

"Los cronistas españoles vieron dos tipos de juego, el sagrado y el secular", dice Felipe Solís, subdirector del Museo Nacional de Antropología e Historia, "el primero tenía un carácter ceremonial y terminaba en el sacrificio; el segundo se jugaba por apuesta". Coexistían, pues, el rito y el deporte...

La mente moderna tiende a buscar el sitio donde no se hacían sacrificios, la Olimpia prehispánica donde se peloteaba en paz; sin embargo, de algún modo o de otro, todos los juegos de pelota son pactos de la vida y la muerte.

En los murales de Tepantitla, Teotihuacan, Teresa Uriarte ha encontrado numerosas relaciones entre el juego y la muerte: un personaje patea una pelota y señala una cabeza separada de su tronco; un cuerpo pintado con rayas rojas revela haber sido elegido para el sacrificio.

Más difícil y misterioso es averiguar lo que ocurría en la capital de los aztecas. "La ciudad de México es como una caja de Pandora que puede estar cerrada durante años y de repente se abre", dice Felipe Solís. Entre las cañerías y los sótanos, atravesado por los túneles del Metro, está el oculto bastión de Anáhuac; las alcantarillas donde arrojamos nuestras semillas y cáscaras diarias son los respiraderos de la ciudad sumergida. Cada vez que un zapapico se clava en el Centro, aparece la reliquia, el insólito comunicado azteca.

Algunos poderosos de la Colonia ignoraron los decretos arzobispaes e incorporaron a sus fachadas piedras de los edificios indios (la mansión de los condes de Calimaya ostenta una cabeza de serpiente en una de sus esquinas), pero la mayor parte de la ciudad azteca se hundió en el subsuelo y quedó ahí, en espera de que la línea 2 del Metro la sacara a flote.

¿Qué noticias ha dado Tenochtitlán del juego de pelota? El 13 de diciembre de 1890, en la calle de República de Guatemala, Leopoldo Batres encontró una estatua que por su coloración llamó "El dios rojo" y que representa a Xochipilli, deidad de la música y el juego. Con ella había dos esferas de piedra del tamaño de las usadas en el juego. Casi un siglo después, durante las excavaciones del Metro, fueron encontradas una pelota negra de obsidiana y una blanca de roca marmórea. "Según las evidencias arqueológicas", dice Felipe Solís, "el juego de pelota estaba en lo que ahora es la calle de República de El Salvador; sin embargo, debe haber otras zonas de juego dispersas en la ciudad".

En México D.F. la arqueología es un trabajo de engaste, semejante al de las esferas chinas de marfil: se escarba una ciudad dentro de otra. Los cuatro barrios de Tenochtitlán arrojan frases sueltas de un discurso que no ha terminado de trabajarse: bajo nuestras noches de neón están las otras figuras, el mapa de la ciudad oculta.

Como otros componentes de la cultura prehispánica, el juego de pelota aparece como un tapiz fragmentario, donde los huecos se cargan de varios sentidos posibles. Siempre estamos ante la presencia insoslayable de hilos que se entrelazan y sin embargo no alcanzan a formar un dibujo nítido. En este momento alguien encuentra otra piedra de sentido, ata otro cabo, avanza en la escritura del infinito Libro de la Comunidad, y

al hacerlo, borra zonas que ya se creían resueltas.

El hilo y la madeja

Las informaciones de los museos mexicanos suelen ser homenajes a la oscuridad. Ante 16 estatuillas con complejos atavíos, que acaso representan dioses, semidioses, guerreros o adivinos, el espectador encuentra una lacónica explicación: "Figuras antropomorfas". El juego de pelota no escapa a las tarjetas que difunden la perplejidad. Unas pesadas herraduras de piedra son acompañadas de esta cédula: "Yugos usados en el juego de pelota". Sabida es nuestra propensión a infligimos molestias, a probar siempre el chile más picoso, a pasar por el purgatorio de náuseas del peyote, a beber los seis litros de pulque que garantizan la embriaguez, pero no hay cultura del aguante que justifique hacer deporte con 30 kilos de piedra en la cintura.

¿Qué sucedía entonces con los yugos? Se piensa que eran réplicas en piedra de los yugos de madera o cuero utilizados en la cancha. Los de piedra se usaban en los entierros y quizá en los sacrificios de los jugadores.

Otro enigma para el espectador son los aros a ambos lados de la cancha. Casi todos los campos de juego están desprovistos de aros, pues se trata de un elemento simbólico añadido en el periodo Clásico (al que pertenecen algunos de los más conocidos, como el de Xochicalco o el de Chichén). Además de "canastas" o "porterías" son signos. Representan los agujeros de la Tierra, al este y al oeste, por donde sale y se mete el sol. Las pelotas blanca y negra encontradas en la ciudad de México aluden a los aspectos diurno y nocturno del juego.

Otro aspecto singular es la contigüidad del tiempo real y el tiempo mítico. No sólo los legendarios gemelos del Popol Vuh jugaron sobre los señores del inframundo; según la cosmogonía nahua, los campos estaban entre los nueve dobleces del cielo y los nueve pisos del inframundo, en la delgada superficie que corresponde a los hombres. Los agujeros eran bocas a otro espacio y otro tiempo, a las regiones sobrenaturales donde los dioses pueden ser despertados. "¿De dónde proceden los dioses? De los pisos celestes y de los del inframundo, según lo repiten constantemente las fuentes que hablan de las tradiciones mesoamericanas. Son los sitios en los que los dioses esperan el turno de su actuación" (López Austin, Los mitos del tlacuache). La pelota se movía en el tiempo lineal, que rige los afanes humanos en la Tierra, y en el tiempo cíclico donde pasado, presente y futuro son uno. También en dos espacios, el profano y el divino: el patio del mundo y la rueda de los dioses.

En opinión de Jeff Kowalski, historiador de la Universidad de Illinois, la alegoría del cosmos tenía fines prácticos: el juego era rito de fertilidad; se jugaba, literalmente, por el agua. La sangre de la víctima fecundaba la tierra.

También hay frecuentes asociaciones entre el juego de pelota y la guerra. "El marcador del juego de La Ventilla es, sin duda, un estandarte de guerra", señala John B. Garlson, de la Universidad de Maryland. "Los mayas iban a la guerra de acuerdo con los ciclos de Venus, y el glifo de Venus suele aparecer en conexión con el juego de pelota." En los murales de Tepantitla, Teresa Uñarte ha encontrado una sugerente relación entre las mariposas, símbolo de los guerreros, y el juego de pelota.

No es muy claro el papel de las mujeres en el juego. En varias terracotas aparecen como espectadoras, pero hay indicios de que también jugaban, como lo muestran las jugadoras halladas en Xochipala y en Jaina, y las crónicas de Oviedo y Valdés, quien vio partidos "de vírgenes contra casadas" hacia 1552-62.

El juego abarca los más diversos aspectos de la vida prehispánica. "En Mesoamérica", comenta Alfredo López Austin, "no hay una misma religión puntual, pero sí una misma estructura de creencias. Hay ciertos nódulos culturales que sintetizan el conjunto de valores; el juego de pelota es uno de esos nódulos: ahí están la guerra, el sexo, la agricultura, la continuidad día-noche, la oposición de dos contrarios que nunca empatan y cuya alternancia brinda el hijo, el día, el fruto, el triunfo en el juego o en la guerra. Para los mesoamericanos el juego de pelota era una imagen diaria del cosmos. Hemos avanzado mucho en el estudio, tomando en cuenta que se trata de un tema que se desarrolla en un espacio muy vasto y en un tiempo extenso, por lo menos de 1200 a. C. a 1500 d. C. Ya tenemos el hilo, nos falta la madeja".

La costumbre

La búsqueda de los orígenes del juego de pelota atraviesa los siglos. Las Casas, Motolinía, Sahagún, Cervantes de Salazar y otros cronistas españoles del siglo XVI dejaron numerosas referencias al respecto.

En 1528 Hernán Cortés llevó jugadores a la Corte de Carlos V y Christoph Weiditz los dibujó en acción; su único error fue asumir que la pelota era inflada, pues en Europa se desconocía el hule macizo.

De no ser por el etnólogo holandés Ted J. J. Leyenaar, ya se habría firmado el acta de defunción de la ulama. Por sus connotaciones religiosas, el juego había sido perseguido, y casi erradicado, por la Inquisición. En el siglo XVII ya no se jugaba en el centro ni en el sur del país; muy de cuando en cuando llegaban noticias de que se seguía practicando en los desiertos del norte. Las crónicas sobre el deporte ritual se volvieron más y más escasas. Del siglo XIX sólo se conoce la referencia de Chavero de Muñoz Camargo, quien informó que en 1850 aún se jugaba en Sonora y Sinaloa. A principios del siglo XX se escuchaban rumores muy semejantes al olvido: "Dicen que en Mocerito todavía se juega". Historias esperanzadoras pero insuficientes, como encontrar una pluma brillante en la selva y suponer que ahí viven quetzales.

En 1969 Ted J. J. Leyenaar pidió una licencia al Museo de Leiden y se dedicó a recorrer México a bordo de un Chevy. "Nací en una tierra ganada al mar y sentía una especial atracción por el Trópico de Cáncer, por esos pueblos tan distintos a mi país", dice Leyenaar.

Recorrió en vano todos los pueblos de Nayarit. En el norte de Sinaloa no tuvo dificultad en hallar la más común de las modalidades de ulama, la de antebrazo. El verdadero reto era encontrar la forma más arcaica y complicada del juego, la ulama de cadera. Leyenaar dormía en el Chevy con su mujer y sus dos hijos. "A veces llegaba a un lugar y lo primero que me decían era 'yo no siembro'; pensaban que andaba buscando marihuana. En Mocerito encontré a unos muchachos muy dispuestos 'a jugar pelota', por desgracia se trataba del béisbol."

El 14 de febrero de 1970 la maestra de la escuela de El Habal le dijo que ahí habían jugado hacía unos años. El comisario local, nuevo señor de Xibalbé, tenía la pelota. Leyenaar lo convenció de que la prestara para un juego. Varios hombres entraron a una choza, salieron fajados con una gamuza y una banda de cuero protectora y se dirigieron al taste, una extensión de tierra cernida de unos 60 metros de largo por cuatro de ancho. Cuando Leyenaar los vio en acción lanzó un grito que significaba el final de su pesquisa: "¡Weiditz!" Cuatrocientos cuarenta y un años después, estaba ante el espectáculo descrito por el cronista y dibujante alemán.

En 1974, Leyenaar regresó a México, compró pelotas y transportó jugadores de un pueblo a otro; luego realizó una exposición en Leiden, escribió un libro sobre el tema y se convirtió en el principal promotor internacional del juego.

Casi todas las comunidades indígenas de México se refieren a su acervo cultural como "la costumbre" o "el costumbre". Signo de identidad y de resistencia, la costumbre suele aparecer embozada, muestra un rostro inofensivo, de adaptación total al medio. Sin embargo, bajo la máscara palpitan otras tradiciones.

En opinión de Marta Turok, un denominador común de los juegos de origen prehispánico es que hay un "dueño" de la cancha. Generalmente se llama "coime", como el que controla las pelotas en los billares o mantiene el orden en los prostíbulos. A veces se trata del dueño legal de

terreno, pero su principal función es conservar la cancha en buen estado y correr las apuestas. Desprovistos de su sentido ritual originario, los juegos prosperan en buena medida gracias a las apuestas. "A veces nos jugamos hasta 20 melones", me dijo Chebo Rojo, astro de la ulama de mazo y contador público de profesión. Cuando dos comunidades se enfrentan, la apuesta se vuelve signo de identidad: "En la carrera de bola tengo la obligación de apostarle al pueblo más cercano a donde vivo; sólo los chaqueteros le apuestan a los extraños", dice Jesús Manuel Palma, de la sierra tarahumara. "Los billetes sustituyen a las piedras verdes", comenta Alfredo López Austin, "antes también se apostaba; el mundo de los dioses no era tan hierático como podría pensarse; sería absurdo satanizar las apuestas; desempeñan un papel decisivo en la perpetuación del juego".

Las voces del patio

Una de las variantes más singulares del juego es la "bola prendida", de las orillas del lago de Pátzcuaro. La pelota se enciende en las noches de día de muertos o de la Candelaria y se golpea en las calles; se fija una meta —la iglesia, el palacio municipal, la plaza— y dos equipos armados de bastones luchan por llevar el fuego en direcciones contrarias. La bola está hecha de madera de colorín; se remoja en petróleo durante dos días hasta que queda totalmente negra, y una vez prendida es difícil que se apague. Los jugadores golpean la lumbre, ríen mucho cuando la bola los toca, el aire se impregna de olor a combustible. José Luis Aguilera Ortiz es uno de los principales animadores de la bola prendida. "Mis padres hablan purépecha. Nacieron en Zacán pero se fueron a vivir a Uruapan después de la erupción del Parícutín; todo el pueblo se cubrió de una arena negra. Los purépechas no son como los mixtécicos, que dondequiera que van llevan sus tradiciones. En Uruapan nunca oí hablar de la bola prendida. Mis padres buscaban adaptarse a su nuevo ambiente como una forma de superación personal. Cuando fui a su pueblo conocí la bola prendida. Zacán se ha vuelto un pueblo fantasma (sólo quedan unas dos mil personas), pero el día de San Lucas llegan los que antes vivieron ahí; se hace una fiesta y se juega a la pelota. Se escoge el día de San Lucas para no ofender a San Pedro, que es el auténtico patrono del pueblo", José Luis hace una pausa, en sus ojos relumbra el juego que se disputa a la distancia. "La verdad es que sólo cobré conciencia étnica cuando estudié sociología en la UNAM. Ahora estoy ayudando a difundir el juego, pero hay que avanzar con mucho cuidado; los purépechas no tienen prisa, su ritmo es otro, y sobre todo desean protegerse, no quieren que sus tradiciones se distorsionen." Don Dionisio, de Santa Fe de la Laguna, gran jugador de bola prendida, tiene los ojos inyectados de sangre y habla con una voz arrastrada, rufiana: "Me acuerdo de un señor que a la edad de 95 años nos hablaba de cómo se jugaba en el año 26; yo era chiquillo y él me dijo que lo recordara, por eso ahora juego, el deporte que traemos es como una historia de esas gentes que ya no viven."

Otro tenaz recordador es el profesor Pantoja, de Nativitas, Oaxaca. Hablé con él durante los juegos simultáneos de pelota mixteca. Las pelotas de colores hacían altas curvas en el aire y el público se golpeaba los antebrazos para espantar a los "rodadores", unos voraces insectos. A sus 75 años, Pantoja tiene la memoria y las energías intactas; fuma un cigarro Kent tras otro y no deja de hablar de su tema favorito: "Una de mis máximas satisfacciones fue organizar un juego de pelota mixteca en la Calzada de los Muertos, allá en Teotihuacan. ¡Cuatrocientos cincuenta años, 53 días y tres horas después de la Conquista! El mejor jugador que recuerdo es Fortino Bartolano, el Primo. Si todavía vive tendrá como 90 años; era soldado y parece que también músico; colocaba la pelota justo entre las piernas del contrario y sabía pegarle de medio bote, nunca he visto nada igual. Esto era allá en Nativitas, mi pueblo, antes de que al presidente municipal le diera por encarcelar jugadores. ¡Casi acabó con el juego!, pero los mixtécicos somos muy unidos y cuando nos fuimos a vivir a la ciudad de México empezamos a jugar en el Deportivo Venustiano Carranza; llegaban las señoras con tortillas calludas, y como entre mixtécicos nunca falta el mezcal, los juegos acababan en pachanga, ¡la de botellas que quedaban regadas por todas partes! Yo traté que los jugadores se vistieran de blanco para dar mejor impresión, pero uno me dijo: 'No soy puto: ¡si yo fui presidente de mi pueblo!' No hubo manera. Al hacer el saque uno se anima insultando al contrario: 'Vas a ver, hijo de la chingada...', al cabo que casi nadie nos ve jugar, puros paisanos. Yo no fui buen jugador, pero nadie me quita mi lugar como promotor. Durante 18 años me encargué de los carros alegóricos de pelota mixteca en los desfiles del 20 de noviembre. Traté de fomentar el juego en el ejército, para que los soldados no anduvieran de vagos los domingos. Los generales se impresionaron con un partido de demostración, pero no los convencí. También fui a la policía de mujeres; les dije que según las figuritas de Jaina antes había jugadoras: 'Denme unas machorras y aquí las amansamos', pero no me hicieron caso. ¡Hasta fui a la plaza de toros! Me recibieron y toda la cosa, pero tampoco nos apoyaron. Una vez El Nacional me dedicó un encabezado que decía: 'El juego de pelota mixteca dura gracias a Pantoja'. Luego vinieron las envidias. Así pasa siempre, ahorita usted ve mucho alboroto, señaló el campo de juego, 'para mañana... sepa la chingada'."

Mientras tanto, los jugadores de pelota mixteca lanzaban tiros de asombro. "Y eso que no vinieron los Ahijados, de allá de Nochistlán, son los mejores; les dicen así porque tienen un muy buen padrino para las apuestas", me dijo Elfego Chávez Quevedo, quien empezó a jugar en 1934, con pelota de hule macizo, y hasta la fecha sigue golpeando de aire con buenos reflejos. Tiene dos dedos torcidos, pero ésta es una lesión menor: "Hay quienes se fracturan cuando no le pegan a la pelota con el guante." Los gritos del juez sentenciador o "chacera" tienen el barroquismo típico de los deportes: "¡Cuarenta y su raya, por treinta el que viene al resto!" Los partidos pueden durar hasta diez horas. "Se acaban con la luz", dijo don Elfego.

¿Cuál es el futuro de los juegos prehispánicos? ¿Se adaptarán a los tiempos que corren y los veremos saltar en sus Nike y sus Adidas? ¿Serán burocráticamente redimidos por un fideicomiso, una federación, una de las "instancias" donde se conjuga el verbo "coadyuvar"? Por el momento, un grupo de entusiastas se ha reunido en la Asociación de Juegos de Origen Prehispánico, que preside Alida Zurita. Jesús Manuel Palma, representante tarahumara de la asociación, tiene sentimientos encontrados respecto al fomento oficial del juego: "Nunca voy a pedir que me acepten en una cultura en la que no nací; me pregunto si tiene sentido entrar a lo que se llama 'civilización', a veces se destruye más de lo que se crea; desde que hay carreteras, la carrera de bola ya casi no se practica entre nosotros los rarámuris. Las carreras han sido muy importantes en nuestra vida; nos llevamos de seis a siete meses en la organización, se recorren distancias de unos 200 kilómetros y hasta diez mil personas se juntan para ver la carrera." Generalmente corren tres por equipo, la pelota se puede perder en la oscuridad y está prohibido tocarla con la mano. En la soledad del monte, sería fácil hacer trampa. "Pero nos damos cuenta", dice Jesús, "la confianza es muy importante para nosotros, por eso no hemos querido escribir las reglas del juego; un gobernador rarámuri dice: 'Si escribimos las reglas ya no nos vamos a tener confianza'."

Todas las voces coinciden en que sólo hay una forma de jugar: dentro de la costumbre. De Yúriria llegó donjuán, quien habla en un lenguaje articulado, preciso: "Según nuestra tradición purépecha, hay un lugar donde se ocultaron todos los valores. Ahí están guardados para que no se haga mal uso de ellos. Cuando las comunidades indígenas tengan autonomía, los volveremos a sacar. Los valores son como las pelotas de piedra que encontramos en los barbechos: no las 'rescatamos', simplemente volvemos a jugar con ellas."

El juego milenario vive a pesar de sucesivas evangelizaciones, de los misioneros que prohibieron el rito cósmico, de los presidentes municipales que se adueñaron de las pelotas, de quienes pusieron canchas de basquetbol en los tastos. Erradicar el juego es tan difícil como entender su significado profundo. Ésta es la terrible lección que recibe el cronista. En el patio del mundo, los dioses esperan su momento. La pelota sigue botando, para asombro de nosotros, los que escribimos, los que hemos perdido la confianza.

Macuca: ¿Mamá, por qué entramos a tomar café si hace rato nos desayunamos?

Borola: Las mujeres tomando café son como joyas luciéndose en un aparador.

"En esta época atómica todo ha cambiado"

Desde su despacho ministerial, José Vasconcelos lanzó un lema para apoyar el muralismo: "Superficie y velocidad". En tiempo récord las paredes de la ciudad se cubrieron de colores pedagógicos y la nación pudo reconocerse en esa Enciclopedia de la mirada. En el México de fin de siglo la campaña vasconcelista prosigue por otros medios: del muralismo a la historieta o de los monotes a los monitos. No hay país que iguale nuestro apetito por los cómics. En gran medida, esta dieta pantagruélica ha sido satisfecha por Gabriel Vargas, quien ha dibujado suficientes historietas para envolver el planeta como mapamundi de juguetería. En más de cincuenta años al frente de La Familia Burrón, Gabriel Vargas ha desplegado una vastísima picaresca protagonizada por la pelirroja Borola, que el 19 de febrero de 1953 proclamó: "En tiempos pasados la mujer no tenía derecho a protestar, ni siquiera a pujar cuando el hombre se le iba encima a los topes y guantones. Pero en esta época atómica, todo ha cambiado ", lo cual significa que Borola es capaz de alebrestar a la vecindad de Callejón del Cuajo número chorrocientos con las más audaces iniciativas; en cinco décadas de regocijante desorden, Borola Tacuche de Burrón, devota de San Crispín y aficionada al tequila y a los cigarros de periódico, ha fundado un club de cavernícolas para no preocuparse de estar a la moda, una guardería para que las mujeres puedan inflar tanto como sus maridos, un negocio de zapatos de metal y un servicio de taxis flotantes para inundaciones. Ante "los ojos de besugo " de su marido, don Reginito Burrón, quien gana poco en su peluquería El Rizo de Oro, Borola recurre a cualquier descalabro para "sacar adelante a sus tlaconetes". Regino, "el más ruco de la tribu ", se la pasa deshaciendo entuetos; es la corrección pragmática de la fantasía, del mundo reinventado por su esposa. Esta oposición básica le sirve a Gabriel Vargas para trazar anécdotas que van de la ciencia ficción al retrato costumbrista, y cuyo nervio conductor es el habla popular. El clan Burrón recrea la vidorra en la capirucha, dónde los ladrones son "amigos de lo ajeno" y los policías "acólitos del diablo", donde la comida es "la hora de mover bigote" y los polizontes viajan "agarrados a veinte uñas". Para Stendhal, la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino. La infinita saga de los Burrón es un espejo a bordo de un "huacal con ruedas", la crónica informal de la ciudad de México, el diccionario ambulante de su idioma.

En 1964, Umberto Eco reconoció dos actitudes ante la cultura de masas: Apocalípticos e Integrados, de aquel lado quienes se quejaban de que la cultura ya no fuera privilegio de los happy few, de éste, quienes aceptaban pasivamente la cultura como industria. Aunque ya se ha vuelto lugar común borrar las fronteras de lo culto y lo popular; La Familia Burrón es un tesoro nacional amenazado; ni siquiera su autor tiene una colección completa y los números clásicos no aparecen ni en las mesas mejor surtidas del tianguis del Chopo; reunir las Obras Completas de Gabriel Vargas enriquecería más nuestra cultura que recuperar el penacho de Moctezuma.

Gabriel Vargas nació en Tulancingo, Hidalgo, el 24 de marzo de 1918. Vive con su esposa Guadalupe Appendini en un departamento decorado con cuadros del pintor Carlos Sánchez Mendoza ("le he comprado 32 obras", dice Gabriel Vargas; casi todas son escenas populares: desfiles, ferias, manifestaciones). En el departamento contiguo está el taller donde Miguel Mejía y Agustín Vargas, sobrino de Gabriel, continúan dibujando La Familia Burrón. "Nada más cruzo el pasillo y estoy en mi oficina", bromea Gabriel Vargas. Hace 14 años sufrió un derrame cerebral que le paralizó la mitad del cuerpo. Logró recuperarse notablemente pero ya no puede dibujar. Aunque dice estar "medio muerto", habla con vehemencia y conserva una memoria impar. Viste un traje café claro, de corte elegante; un pañuelo despunta en el bolsillo; de vez en cuando se abre el saco y me muestra los bolsillos: "No llevo papeles, jamás he hecho un apunte." Todas sus historietas han sido dictadas. Esa voz se ha repartido en los inagotables cuadrillos de los Burrón. Ahora habla de su vida.

"Nunca he sabido lo que es soñar un muñequito"

Soy pésimo para las fechas, de cifras no me pregunte nada, no me acuerdo. Le voy a decir por qué: tenía yo más de veinte ayudantes, hombres y mujeres, y las muchachas me recordaban todo. No me sé ni el teléfono de mi casa; pa' acabar pronto: no me acuerdo del día en que me casé.

Empecé a trabajar muy niño... le voy a contar todo para que nos pongamos de acuerdo... Desde los cuatro años soy huérfano de padre; somos ocho hermanos y cuatro hermanas. Tenía cinco años cuando mi madre nos trajo de Tulancingo a la ciudad de México; luchó mucho para sacarnos adelante, no quiso que nos quedáramos de tlachiqueros en el pueblo; siempre buscaba lo mejor, por ejemplo la leche de la ciudad ni la probamos: ¡si la del pueblo era la mejor del mundo, ¿cómo nos iba a dar leche envenenada?! Siempre desayunaba mi huevo crudo, café negro y rebanadas de un queso grandote como una palangana. Vivimos en la calle de Moneda, en el mero Centro, y luego en Jesús María. Desde chiquillos mi madre nos acostumbó a leer; nos compraba unos libritos que se publicaban en Chile, Argentina y España; un día llegó con los clásicos latinos que editaba Vasconcelos. De ahí saqué los datos para mis primeros cartones, temas de aventureros y exploradores. También leía mucho a Salgari. En cambio, no leía historietas.

Cuando me llegó la hora de ir a la escuela, me apunté en primero de primaria. A los pocos meses noté que los maestros me señalaban; creí que por mal vestido o mal peinado. Un día me llamaron y me dijeron que sabía demasiado para estar en primero. Me saltaron a segundo y a los pocos meses a tercero. ¡Me los barrí a todos porque leía mucho desde chamaco! En un año hice tres de primaria, pero ya no llegué a la secundaria. Mi mamá me apuntó en la escuela pero yo me iba a dibujar a los talleres de Educación Pública; lo único que me interesaba era dibujar. Todas las mañanas veía entrar a Juan Olaguibel, el escultor de la Diana Cazadora; él dirigía el departamento de trabajos manuales. Después de un mes de no ir a la secundaria me borraron de la lista. Como no teníamos amigos influyentes, me quedé sin escuela. Me pasaba la mañana dibujando en Educación y luego regresaba a la casa. Mi mamá me había castigado por no estudiar —no quería que yo acabara de "pintamonos"—, y su castigo consistía en no abrirme la puerta a la hora de comer. Mis hermanas salían masticando para burlarse. Como no me daban de comer me quedaba dormido en el quicio. Ya como a las cinco o las seis me dejaban entrar. Yo notaba que la comida estaba muy sabrosa (años después mi madre me confesó que me preparaba guisos especiales porque era su consentido, pero como estaba castigado me los tenía que dar tarde).

Por entonces seguía viendo a Evaristo Ruiz, que fue el director de mi escuela primaria. El me quiso mucho; lo vi por última vez hace como año y medio, poco antes de que muriera. Bueno, pues él me dijo que en las escuelas habían pedido un dibujo del Día de Tránsito y me animó a que hiciera uno.

Yo tenía prohibido dibujar en la casa, no me daban dinero para lápices ni papel, pero como llevaba las camisas y los cuellos de mis

a una lavandería de chinos —¡les gustaba andar de pura parafina!—, me di cuenta de que los chinos anotaban sus cuentas con unos lápices de tinta; les pedí que me regalaran los cabitos de los lápices —unas colitas de apenas unos centímetros que al sumergirse en agua soltaban tinta—. Pues gracias a los chinos de la lavandería conseguí con qué dibujar; luego, uno de mis hermanos me regaló unas velitas, y en las noches, cuando todos estaban dormidos, me escondía a pintar abajo de la cama, alumbrado por las velas. Así terminé el dibujo del Día del Tránsito. ¡Pinté más de cuatro mil figuras! A mi antiguo maestro le gustó tanto que me dijo que le llevara el dibujo al ministro de Educación: "Tú te paras en la puerta hasta que te reciba."

Fui a Educación todos los días sin ver al famoso ministro hasta que el policía de la entrada me tomó confianza y me aconsejó que me parara en la puerta de atrás. "Cuando veas un carrazo, ése es el del ministro." Un día vi el carro; se bajó un señor y le enseñé mi dibujo. "Ve a mi oficina, es ésa", señaló con su bastón. "No, porque hay un señor bizco que no me deja pasar" (era el ujier, un tal Severo). Entonces me tomó del brazo y me llevó con él. Resultó que no era el ministro sino el doctor Alfonso Pruneda, director de Bellas Artes. Mi dibujo estaba hecho en un papel muy corriente, como para envolver zapatos. "¿Tú lo hiciste?, ¿cuántos años tienes?" "Trece", le contesté. Le llamó a Juan Olaguibel, que ya me conocía de vista, y luego llegó Alfonso Caso, el antropólogo. Opinó que mi dibujo era como un códice. El doctor Pruneda pidió hablar con mi mamá pero al regresar a la casa fue lo mismo de siempre; no me abrieron ni cuando grité que el ministro quería ver a mi mamá. Me quedé dormido en la puerta, como de costumbre. Mi madre creyó que era otra de mis mentiras: "No voy a ser tu burla ni tu juguete; si fuera cierto lo del ministro traerías un documento."

Al día siguiente me dieron el documento. Yo lo enseñaba por la ventana pero no me abrieron. Luego mi mamá dijo: "Si lo traes tú no ha de ser tan importante; lo voy a leer sólo por curiosidad, porque las mujeres somos muy curiosas." Se sorprendió muchísimo. Al día siguiente fue conmigo, muy arreglada, a ver al director de Bellas Artes. El ujier bizco nos hizo pasar de inmediato y Pruneda dijo que me mandarían a estudiar a Europa. Mi madre casi lloró: "Si es por su bien, acepto." "Cómprele un traje y dos mudas de ropa", le dijo Pruneda a mi madre, "lo demás se lo dan allá". Para guasearme, mis hermanos me empezaron a hablar dizque en francés. Tenía tres meses para hacer los trámites pero a medida que pasaba el tiempo me daban menos ganas de ir. Mi mamá se había metido a trabajar en un laboratorio y yo quería ayudarla. Total que volvimos a ver al doctor Pruneda y mi mamá le dijo: "Ya no se quiere ir" y se puso a llorar. "Yo no me voy, señor", dije, y él comentó que si me forzaba me podían causar un trauma. Ofreció darme una pensión en México. "¿Dónde quieres trabajar?", preguntó. "¡En Excelsior!" Era el periódico que compraban en mi casa.

Fui formador en Jueves de Excelsior e ilustrador en Revista de Revistas. Ahí conocí a don Ignacio Herreras, que dirigía la sección deportiva. Cuando iba a sacar Novedades, don Ignacio me llamó: "Inventa algo de media plana." Yo era muy chamaco, tenía como 14 años, y Novedades salió sin que yo tuviera nada listo. "¿Qué pasó contigo?", me dijo don Ignacio. Entonces le llevé un cartoncito sobre el Buda más grande del mundo, que está en Japón. Le gustó y le llevé uno sobre el conde Zeppelin. Todas mis ilustraciones eran serias; tanto, que cuando don Ignacio me dijo que hiciera una serie le propuse La vida de Cristo. "No, dijo, la situación religiosa está muy difícil, piensa en otra cosa." Pasaron las semanas y no se me ocurría nada. Finalmente don Ignacio aceptó y ahí vino otro problema. Yo conocía la historia pero no sabía cómo eran los trajes; entonces don Ignacio me llevó unas Biblias gruesotas, una inglesa, otra italiana. Eran señoras Biblias, llenas de ilustraciones. Un mozo me ayudó a cargarlas a mi casa. En vez de gusto me dio miedo, un miedo que no me cabía en el cuerpo; no entendía bien las parábolas de la Biblia. "Te metiste en un berenjena", me dijo mi mamá. Después de muchas desveladas terminé un cartón de 15 cuadros. La serie fue un éxito; empecé a ganar más que mis 11 hermanos juntos. A mi mamá le daba miedo cobrar los cheques. "Es dinero malhabido", decía. Guardó los cheques sin cobrarlos hasta que le habló a don Ignacio para cerciorarse de dónde venía el dinero.

Además de hacer La vida de Cristo seguía trabajando en Excelsior. Una tarde llegué a Excelsior y vi un jeep en la puerta. El portero me dijo: "Ahí te buscan", y un agente me preguntó si de veras yo era

Gabriel Vargas, el autor de La vida de Cristo-, no creían que fuera tan chamaco. Me subieron al jeep y fuimos a la delegación de policía que estaba detrás de la Lotería Nacional. Me presentaron ante un gordo que fumaba tamaño puro; ni siquiera despegó la vista de sus papeles; por todas partes le salía un dejo de despotismo. "¿Quién te ayuda con los textos?", me preguntó. "Lo que haces es proselitismo religioso. ¿Quiénes son tus padres, cuántos hermanos tienes...?" Se soltó con una andanada de preguntas y luego me metieron a un cuarto mugroso con los muebles hechos pedazos. A la media hora entró otro señor y me martilló con las mismas preguntas; luego vino otro al que también se le asomaba chico pistolón por un lado. Querían comparar mis declaraciones; la misma cosa: "Soy huérfano de padre, somos ocho hombres y cuatro mujeres..." Ya en la noche, la cabeza me reventaba y llegó como el séptimo interrogador. Su puro aspecto me dio miedo. "Quiero ser tu amigo, me dijo, haz de cuenta que soy tu hermano." ¡Ay mamá, qué feo hermano! "¿Ya comiste, no tienes hambre? Para demostrarte que soy tu amigo te voy a traer una torta." Regresó con dos paquetes y desenvolvió una torta, tan grandota como un zapato. Yo no probé bocado. "¿Por qué no comes?, ¿crees que están envenenadas?, a ver, te cambio tu torta por la mía. Dio un mordiscote mientras yo pegaba mordiscos de ratón. Pues resulta que ese señor malencarado, por su forma pausada de hablar y por el afecto que me mostraba —no sé si auténtico o fingido— me simpatizó mucho, me inspiró tanta confianza que luego hasta lo vi guapo; me confié a él y me ayudó. A las pocas horas oí la voz de don Ignacio que regañaba al panzón del puro. Me sacó y fuimos a cenar al Gafé Tacuba. Me explicó que había muchas presiones pero que seguiría con La vida de Cristo. Yo prefería que le paráramos pero él insistió.

Me puso una casa en Las Lomas para que no me fueran a molestar y ahí seguí dibujando. Como a los tres días llegó don Ignacio. "Ya no hagas nada, Varguitas: me cerraron Novedades."

Jamás pensé en hacer propaganda religiosa; la vida de Cristo me interesaba como historia. Mi mamá era católica pero sólo iba una vez al año a la iglesia, a dar gracias. Yo ya era un hombrón cuando la acompañaba, debo haber tenido unos 20 años. Mis ideas eran muy libres, con decirle que ella me decía: "Acompáñame, Satanás", cuando íbamos a la iglesia del Divino Rostro.

Después de La vida de Cristo hice Sherlock Holmes y otras historias, todas en serio. Lo del humor salió casi por accidente. En Excelsior había un pizarrón que llamaban la Nota del Día. En forma cobarde, yo escribía bromas sobre todo mundo. Nadie sospechaba de mí por lo serio que aparento ser. Un día vi una foto que le tomaron al gerente del periódico, con la boca abierta. La mandé ampliar, le dibujé un cuerpecito y le pinté un globo donde cantaba la ópera Rigoletto. ¡Me descubrieron por el dibujo! Era la primera vez que hacía una broma dibujada en el pizarrón y se notó mi estilo. Creí que me iban a correr y me enfrenté al gerente con cara de matasiete, pero él festejó la broma y Héctor Falcón, cuyo pseudónimo era Cadena M. (según los malhoras, la M era de "muía" porque tenía un genio muy encanijado), me dijo que entrara a un concurso de tira cómica.

El concurso era organizado por el coronel García Valseca. Como él todo lo hacía en grande, logró que concursaran Cabral, Freire, Audifred, Gómez Linares, Facha, los mejores. Se trataba de ilustrar un cuento de Editorial Calleja. Yo no me animaba a competir pero Cadena M. insistió tanto que al fin fui. Llegué tan tarde que ya sólo quedaba un cuento que nadie había querido, El zueco rajo. Trataba de un gusanito que vivía en un zapato holandés. Por entonces Walt Disney tenía su sección "Insectilandia" y me pareció absurdo competir con él. Mi madre me aconsejó que inventara una historieta y dibujé un gusano mexicano, con sombrero de charro y cobija al hombro. Como en las películas de horror, terminé al último momento.

Me olvidé del asunto y unas semanas después me encontré a don Manuel Becerra Acosta, que era secretario de redacción de Excélsior. Me picó la panza con su bastón y me dijo que había ganado el concurso. No le creí porque en Excélsior eran muy malhoras. Unos días antes habían mandado a Palacio Nacional a un muchacho que vestía muy bien y era muy chocante. Dizque ahí tenían un trabajo para él. Se la pasó recorriendo oficinas y nomás hizo el ridículo.

Finalmente Cadena M. me convenció de que había ganado. Me entrevisté con el coronel García Valseca y me dijo: "A los que trabajan conmigo les hago un contrato; a mis amigos, les doy la mano, ¿qué prefieres?" "Le doy la mano, señor." "¿Estás seguro?" Le dije que sí y jamás de los jamases peleamos por nada. Cuando se iba de viaje me dejaba su chequera y yo nunca gastaba nada. Como al quinto viaje que me dice: "¡Si fueras mi querida serías la peor de todas!" Desde el principio le manifesté que no quería, dibujar gusanos. "Entonces haz algo como Los supersabios, de Germán Butze." "En todo caso Los superlocos", dije. De ahí saqué a Jilemón Metralla y Bomba, diputado trinquetero que como ya está fuera del puesto es mantenido por su criada Cuataneta, que vive de verduras y pollos fiados.

Los superlocos tuvo mucho éxito y Fernando Ferrari, quien adaptó para la radio mexicana Anita de Montemar me dijo: "Quiero ver qué tal eres manejando a una mujer." "Me dejas un torito muy difícil; si le ponemos algo de dinero, lo hago". "¿Te parecen bien diez mil pesos? Te doy tres meses de ventaja". Diez mil eran una fortuna; pensé que me iba a hundir pero de todos modos acepté. García Valseca estaba de viaje y de la noche a la mañana cancelé Don Jilemón y empecé con La Familia Burrón. Apenas regresó, el coronel me mandó llamar. Le conté de la apuesta y me dijo que hacíamos un negocio, no un juego. Las ventas se habían ido abajo pero le pedí que me dejara llegar a los tres meses. Borola Burrón y sus locuras se impusieron, a los tres meses recuperamos la circulación y Ferrari tuvo que pagarme. Tenía yo como veinte años y desde entonces no he soltado a La Familia Burrón.

Primero hacía ocho páginas diarias, luego 12, cuando llegamos aló metí ayudantes; Teníamos un tiraje de medio millón diario.

Siempre me ha gustado caminar por las calles de la ciudad. Desde que dije que no me iba a Europa jamás pensé en salir del país. Después del periódico, a eso de las nueve, me iba a los teatros, los bares, los cafés, las carpas. Ahí me nutrí del lenguaje popular. Mis amigos sabían que yo era medio miedoso, más bien miedoso y medio para ir a los cabarets. El Tractor y Ramón Mondragón me acompañaban para darme ánimos. Las mujeres de mal vivir me contaban cosas auténticas que luego modificaba para las historietas. En las vecindades conocí a mujeres extraordinarias; sus maridos podían ser los más perdidos del mundo pero ellas batallaban como fieras para sacar adelante a sus hijos. ¡Verdaderos titanes con enaguas! En un cabaret conocí a una señora a la que apodaban la Leona. Era fea, más que fea, horrible. Gorda. Un brazo de ella era como una pierna mía. Malhecha, la mujer. Me gustaba hurgar en su forma de ser. Una noche le invité un trago con nosotros (aunque yo sólo bebía limonada en el tarro de cerveza) y me dijo: "¿Pa' qué me quieres, roto desgraciado?" A los tres días la volví a invitar y así hasta que se convenció de que no me quería burlar de sus hilachas. A los dos meses me contaba cosas que me crispaban los nervios.

Llegué a hacer cinco historietas a la semana, Donjilemón Metralla, El Güen Caperuza, Los del 12, Pancho López y La Familia Burrón. Trabajaba como loco y los médicos me advertían que algo me iba a pasar. Nunca planeaba las historietas, dictaba varias al mismo tiempo, de pronto preguntaba: "¿Dónde me quedé?", y ahí le seguía. Nunca he sabido lo que es soñar un muñequito, pienso las historietas en el momento.

Un día me presenté en el periódico y antes de entrar oí un ruidito: ¡ping! ¡Se me fue la memoria! No supe quién era. Hurgué en mis bolsillos pero no reconocí ni el valor de los billetes. Llega uno a un mundo desconocido. Empecé a caminar, tan distraído que casi me atropellan en Reforma. Un camión estuvo a punto de prensarme: vi el vapor del radiador a unos cuatro centímetros de mi pecho. Un policía se acercó y me dijo: "Permítame que lo revise, no le voy a robar, clarito vi cómo le pegaba el camión." Todos me miraban como a un marciano y realmente me sentía de otro planeta. Seguí caminando y me veía las manos lisitas. "¿En qué trabajaré?", pensaba; no se me ocurrió que era dibujante. Fui hasta San Fernando y me senté en una banca. Desde las dos a las nueve pasadas estuve pensando en cómo iba a vivir. Me empequeñecía de saber que estaba solo. Como a las seis de la tarde tenía yo un gruñido de estómago. "¿Qué no ha comido?", me preguntó una señora. Enfrente había un café. No había perdido la noción de que ahí se comía; luego se encendió el letrero de un Hotel y yo intuí que ahí pasaría la noche. Como a las nueve oí el mismo ruido: ¡ping!, y fue como si otro ser entrara en mí. Me acordé de todo. Los doctores me explicaron que tuve amnesia incipiente.

Siempre he creído que los buenos periodistas escriben hasta en contra de su madre; nunca defienden sus propios intereses. Yo no tengo favoritos entre mis personajes. Lo que hago ahora mañana me molesta, nunca estoy en orden.

La crisis de la historieta es muy fuerte; de 350 mil ejemplares hemos pasado a 80 mil. Sigo adelante por las cartas que recibo. Cuando estuve a punto de quitar la historieta, me escribió una señora de origen judío. Sus padres nacieron en Polonia y ella se crió en México; por eso quiere mucho a La Familia Burrón. Me ofreció el dinero que necesitara. Le di las gracias y le dije que no necesitaba dinero para seguir adelante. No es que le tenga tanto cariño a Borola, pero algo así.

—¿Nunca relee sus historietas?

—¡Ni lo mande Dios! —Gabriel Vargas se persigna. No le interesa lo que ya hizo, o en todo caso, le interesa más el cuadro que dibujó a los 13 años, escondido bajo la cama, con los lápices de la lavandería de chinos. Me lleva a verlo. Se trata de una escena notable en el centro de la ciudad; jirma: "Gabriel Vargas, 6° A, Escuela 90".

—Tiene más de cuatro mil figuras—Pasa su mano sobre los trazos que recuerdan a los croquis de Diego Rivera, y pienso en sus otras figuras, las que le llenaron la cabeza al punto de no recordar quién era.

¿Es posible levantar un censo de ese copioso país llamado "Gabriel Vargas"? Sólo una persona parece capaz de tal proeza.

Vive en el Callejón del Cuajo, número chorrocientos.

"Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres", la frase de Borges hace justicia a los pasillos del hotel Camino Real en la ciudad de México: paredes encaladas que se suceden unas a otras como las murallas de un bastión mediterráneo. De vez en cuando un patio interior me hacía pensar que ya había pasado por ahí. En algún cuarto cercano debía de estar William Golding. Eran las once de la mañana y yo padecía una de sus peores pesadillas: habitar el cruel orden de un hormiguero.

Mientras tanto, la situación de William Golding no era más cómoda: los periodistas recorrían el laberinto en busca de la suite sacrificial donde él tenía que responder preguntas. Cuando finalmente llegué, me recibió con este cordial reproche: "Las entrevistas me recuerdan a San Lorenzo en su martirio: cuando ya estaba bien asado de un lado, pedía que le dieran vuelta para que se rostizara del otro; estoy a su disposición...", sonrió, mostrando el hueco dejado por sus incisivos inferiores.

A sus 78 años, William Golding es un hombre alto, fuerte, de piel curtida por el viento, barba y melena de patriarca. De sus tres profesiones —maestro, marino y escritor—, la que domina, la que él prefiere como imagen de sí mismo, es la de marino. Se trata, a fin de cuentas, del único novelista inglés vivo que ha comandado un barco durante la guerra. En la Feria del Libro de Guadalajara sorprendió a su auditorio con una actitud de capitán recién desembarcado: preguntó a cuántos grados de latitud estaba la ciudad y habló de técnicas de navegación. La marinería es, por supuesto, una forma de protegerse de la asfixiante retórica de los encuentros literarios y de señalar que es un escritor de cuño distinto. Su primera novela, *El señor de las moscas* (1954) debe mucho a *La isla de coral* de R. M. Ballantyne; sin embargo, a Golding no le gusta enfatizar sus deudas literarias, prefiere hablar de las razones vitales que animaron su novela:

—El señor de las moscas fue una reacción hacia la guerra. Derrotamos al nazismo, es cierto, pero en nuestra arrogancia pasamos por alto que el mal también pudo haber surgido entre nosotros, que es inherente a la condición humana. La novela también refleja mi vida, la vida de un maestro de escuela, un marino, un aprendiz de escritor, de alguien que lee las noticias todos los días, en fin...

—De todas estas experiencias, seguramente la más decisiva fue la de maestro de niños.

—Sí, no lo dudo; de hecho, no habría escrito el libro sin algo que hice unos años antes: usé a mis pobres alumnos (que tenían la misma edad de los protagonistas del libro) para un experimento. Salí del salón de clases y les di libertad de hacer lo que quisieran en mi ausencia. Regresé justo a tiempo para impedir un asesinato. Fue un experimento muy interesante. Me dejó un material muy aprovechable.

—Supongo que está harto de que lo llamen pesimista. (Golding sonríe con resignación, otra vez San Lorenzo en la parrilla), sin embargo, siempre hay una posibilidad de redención en sus novelas, una vía de escape: la roca salvadora en *Pincher Martin*, la Biblia en *Oscuridad visible*, como si el pesimismo, más que un callejón sin salida, fuera una condición para sobreponerse al caos y sobrellevar la vida de modo satisfactorio.

—No me considero pesimista, no creo que nadie que tenga fe en Dios sea pesimista. Veo el cosmos, más que como un objeto material, como un misterio. Para mí esto no es pesimista, al contrario, pero la vida en sociedad es difícil: con más de uno hay fricción. Hasta a los santos se les dificulta la compañía. San Agustín fue gemelo; no es de mis santos favoritos, pero recuerdo que escribió que uno de sus primeros recuerdos era el de tratar de alejar a su hermano del pecho de su madre —hace una pausa, se pasa una mano sobre la ceja, sonríe apenas—: digamos que creo en el libre albedrío pero no puedo defenderlo.

—En ocasiones la decisión individual lleva al desastre, como en su novela *Caida libre*.

—Sí, el protagonista se derrumba por voluntad propia.

—En una época tuvo fe en el socialismo.

—Ahora pienso que la sociedad es mucho más compleja que cualquier teoría que pretenda abarcarla. Las teorías pueden ser ajustadas aquí o allá y la gente encontrará una manera de decir lo que quiere, sin importar que esto se aplique o no a la realidad. Es lo que los marxistas han hecho una y otra vez. Marx hizo contribuciones muy valiosas pero el socialismo simplemente no funcionó. Los cambios recientes en Europa del Este me parecen extraordinarios.

(Golding habla con un amable distanciamiento, en parte por la fuerte rutina de entrevistas a la que se encuentra sometido en México, en parte porque entre nosotros no median sino dos vasos de agua. Marino arquetípico, prefiere la conversación al calor de otras bebidas).

—Usted ha dicho que le gusta escribir poesía en latín para no correr el peligro de estar a la moda, ¿qué tan peligroso le parece ser un autor de moda?

—¿De moda o popular?

—Usted dijo de moda.

—Uno no puede recordar todo lo que ha dicho; cada entrevista contiene gran cantidad de estupideces, es imposible ser siempre verídico o siempre preciso, de lo contrario sólo habría una *Entrevista Ideal* que se publicaría una y otra vez, pero no la hay y seguramente esta entrevista contradice otras que me han hecho en el pasado y otras que me harán en el futuro. Pero sí, es peligroso hacerle caso a las modas porque esto significa imponerle restricciones externas a un libro. El escritor debe seguir la verdad donde quiera que lleve, y no se puede hacer esto y atender a la moda, ¡la verdad está tan fuera de moda!

—Sus novelas suelen ubicarse en escenarios poco comunes (el periodo de Neanderthal en *Los herederos*, el antiguo Egipto en *El dios Escorpión*, la Edad Media en *Oscuridad visible*), se diría que sólo se siente en libertad en escenarios que escapan al dominio del lector contemporáneo.

—Sí, creo que es una forma de evitar que el lector diga: "Este libro no es verídico porque no ve el mundo tal y como yo lo veo." Si escribiera sobre el mundo contemporáneo, lo haría desde mi punto de vista y la gente diría: "el mundo no es así"; en cambio, si escribo sobre las guerras napoleónicas no importa que lo haga en una forma que se aparte de la visión normal; la gente no cuestiona mi punto de vista porque el escenario hace evidente que estoy contando un cuento.

—En alguna ocasión dijo ser un narrador "natural"...

—¡Es una afirmación bastante pomposa!, pero tiene algo de cierta, en el sentido en que no puedo dejar de contar una historia.

—Sin embargo, sus historias rehúyen las soluciones "espontáneas", "naturales" y sugieren una cuidadosa planeación para llegar a un momento límite. En *Ritos de paso*, la situación límite es la *fellatio* que sufre el sacerdote y hace que, literalmente, muera de vergüenza. ¿Ya tenía esta escena en mente al iniciar el libro?

—Es muy difícil precisar el desarrollo de la trama. La anécdota de *Ritos de paso* realmente sucedió. Me llamó la atención que un sacerdote abordara un barco en el que sólo iban marinos y soldados, se emborrachara con ellos, regresara a su camarote y muriera a los tres días, avergonzado por algo que le había sucedido. De algún modo, la historia se me hizo insoportable y traté de explicármela. La trama básica estaba ahí; era como si los personajes la hicieran inevitable y yo los conociera. Fui marino y sé lo que pasa en los barcos, así que traté que los personajes hicieran explicable esa trama.

—En *Ritos de paso* toda la vida del barco gira en torno al sacerdote que se niega a salir de su camarote. Algo similar ocurre en *El negro del*

Narcissus con el cocinero enfermo en un camarote. ¿Le gusta Conrad?

—No mucho. Me inspira un enorme respeto, pero no me apasiona. Lo curioso del asunto es que cuando escribí El señor de las moscas los críticos dijeron que estaba inspirado en El corazón de las tinieblas, ¡y yo no lo había leído! Son cosas que pasan.

—No le gusta Conrad como escritor o por sus puntos de vista morales que, dicho sea de paso, parecen muy semejantes a los suyos.

—No sé por qué pero no me entusiasma. Creo que su retrato de la vida marinera es soberbio. No me malinterprete, no critico su genio, nada de eso. Pero de algún modo no dedico tanto tiempo a leer los libros que debería, más bien parece que leo los libros que no debo.

—¿Y de los autores contemporáneos?

—Cuando me reúno con otros escritores generalmente nos dedicamos a hablar pestes de los editores, rara vez hablamos de nuestro trabajo: "Ejércitos ignorantes que chocan en la noche..."

—"Dover Beach."

—¿Le gusta Matthew Arnold? ¡Está bien, hablemos de los ingleses! Tengo que mencionar al gran viejo: Graham Greene; lo he leído y le tengo un enorme respeto. En una época también me gustaban mucho las novelas de Aldous Huxley, quizá más de lo que se merecían; eran demasiado inteligentes, las novelas deben saber contener su inteligencia. Luego está D. H. Lawrence, por supuesto... Robert Graves... no puedo nombrarlos a todos... Soy tan viejo que empiezo a olvidar los nombres, sobre todo de los contemporáneos. Ah, Lawrence Durrell: me gustaba más antes que ahora, su obra no me parece tan perdurable.

—Durante ocho años no publicó nada. El dios escorpión apareció en 1971 y Oscuridad visible en 1979, ¿qué pasó en ese lapso?

—Escribí una obra de teatro, un poco de periodismo, en realidad no pasó nada: fui muy perezoso.

—¿No tuvo el famoso "bloqueo del escritor"?

—Bueno, supongo que la pereza es un elemento decisivo en el bloqueo del escritor.

—En su ensayo "Utopías y antiutopías" escribió que quizá estemos condenados a construir una sociedad perfecta, como las hormigas. Lo dijo con amargura, como si la sociedad ideal fuera una fatalidad terrible.

—Por supuesto que lo lamentaría. Buscar la utopía es como construir un hormiguero, algo donde cada quien tiene un papel determinado. Esto no es posible si crees que Dios existe...

—¿Dios es menos perfeccionista que las hormigas?

—Por supuesto, el universo es azaroso, ilógico. Curiosamente, no es la religión sino la ciencia moderna la que ha brindado los argumentos más interesantes sobre un universo misterioso. No acabaremos en un hormiguero. Lo harán las hormigas.

—Usted ha escrito mucho sobre el pasado, ¿el futuro le interesa como otro de sus escenarios límite?

—A pesar de lo mucho que me interesa la ciencia, no voy a incursionar en la ciencia ficción. Creo que ha llegado el momento de escribir de mi pasado. Estoy pensando en una autobiografía, no porque tenga la autobiografía que escribir, sino porque como todo mundo escribe autobiografías he llegado a pensar "¿y por qué yo?"

—En una época dirigió obras de teatro. Sus novelas tienen un planteamiento bastante teatral. Al inicio de El dios escorpión los personajes parecen correr para entrar a escena, en Ritos de paso hay una representación a bordo del barco, un drama que se confunde con la vida. ¿Qué tan importante es el teatro dentro de sus novelas?

—Muy importante. Si tuviera que describir mis novelas diría que el género que más he imitado es la tragedia griega, es decir, una forma literaria en la que la tensión crece hasta que se libera en catarsis. Eurípides, sobre todo. Admiro los extraordinarios finales en los que un dios entra en escena y lo resuelve todo. Esto me apasiona: es ilógico, irracional, es decir, muy semejante al universo.

—El universo acaba como tragedia griega.

—Sí... o tal vez no... Tal vez sea una comedia, una comedia griega.

Otro periodista había descifrado el laberinto para llegar a Golding; el acoso continuaba. Nos despedimos.

Los pasillos tenían la misma sospechosa quietud. No por mucho tiempo: un estruendo llegó de la calle; un accidente de tráfico, tal vez. Recordé el final de Ritos de paso: "Los hombres viven demasiado cerca los unos de los otros, demasiado cerca, en consecuencia, de todo lo que es monstruoso bajo el sol y la luna." El mundo aún no era dominado por las hormigas.

Una caricatura de Naranjo lo define a la perfección: Sergio Pitol avanza a toda prisa, llevando una maleta llena de etiquetas: Budapest, París, Londres... Durante veintisiete años Pitol cruzó fronteras y aduanas con la pericia de quien ha hecho del viaje su forma de vida. Imposible imaginarlo consultando un mapa o cazando monumentos con la instamatic. Ajeno a todo empeño turístico o exotista, ha escrito como si cada sitio fuera definitivo. El intenso efecto que producen sus narraciones se debe, en gran parte, a la condición fatal de sus protagonistas; por variados que sean los escenarios, ningún héroe escapa a su sino. Sus relatos presuponen un traslado —el barco, el Expreso de Oriente, la góndola final—, pero las escenas ocurren bajo un aire opresivo, como la niebla que ahoga el pueblo veracruzano donde creció el autor.

Sergio Pitol o la paradoja del nómada: en la taiga polaca, en los canales venecianos, en una casa tepozteca se tiende, inevitable, el mismo cerco del destino. Fiel a la fábula de Borges, Pitol describió paisajes, cuartos, calles numerosas, para descubrir, al "cabo de los años, que había dibujado las facciones de su rostro.

En sus incontables retornos, Pitol pasó ante los aduaneros con la indiferencia del que no lleva hierbas fumables ni pájaros africanos. Sin embargo, el contenido de su equipaje no era menos perturbador. De aquella célebre maleta salieron los libros de cuentos *Infierno de todos* (1964), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967) y *Nocturno de Bujara* (1981), y las novelas *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982), *El desfile del amor* (1984) y *Domar a la divina garza* (1989).

Sergio Pitol nació en Puebla, en 1933, y creció en Potrero, Veracruz. Se trasladó a la ciudad de México para estudiar Derecho, pero dedicó sus mejores horas a leer y a aprender idiomas. Bastaría su legado como traductor para situarlo de manera definitiva en nuestras letras. Entre sus decenas de libros traducidos se encuentran *Las puertas del paraíso*, de Andrejewski; *Un drama de caza*, de Chéjov; *Los papeles de Aspern*, de James; *Trasatlántico*, de Gombrowicz; *Caoba*, de Pilniak; *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; *En torno a las excentricidades del cardenal Pirelli*, de Firbank. En 1958 publicó su primer libro, *Victorio Ferri cuenta un cuento*, y en 1959 *Tiempo cercado*. Sus cuentos han sido reunidos en dos antologías, *Asimetría* (1980) y *Cementerio de tordos* (1982), y sus ensayos en *La casa de la tribu* (1989). En 1981 recibió el Premio Villaurrutia y el Premio Colima por *Nocturno de Bujara* y en 1984 el Premio Herralde por *El desfile del amor*.

La errancia de Sergio Pitol se inició en 1961, con una temporada en Italia, la tierra de sus antepasados, y prosiguió con escalas dignas del mejor

Somerset Maugham: fue traductor en Pekín y Barcelona, profesor en Xalapa y Bristol, agregado cultural en Varsovia, Belgrado, París, Budapest y Moscú, y embajador en Praga. Durante un tiempo vivió en barcos cargueros, dedicado a escribir, a traducir, a escuchar historias del mar que algún día pasarán a su vasta obra narrativa.

En 1988 regresó a México en compañía de Sasha, un cachorro de bearded collie. En dos años se las ha arreglado para cambiar varias veces de empleo, encontrar lugares prodigiosos en la provincia a los que planea irse "para siempre", desprenderse de cuadros esenciales, comprar otros; se diría que ensaya la operación contraria a la que marcó su vida en Europa: ser un nómada en su casa.

Cuando Ernst Jünger visitó la casa de Alfred Kubin se sorprendió de que todo tuviera un aire habitado: las paredes parecían cubiertas de un sedimento misterioso, como si absorbieran la vida del lugar. Un edificio hecho para no salir. La casa de Pitol tiene otro modo de atrapar al visitante. Todo alude a los continuos retornos de su dueño. Aunque uno llegue por primera vez, tiene la impresión de estar, al fin, de regreso. Veintisiete años después de haber zarpado, el viajero habla de sus lugares, en especial del que siempre llevó a cuestas, la singular región de su literatura.

—Hablame de tus primeras lecturas y de tu contacto con otros idiomas.

—En la primaria leía mucho a Verne y best-sellers, también teatro clásico (Shakespeare, Juan Ruiz de Alarcón) y Pérez Galdós, a quien leía mi abuela. Cuando estaba en primer o segundo año de secundaria se fue a vivir a Córdoba el hijo de Jorge Cuesta, Antonio Cuesta. Fui a ver la biblioteca que había sido de su padre y me quedé deslumbrado; por ejemplo, había una de las ediciones prohibidas del *Ulises*, donde desde luego me estrellé al primer intento. Recuerdo perfectamente los primeros libros que leí en otros idiomas porque Antonio me los prestó el mismo día: *Morning becomes Electra* de O'Neill y *La machine infernóle* de Cocteau.

Aprendí inglés con unas señoritas Mena, que daban clases en Córdoba, y francés con un profesor de Alvarado, que no sabía francés pero que tenía el texto de lectura obligatoria; él lo pronunciaba a su manera, y desde ese comienzo hubo algo fallido en mi trato con los idiomas, que me ha hecho poder leerlos pero con muy pocas posibilidades de hablarlos. Un defecto de oído ha exacerbado esta limitación.

Una de las cosas que me ayudó a deshacerme del complejo de culpa por no hablar idiomas fue una visita que hice hace años con Monsiváis al profesor J. M. Cohén, el traductor de *El Quijote*, *La Celestina*, la poesía de San Juan de la Cruz; este hombre, que ha transitado por cuatro o cinco siglos de literatura española, hurgado en algunos de sus textos más complejos y traduciéndolos al inglés en versiones que tienen fama de notables, no hablaba una palabra de español, ni las cosas más sencillas. Llegamos a su casa y toda la conversación fue en inglés, Monsiváis sirvió de traductor porque yo no hablaba inglés, ¡después de haber traducido a Henry James! Volví a ver a Cohén en Barcelona y me di cuenta de que ni siquiera podía decir las cosas más elementales para comprar algo. Creo que traductores así los hay en todas las lenguas.

—¿Qué papel jugó el italiano en tu infancia?

—Era el idioma que mi abuela usaba con algunas tías. Nunca me interesó saber qué decía; estaba seguro de que eran quejas, más o menos las mismas que nos decía a nosotros sobre el desplome del mundo anterior a la Revolución. El italiano lo empecé a estudiar regularmente a eso de los 18 años, ya estando en la ciudad de México, cuando asistía como oyente a *Filosofía y Letras*.

—Tus primeros cuentos parecen capítulos de novelas, en parte porque se refieren a temas comunes y en parte porque rara vez tienen una estructura cerrada. Se diría que escribías cuentos como un ensayo para la novela.

—La novela era como una meta soñada a la que no llegaba nunca. Desde antes de publicar *Victorio Ferri cuenta un cuento* en *Los Presentes*, la colección dirigida por Arreóla, pensaba escribir una novela de aire faulkneriano ubicada en una pequeña ciudad ' de Veracruz; de algún modo mis primeros cuentos surgieron como intentos por llegar a esa novela. Por otra parte, siempre creí en el cuento como una forma abierta que rechazara la estructura convencional de planteamiento-nudo-desenlace; sí, mis primeros cuentos se complementan unos a otros como capítulos de una novela posible.

—Casi todos tus textos están armados, más que en torno a una trama definida, a las posibilidades de esa trama, a las distintas historias en las que podría desembocar. Me parece que tu relato "Mephisto-Walzer", de 1980, remata esta tendencia; desde entonces no has escrito cuentos, ¿se ha vuelto para ti un género demasiado estrecho para narrar historias dentro de las historias?

—No estoy cerrado a la posibilidad de escribir cuentos pero por el momento la novela me parece más atractiva, pues me permite este juego de cajas chinas, la "puesta en abismo", como la llaman hoy los teóricos. Hay momentos en que un escritor pasa de un género al otro casi sin sentirlo, porque tiene necesidad de mayor espacio. La novela ofrece mayores posibilidades de variación en el lenguaje, en el tono; una de las cosas que me parecen más atractivas de la novela son los juegos estructurales ligados a una variable tonalidad del idioma.

Hacia 1962 o 1963 estaba en Varsovia y fui a ver Las esposas frías de Von Stroheim, que he vuelto a ver en varias ocasiones. Esa vez la copia que mostraron, perteneciente a la cineteca de Praga, tenía subtítulos en checo y los distintos inicios planeados por Von Stroheim. Antes de conocer la trama vimos cuatro o cinco versiones de una misma escena, y fue notable; a veces los cambios eran evidentes, a veces eran cambios meramente de detalle, de tonalidad; la repetición de esa escena en la que un matrimonio se instala en el cuarto de un hotel, me pareció tan interesante o más que la película misma. En ese momento sentí deseos de hacer lo mismo en literatura, de iniciar un relato de varias maneras o de plantear escenas muy semejantes con pequeñas variaciones que incidieran en el desarrollo de la trama. La novela, como el cuento, permite todas las modalidades posibles. Una de las cosas que más me sorprende en lo poco que he leído de nuestros narradores jóvenes es su falta de interés por la estructura del relato. Para mí la arquitectura en un texto es fundamental, las líneas subterráneas, los incidentes que aparecen en una parte y resurgen en otra, estos pequeños hilos que van creando subtramas, forman un ritmo lleno de variaciones que permiten que la novela no sea una planicie, sino una orografía con diversas estribaciones; muchas de las nuevas novelas se escriben por acumulación, no hay relación entre un incidente y otro, simplemente se juntan capas, como grandes sándwiches.

Durante algún tiempo pensé que las normas clásicas de la novela, del siglo XIX a Mann, provenían de ciertas formas musicales, como la sinfonía o la sonata, donde el andante cobra sentido al contraerse con el allegro, por ejemplo. Sin embargo, las estructuras narrativas son anteriores a la música sinfónica, vienen de raíces mucho más antiguas, de una necesidad profunda de variación al contar historias.

—Después de publicar tus primeros libros, saliste de México para ir a Pekín, ¿qué hacías ahí?

—Traducía del inglés al español, textos de propaganda, muy simplistas, sobre el desarrollo de la mujer después de la revolución, la construcción de presas, etcétera; todo terminaba en un happy end maoísta: la historia de un hombre que había sido un imbécil o un canalla hasta el momento en que el pensamiento de Mao Tse-Tung llegó a sus manos. Eran textos muy elementales para revistas como China reconstruye y Nueva China, ilustradas con fotografías bellísimas. Yo vivía entre extranjeros, en un conjunto de edificios que era casi una ciudad, el Yoi Pin Huang o la Casa de la Amistad, un sitio en las afueras de Pekín, muy cerca del Palacio de Verano. Los edificios eran de materiales prefabricados, a la manera rusa, pero con techos chinos, con esas tejas vidriadas, redondas, de un verde maravilloso. Los motivos ornamentales le quitaban fealdad a los edificios, le otorgaban una belleza impresionante, un aspecto palaciego. Vivíamos entre jardines, había un acuario muy interesante, piscina, era un lugar privilegiado.

—¿Podías salir?

—Estábamos en un gueto; si salíamos, un automóvil nos seguía a vuelta de rueda. "Por si nos cansábamos", era la explicación. Hasta unas semanas antes de mi llegada, ahí habían vivido miles de personas. Llegué en el momento en que los técnicos rusos acababan de abandonar Pekín. Una de las cosas que me había resultado muy sugerente para pasar un par de años en Pekín fue la lectura de ciertos libros (el de Simone de Beauvoir, el de Claude Roy, el de Vercors) que exaltaban el espíritu de cambio en China, ese periodo de apertura llamado de las "Cien Flores"; entonces se tenía tal confianza en el marxismo que se permitían todas las escuelas de pensamiento. Pero cuando llegué a Pekín esto se había acabado, ¡y yo no lo sabía! Los chinos habían roto con Jrushov y habían denunciado su política como una política derrotista, antimarxista, de concesiones hacia Estados Unidos.

Uno de los primeros frutos de esta rigidez fue la salida de miles de técnicos soviéticos considerados revisionistas (el 99 por ciento de la gente que vivía en el Yoi Pin Huang). De manera que cuando llegué, aquel sitio hecho para millares de personas, con tiendas, piscinas, sanatorio, era habitado por unas trescientas personas. Tenías que recorrer inmensos pasillos desiertos hasta llegar a alguno de los comedores; de pronto, entre veinte puertas cerradas, había una con luz que era una sastrería o una papelería. Una sensación de mundo que se acaba, verdaderamente espectral.

—¿Pudiste conocer escritores chinos?

—A mi llegada alcancé a conocer a un profesor, creo que se llamaba Feng, que había estudiado en Francia, un hombre de cultura muy refinada, con un pie en Occidente y otro en China. A través de él conocí a un grupo de profesores, formados en París, en Oxford y otras universidades extranjeras, que vivían a caballo entre las dos culturas. Sin embargo, a medida que pasaron los meses, el trato con estas personas empezó a dificultarse, dejaron de buscarme, se ponían muy nerviosos si yo los buscaba, las conversaciones eran rarificadas y al final acababan repitiendo los mismos lemas de propaganda que yo traducía para China reconstruye (lo que no los salvó de ser castigados con extrema dureza poco después, durante la revolución cultural).

Visitar Pekín, sus mercados, bazares, restaurantes, librerías de viejo, el Templo del Cielo, fue una maravilla, pero el clima de intolerancia me hizo salir antes de lo previsto, cuando se preparaba ese acontecimiento aberrante que fue la revolución cultural. A todas partes íbamos con intérpretes que nos daban versiones oficiales, era un mundo muy reductor. En un viaje que hicimos a Shanghai vimos un espectáculo en un inmenso galerón, atestado de espectadores que habían peregrinado de todas las regiones del país. Se trataba de ver a un grupo de ex militares los vencedores de Shanghai. Esta brigada había tomado por asalto la Nankin Lu, la zona de vicio de Shanghai. Cuentan que cuando el militar del Kuomintang a cargo de defender la zona supo que se acercaban los maoístas, dijo: "Déjenlos entrar, después de dos días en la Nankin Lu serán de los nuestros." Pensaba que la vida muelle, entre opio y prostitutas, sería más fuerte que ellos. Pero no fue así. Ahora, en ese enorme hangar, los vencedores respondían a las preguntas que les hacían en todos los idiomas de China. Como de costumbre, en realidad eran los intérpretes quienes hacían las preguntas: "¿Qué bebían durante la toma de Shanghai?" "Agua", respondían. "¿Por qué, si el té de esta región es muy bueno?" "No tomaremos té hasta que nuestros camaradas de Asia, África y América Latina puedan tomar té." La brigada no usaría ropa nueva hasta que sus camaradas de todo el mundo oprimido tuvieran nuevas ropas. Este clima de santuario me dejó aterrorizado.

Entonces México no tenía relaciones con China y yo debía renovar mi cartilla. Los consulados más cercanos estaban en Hong Kong o en Moscú. Decidí ir a Varsovia, pues ahí tenía amigos y me costaba muy pocos dólares más que ir a Moscú. En

Varsovia encontré un mundo contrastadísimo: era una época liberal, todavía el periodo jrushoviano, que había removido muchas cosas. Había librerías con libros en lenguas extranjeras, una vida teatral fabulosa, jazz, cine de muchos países, llegabas a un café y conversabas con quien fuera, todo esto me hizo sentir la pérdida de tiempo y esfuerzo que significaba estar en China, ese túnel oscuro y siniestro al que iba entrando la población. Me daba mucha pena ver las carencias de los chinos; cerca de nuestra casa, la gente cortaba hojas y botones de los árboles para poder hervirlos, el racionamiento era terrible, la economía había fracasado, el "salto adelante" fue un desastre, todo esto me hizo salir de ahí.

Cuando llegué a Polonia todas las carencias me parecieron nada en comparación con las de Pekín.

—No has escrito mucho sobre tu experiencia china.

—Muy poco, algo en mi autobiografía y dos o tres cuentos. Es tan fuerte la diferencia que es muy fácil caer en el exotismo, además el rencor podría llevarme a opiniones muy superficiales.

—En Polonia conociste y tradujiste a Andrejewski, ¿qué recuerdas de él?

—Varsovia tenía una vida nocturna muy intensa; aparentemente, la ciudad moría a las once de la noche, pero quedaban abiertos los bares, y la fauna artística polaca era como la española de ahora, que puede vivir de noche y al día siguiente estar trabajando. Andrejewski iba mucho al

bar del hotel Bristol en Viena, donde vivía con un conversador notable, con un sentido del humor negrísimo, que hablaba muy poco de sí; al mismo tiempo, era un hombre conflictivo, en muchos aspectos de su vida era un conradiano, un hombre derrotado, muy decepcionado.

—Decepcionado como individuo o por la situación polaca.

—Yo creo que a los polacos les es muy difícil aislar estas cosas, siempre está la nación de por medio, siempre son parte del cuerpo de Cristo, del cual es parte la nación polaca. Andrejewski había sido comunista pero había roto con el Partido y empezaba a enfrentarse con el Estado.

—¿Qué piensas del retrato que Milosz hace de él en *El pensamiento cautivo*?

—Tengo muy borrada esa lectura. Leí el libro en Polonia y recuerdo que me produjo un poco de rabia el trato a Andrejewski. Cuando Milosz fue a Polonia después de muchos años de ausencia, él y Andrejewski se volvieron a ver y recuerdo que Andrejewski le dijo que había sido mucho más fácil el camino de quienes optaron por el exilio que el de quienes se quedaron en Polonia y contribuyeron al tejido de una sociedad civil que impidiera el avasallamiento de la cultura polaca. Este mismo recelo se le tenía en Checoslovaquia a Kundera, cuando viví ahí (de 1983 a 1988): Havel, y sobre todo Hrabal, gozaban de mucho mayor prestigio; a los checos les parecía que Kundera había hecho de la situación checa una situación explotable en el mercado internacional. Estas opiniones en modo alguno eran las de los aparatçhiki, sino de la gente crítica al régimen.

—¿A qué otros escritores conociste en Polonia?

—Ajan Kott; pocos libros me han impresionado tanto como Shakespeare nuestro contemporáneo; el contacto con él, con Brandys, con el teatro polaco, la lectura de *El sacerdote* y el bufón de Kolakowski, me hicieron quedarme ahí. En 1963 y 1964 se creía mucho en las posibilidades de cambio dentro del socialismo, era el clima jrushoviano que reinaba en estos países; los húngaros ya habían avanzado mucho en la liberalización de la sociedad; había una gran confianza en los cambios. Si en los años sesenta se hubiera continuado esta corriente, en vez de detenerla con la ocupación de Praga en el 68, quizás hubiera sido posible alcanzar la democracia y el pluralismo dentro del propio sistema socialista. Cuando regresé a Varsovia en 1972, como agregado cultural, encontré una ciudad más próspera, más normalizada, pero también más escéptica, oportunista, menos estimulante.

Ahora que hablo de esta época veo todo mi pasado en el extranjero como un solo bloque, una sola secuencia que se inicia en Roma en 1961 y termina con mi salida de Praga hace dos años, una vida continua que luego se interrumpió. Todo eso me parece lejísimo, como si alguien distinto a mí lo hubiera vivido. Ayer vi una película que no había visto desde niño, *La buena tierra*, sobre la novela de Pearl S. Buck, y recordé ciertos momentos de Pekín, pero como si se tratara de otra vida, no de la mía.

Es curioso, pero mientras estuve en el extranjero nunca pensé que mi pasado en México formara parte de otra vida; sentía una unidad entre México y mi vida ambulante; en cambio ahora, de repente, tengo esta sensación de un corte muy tajante. Más que nostalgia siento asombro, extrañeza. Quizá si en algún momento escribo sobre todo esto vuelva a establecer la unidad.

—Tu primera novela, *El tañido de una flauta*, fue escrita en tu etapa más ambulante, en Belgrado, en barcos cargueros, en Barcelona. Es una historia con muchos escenarios que, hasta donde sé, surgió de dos historias paralelas.

—Sí, por un lado tenía una historia que había escuchado, de una niña que cometía un crimen, ubicada en Xalapa, pero me parecía muy lineal, casi digna de una novela de Rafael Delgado; le faltaba una historia contrastante, que creara una tensión narrativa e hiciera posible que se leyeran dos o más relatos como textos integrados, que se espejearan unos a otros.

—¿Cómo diste con esa historia?

—Estaba buscando la segunda trama cuando tuve que ir al sur de Yugoslavia, a un puerto llamado Bar, donde México donó una escuela en el periodo de López Mateos, después de un terremoto. En el 68 hubo otro terremoto en la región, nos avisaron en la embajada que la escuela había sufrido daños y fui a hacer un informe sobre la situación." Bar estaba muy destruido, los pocos hoteles estaban llenos y me hospedé en, Sutomore, un pequeño pueblo de pescadores. Después de ver los estragos en Bar, regresé a Sutomore y estaba en el portal de mi posada cuando llegó un viejo desdentado, barbudo, sucio, a que le llenaran una botella de vino.

Salió farfullando palabras mitad en serbio mitad en italiano. Me impresionó el aire de locura, de miseria, algo extraño en el personaje. Un mesero me dijo en tono despectivo que era un poeta italiano que había llegado hacía muchos años. El hombre había estado preso durante la guerra; después de la liberación de Montenegro decidió quedarse ahí y se fue sumiendo en la miseria. "Usted sabe, es un poeta", me dijo el mesero, como si eso lo explicara todo. Al día siguiente regresé a Belgrado y en el trayecto empecé a tomar los apuntes de una historia que llamé "Ícaro" y trataba de alguien que había tenido sueños de llegar a dominar el lenguaje, de dominar la vida, y de repente sucumbía y se sumergía en un pueblo al lado del mar. Cuando llegué a Belgrado la historia saltó a otras ciudades, a Roma, a Londres, al barrio del Bowery en Nueva York, donde había vivido en una ocasión. Así surgió la contraparte de mi historia provinciana de Xalapa.

—¿Cómo entró Venecia en la novela?

—Había estado en Venecia algunos años antes. Recuerdo que al llegar perdí mis lentes y veía yo una Venecia maravillosa pero espectral, deformada por mi miopía y astigmatismo. Lo que sucede con Venecia es que basta verla una vez para que se te quede para siempre; en una ocasión viajé en tren a Roma y vi Venecia nevada, un paisaje asombroso. No recuerdo cuál fue el disparadero que me hizo incluir Venecia en *El tañido*, pero lo cierto es que desde ese momento casi todas mis obras se bifurcan entre la ciudad de México, un lugar veracruzano que puede ser Córdoba o Xalapa, y Roma o Venecia. Esto me ha permitido contrastar la atmósfera sofocada, densa, la niebla opresiva de las escenas de Xalapa con el tono persecutorio, desbocado, de las escenas que suceden en diversos lugares de Europa.

—Has escogido escenarios como Nueva York, Venecia o Estambul, quizá porque están llenos de asociaciones literarias y filmicas, en vez de escoger ciudades que conoces mucho mejor, como Belgrado, Budapest o Praga.

—Sí, son ciudades llenas de citas, de asociaciones. Para una historia con incidentes tan descabellados como *Domar a la divina garza* me interesaba Estambul porque puede estar muy cerca del kitsch-, es el viaje de un imbécil a una ciudad donde hay algunos de los prodigios más grandes del mundo, pero en la que él sólo ve una fachada banal y pintoresca. *Domar a la divina garza* no podría suceder en una ciudad racional como París. En cambio, Estambul crea una vaguedad que se extiende a la vaguedad de los distintos personajes extranjeros (nunca se sabe muy bien de dónde son) que se enfrentan a los mexicanos.

—Después de *El tañido* pasaron cerca de diez años sin que publicaras, ¿qué pasó en esa época?

—Escribir *El tañido* me fatigó mucho, además inicié una nueva forma de vida al ingresar al servicio diplomático; también creo que hubo una especie de frustración, la novela apareció en México en el 72, todavía muy cerca del 68. Los gustos del público de ninguna manera favorecieron a mi novela. La crítica fue parca y como dándome palmaditas de que no andaba tan mal como podía esperarse.

—¿Te angustiaba no escribir?

—En esa época no; luego, cuando pasaron los años, me empecé a preocupar. Había un texto que me impedía seguir trabajando y que procedía de antes de *El tañido*. Por ahí de 1966, cuando vivía en Xalapa, fui invitado con un grupo de profesores a Papantla, donde se celebraban unos juegos florales. En el camino de regreso escribí el bosquejo de una historia. Sin embargo, no la desarrollé y, ya estando en

Yugoslavia, empecé el tañido. Cuando terminé esta novela, cada vez que quería escribir algo nuevo volvía al viejo borrador de Juegos florales-, no podía pasar a otra cosa; llegué al grado de destruirlo al salir de Varsovia. Creí liberarme de él, pero no fue así; empezaba a escribir algo y ahí estaba Juegos florales. En una ocasión, por ahí de 1979, cuando vivía en Moscú, fui a Roma de vacaciones y me encontré con una amiga conflictivísima, una inglesa enloquecida, delirante, a la que vi durante varios días hasta que tuvimos un desencuentro brutal y regresé a mi hotel casi con taquicardia. En ese momento volví a recordar Juegos florales y vi que el personaje central, que no había podido dibujar, tenía el rostro y la voz de esa mujer. Al llegar a Moscú comencé a trabajar y la novela ya no se detuvo.

—En la época en que no escribías, ¿continuabas tus diarios?

—Sí, entonces más que nunca.

—¿Desde cuándo los llevas?

—Desde el 68, cuando llegué a Belgrado.

—¿Los escribes todos los días?

—No, hay épocas en que escribo todos los días, pero eso no ocurre siempre. Por ejemplo, cuando estuve en París hubo grandes espacios entre una entrada y otra. El diario es un material formidable para mí y me revela, entre otras cosas, los mecanismos extrañísimos de la memoria, hay cosas que releo como si no me hubieran pasado a mí y sin embargo fueron muy importantes; el tono muestra que fue algo decisivo y sin embargo lo tengo borrado. Casi todas mis novelas salen de los diarios.

—En 1980 publicaste El único argumento, en una edición limitada, con dibujos de Juan Soriano, ¿por qué no lo has vuelto a publicar?

—Porque me parece muy meloso, sólo me gustan ciertas notas que tienen que ver con Mozart y con la ópera, creo que es lo único en donde está vivo el lenguaje. Quizás está bien la parodia de novela policiaca, de cómo un personaje podría matar a otro, pero el tono general es demasiado empalagoso.

—En los fragmentos que has publicado de tu diario hay un clima de desolación, muy directo, muy poco elaborado. El único argumento es el texto que más se acerca a esa escritura privada.

—Bueno, es casi el diario de una relación amorosa, pero no logré cortar del todo un patetismo que me resulta muy incómodo. Traté de hacerlo con las reflexiones sobre la ópera y las posibilidades de hacer y deshacer una historia, pero no pude.

—En tus novelas distancias las emociones con parodias o con reflexiones; por el contrario, tus diarios están cargados de una violencia soterrada, de desesperanza, de una enorme tensión, son mucho más azotados, más ruidosos que tus novelas.

—En mis novelas las emociones están vistas de una manera oblicua, hay una corriente interna que las arrastra sin hacerlas evidentes. Creo que esa división a la que aludes sucede en la mayor parte de los autores; claro que si uno lee los diarios de Henry James encuentra algo tan elaborado como las novelas, pero mis diarios nunca quisieron ser literarios; recogen gran cantidad de fruslerías, de malos humores, de pequeñas peleas, desahogos, preocupaciones de si llegó el gas o no llegó, rencores, fastidios; escribir eso me ayuda a despojarme de esa energía innecesaria para poderme dedicar a cosas más "armoniosas", como las novelas.-

—Algunos autores dicen que no se psicoanalizan para no dejar en el diván todas sus obsesiones, ¿no temes que desahogarte en los diarios te lleve a una prosa más suave, más descafeinada?

—No lo creo. Si el resultado es más suave es por otras razones. Mis primeros cuentos fueron escritos antes de llevar el diario y creo que mantienen una unidad de estilo. Desde luego, hay más refinamiento en el trabajo literario (lo cual no quiere decir que sea mejor literatura), y además hay ciertas cosas que no puedo tratar en mis novelas, las escenas eróticas, por ejemplo, que son parte de la literatura más viva de nuestro tiempo, a mí me resultan imposibles; hay esbozos, aproximaciones y luego, como en la literatura caballeresca: "Fulano se acercó a la reina y le hizo un hijo." Hay demasiadas elipsis, pero tampoco me quiero forzar, inventarme necesidades narrativas que no tengo, pues podría desbarrancarme en una literatura muerta, arbitraria, llena de impostaciones. Así como hay una gran literatura erótica de nuestro siglo, hay grandes autores, como Calvino, que no tratan explícitamente este fenómeno.

—La traducción ha sido para ti una actividad sostenida, desde tus días de Pekín hasta Defensa, la novela de Nabokov que acabas de traducir. Durante un tiempo sólo traducías del polaco, de hecho fuiste el introductor a nuestro idioma de Brandys, Gombrowicz, Andrejewski.

—Sí, pero en una ocasión fui a Barcelona, a entregar mi traducción de Cosmos, de Gombrowicz, y me preguntaron si no podía traducir un libro de Basani porque estaban a punto de perder los derechos si el libro no aparecía. Lo hice, me pidieron otro y así me quedé en Barcelona como traductor. En realidad, fuera de Gombrowicz, eran pocos los autores polacos que les interesaban, además la censura española era brutal, había muchas cosas de Andrejewsky que no se podían publicar, entonces empecé a hacer algunas traducciones del italiano y muchas del inglés: Jane Austen (la primera traducción de Emmd), mucho de Henry James, Conrad, Ford Madox Ford (El buen soldado sigue siendo mi traducción favorita). Algunas traducciones las disfruté muchísimo y otras me cayeron en los huevos; a veces un libro te causa otra impresión al ser traducido. Hace poco traduje a Firbank; había leído casi todo Firbank en otra época, hace veinte o veinticinco años, y escogí Las excentricidades del cardenal Pirelli como novela de entrada a la lengua española, pero ahora Firbank me parece muy fecho, mucho menos excéntrico, el tiempo le ha dado en la torre a muchos de sus efectos.

—¿Crees en las traducciones literales, que tienen defensores tan notables como Kundera o Nabokov?

—No. Soy partidario de las libertades, de buscar ante todo la aproximación al espíritu de la lengua a la que traduces, sin traicionar a la otra. Hay literalidades que destruyen todo el efecto estético y están mucho más lejos del original que una traducción libre. Lo decisivo es encontrar la respiración del autor y hacer sentir esa respiración en español. Yo me tomo muchas libertades, por ejemplo con los nombres de flores y de pájaros. Las novelas inglesas están llenas de centenares de flores y yo todas las vuelvo rosas, claveles, camelias, ¡cuando mucho rododendros!

—¿Qué enseñanza te dejó la traducción para tu obra?

—Una enseñanza enorme. En la época en que traduje verdaderamente como galeote fue cuando más aprendí ciertos aspectos de construcción de la novela, qué cosas tienen que contrastar con otras, cuáles tienen que distanciarse para crear determinado efecto...

—El traductor tiene algo de médium, ¿no temes escribir desde otra voz, ajena a la tuya?

—Nunca le he temido a las otras voces. Uno de mis primeros cuentos, "Victorio Ferri cuenta un cuento", le debe mucho a Faulkner y a Rulfo. Otro, tal vez el primero que escribí, "Amelia Otero", según yo era una transcripción textual de las conversaciones de mi abuela y mis tías en sus épocas de Huatusco, antes de la Revolución; creí detectar las distintas voces de las personas que contaban la historia de una mujer que había sido infiel, había matado a su amante y luego se había encerrado de por vida. Años después descubrí que era casi una calca, no de conversaciones de mi abuela, sino de aquel cuento excepcional de Faulkner... el de la mujer que se encierra...

—"Una rosa para Emily."

—Ése. En las cosas que escribo siempre se filtran otras cosas.

—Algunas de ellas me asombran. Según tú, El tañido de una flauta le debe mucho a Eric Ambler. Creo que sólo tú lo notas.

—Ciertos bloques de construcción provienen de Ambler; la composición en distintos escenarios a los que llega el narrador en su pesquisa. Son cimientos que no se ven; la obra negra de una novela toma elementos de todo lo que has leído, lo que has tenido frente a los ojos, lo que has

Oído.

—Tu prosa tiene un fraseo muy largo, un tanto inusual, ¿crees que le debe algo a tu contacto con otras lenguas?

—No lo sé. En todo caso le debe algo a los traductores de Faulkner.

—Además de los idiomas extranjeros, durante tus muchos años en la diplomacia te enfrentaste a otro idioma, el de los télex, los oficios, los discursos, un idioma de encubrimiento...

—Un idioma que parece castellano, pero no lo es del todo.

—¿Cómo te libraste del español oficioso?

—No lo sé de cierto, pero quizá fue esto lo que me hizo buscar ciertas formas paródicas. Si hubiera seguido escribiendo como en mis primeras novelas, los personajes habrían terminado hablando como oficios: "Y asimismo le ruego a usted, con el tacto y la discreción que lo caracteriza." Tuve que crear un lenguaje paralelo, paródico, para vencer el contagio. De un idioma muerto, rígido, alejado de la realidad, surgió el lenguaje desafortunado de El desfile del amor y Domar a la divina garza. Ahora que no tengo que contestar télex ni que redactar oficios he vuelto a un lenguaje mucho más convencional. Tal vez sea una pérdida, tal vez sea limitante estar lejos de los deleites del télex.

—En plan de parodia, ¿no has pensado en escribir algo sobre el cuerpo diplomático, como Esprit de Corps, de Lawrence Durrell?

—Todavía lo tengo demasiado cerca. De cualquier forma, me sirvieron mucho las cenas en embajadas, donde no te reúnes por tener intereses comunes o por compartir-un pasado amistoso sino para cumplir obligaciones protocolarias; muchas veces estás con personas antitéticas que se comunican en un idioma artificiosísimo. Esto sí se ha filtrado a mis novelas.

—En personajes como la Falsa Tortuga, Dante de la Estrella...

—Y Martínez, el Bastonero de Oro en El desfile del amor. Algunos diplomáticos se han sentido parodiados en mis novelas, y tal vez tengan algo de esa jerga en la lengua.

—Casi todos tus personajes fracasan de algún modo, traicionan los ideales de juventud, no cumplen sus sueños, pierden la oportunidad de enderezar su destino.

—Yo creo que esto obedece a mi contemplación del país: durante casi treinta años viví fuera y al no ver las vidas cotidianas de mis amigos y conocidos en su desarrollo normal, sino simplemente como una selección de momentos de sus vidas, por lo general me quedaba con una impresión de desastre; matrimonios que se habían transformado en dos individualidades que se odiaban, gente que prometía muchísimo que terminó en nada, profesores que te marcaron la vida convertidos en gente de lo más rutinaria, la caída del dólar de 12.50 a 3 000 pesos, simplemente ver en qué se ha transformado esta ciudad que fue una maravilla es tener una imagen cercanísima del desastre, todas estas cosas te dan una sensación de descalabro; en buena medida, escribí como una reacción a todo esto. Pero creo que no hay nada especial en la "estética del fracaso", a fin de cuentas es ella la que sostiene a la mayor parte de la novela a partir del siglo XIX.

—Antes te preocupaba mucho la caída moral de tus personajes, ahora te da risa. Durante años tu personaje paródico fue la Falsa Tortuga (El tañido de una flauta), ahora casi todos tus personajes están vistos con ironía.

—En un principio mis personajes eran mucho más dramáticos, casi trágicos; tenía yo un sentimiento de mayor respeto por el mundo, por la grandeza del hombre y sus emociones. Con el tiempo, y gracias a la fauna con la que he convivido, encontré esos sentimientos pero en su forma paródica: caricaturas de grandes pasiones, de frases célebres. Me era muy difícil sostener esas conversaciones en serio en el mundo "cosmopolita" en el que tuve que vivir. Muchas veces tenía ganas de soltar la carcajada ante una madre que me contaba sus desdichas, todo era digno de la televisión o el folletín, y creo que se me fue filtrando la necesidad de reproducir esas parodias del medio en que me movía (¡con bastante soltura, por lo demás!, decía yo las mismas frases, encontraba le mot just, ponía las mismas caras de desvelo).

—¿Cuántas versiones haces de una novela?

—Siete u ocho.

—Cuando te sientas a escribir.; ¿conoces la línea argumental de principio a fin?

—Sí. Hago apuntes muy meticulosos y los vuelvo a trazar antes de cada versión, aunque la escena final casi siempre surge en el último momento, pero se trata de una escena decorativa, que ya no agrega al argumento; por ejemplo, en El tañido la imagen del cisne degollado en los canales de Venecia.

—Aparte de este trabajo de construcción minuciosa, ¿crees en la inspiración?

—Los momentos en los que se desatan las ideas son de lo más misteriosos. Supongo que a todo mundo le pasa lo mismo. Recuerdo que una vez llegué a la Embajada en Moscú y me encontré con que era día festivo y yo no lo sabía. Decidí ir a la casa de Tolstoi, pasé ahí la mañana y salí con una especie de fiebre, un delirio que me hizo escribir el cuento "Asimetría". Recuerdo también una exposición en Praga con motivo del centenario de Egon Erwin Kisch, quien vivió en México. De repente vi fotos de personajes mexicanos de los años cuarenta, el parque España, casas de la colonia Roma donde vivían muchos refugiados europeos y me vino una nueva visión de lo que podía ser El desfile del amor. Sería tristísimo estar todo el tiempo frente a la máquina de escribir o la computadora sin tener estos momentos.

—En tus novelas resulta cada vez más importante la voz de los personajes. Domar a la divina garza es prácticamente un monólogo dramático, ¿no has pensado en escribir teatro?

—Es lo que siempre quise escribir. Estaba seguro de que iba a ser dramaturgo, pero las dos únicas veces que he escrito teatro el resultado ha sido monumentalmente mediocre, de no creerse. Hice una versión de Troilo y Crésida, ubicada en México. La escribí con un entusiasmo enorme en Varsovia; lo mismo otra obra como chejoviana. Cuando las volví a leer no creí que eso pudiera ser posible. Son de esas cosas terribles que pueden destruir a un autor después de su muerte. Pese a todo, el teatro no deja de interesarme, y mis novelas tienen planteamientos y escenarios muy teatrales.

—Juegos florales es tu novela menos elogiada por la crítica, ¿te molesta que sea considerada como un divertimento dentro de tu obra?

—Me sorprende que tú y otros comentaristas la hayan visto como una obra menor; sin embargo, ahora que la están estudiando en las universidades la consideran mi obra estructuralmente más compleja, y más perfecta en el sentido de que esa complejidad apenas se siente.

—¿Con qué libro estás más satisfecho?

—Siempre está uno más cerca de la última obra, en este caso Domar a la divina garza; luego me quedo con Juegos florales; me parecen mis obras más logradas.

—En contra de la opinión generalizada de que El tañido de una flauta y El desfile del amor son las mejores.

—En contra. Sí.

—¿Das a leer tus manuscritos?

—Monsiváis coincidió conmigo en Londres y leyó el manuscrito de El tañido, pero en general, vivir tanto en el extranjero, lejos de medios literarios, me privó de comentar mis textos. Tuve que ser autosuficiente y a veces me quedaba con muchas dudas.

—Una vez publicado el libro, ¿le haces caso a la crítica?

—Me encanta que salgan muchas, pero las leo en tal estado de aturdimiento que bien a bien no las entiendo. De cualquier forma, las críticas

de Juan García Ponce y otros escritores me han ayudado a observar rasgos que he podido potenciar en obras posteriores.

—Durante años fuiste un escritor un tanto marginal, desconocido para el gran público. Tu regreso definitivo ha sido como de hijo pródigo: premios, reediciones, un sinfín de entrevistas; alguna vez me dijiste que el reciente éxito de tu obra se debe a que vives en México.

—Yo creo que sí, de otra manera hubiera seguido publicando mis libros, teniendo un grupo de pequeños lectores, pero me hubiera quedado en un nivel muy minoritario. El hecho de participar en presentaciones, de salir en la televisión de vez en cuando, amplía el círculo de lectores; creo que esto le pasa a todos los autores.

—Lo cual habla de un gran provincianismo: si no te ven la cara no te leen.

—De un gran provincianismo y de un nacionalismo muy fuerte, de sólo interesarse por lo que está visible, a la mano, por lo que sirve para algo inmediato.

—Cuando estabas en el extranjero escribías en hoteles, en un entorno que no te decía nada y por lo tanto no te distraía, ¿cómo le haces en México?

—Al principio me sentía como turista en esta casa, pues sólo había vivido seis meses aquí en el 82. Quizás es debido a esta falta de salidas que he tenido que luchar de manera profunda con el idioma de mi novela, quizá lo oportuno hubiera sido salir a trabajar los fines de semana, pero no lo he podido hacer por mi perro Sasha y porque en el fondo no he acabado de llegar.

Ahora estoy escribiendo sobre cuarenta años de la vida de un matrimonio, en una forma muy cercana a la parodia. El bosquejo de la trama proviene de antes de *Domar a la divina garza* y *El desfile del amor*. Ahora bien, posponer la escritura hasta mi retorno a México me produjo una especie de regresión al que yo era hace treinta años. Es quizá la única novela que no ha salido de mis diarios: no hay Europa y tengo que castigarme para que no afloren ciertas formas de lenguaje que están muertas en mí pero que salen por inercia; me ha desconcertado mucho esta fealdad de prosa, el deseo de volver al seno materno y esconderme en él. Al empezar a escribir aquí, me propuse hacer una novela corta, un divertimento humorístico, y me he dado cuenta de algo curioso: todas las cosas aparentemente estorbosas que tenía que vencer para escribir en el extranjero me creaban un coto especial donde yo entraba y manejaba mi lenguaje; aquí he vuelto a sentir un lenguaje que consideraba ultrarrebosado, donde resurgen mis peores fallas de narrador, de modo que de divertimento esto no ha tenido nada. Ha sido un puro penar.

Tengo que buscar otro acomodo, tal vez vivir entre Xalapa y México, ¡tener un lugar que sea mi Atenas y mi otro Esparta!

—En esta nueva novela usas un lenguaje mucho más ceñido a la trama.

—Hace poco leí *Una historia simple*, la última novela de Sciascia, y me maravilló el lenguaje casi de autor de la Ilustración, un lenguaje simplísimo, escueto, elegante, que cumple perfectamente para lograr un humor negro sofocado, propio de una antinovela policiaca. He procurado ceñirme mucho a la trama y que el lenguaje sea su acompañante, busco comunicar la historia con pocas veleidades de estilo, procurando evitar que haya una autonomía de la lengua sobre la trama.

—Desde el rito del fuego en "Nocturno de Bujara" hasta la escatología en *Domar a la divina garza* tu literatura está llena de ceremonias, misas negras, signos ominosos, ¿qué supersticiones tienes al escribir?

—Siempre divido mis novelas en siete o en doce capítulos.

—¿El tañido cuántos tiene?

—Es la única que no se apega a esto.

—Fuera de la literatura, ¿también escoges estos números?

—No mucho; bueno, siempre procuro el siete, el doce es más complicado.

—En tu nueva novela hablas de astrología.

—La protagonista trabaja en una librería de literatura esotérica y luego pasa a un café donde se lee el Tarot. Antes, la astrología era para mí un interés muy natural, ahora ya se me volvió como un tic del que no puedo prescindir; leo mi horóscopo todos los días y cada vez que vivo en algún sitio descubro que mis amigos son los Piscis, y luego vienen los Tauro y los Leo, que siempre están en torno a los Piscis, tratando de embestirlos, ¿tú qué signo eres?

—Ascendente Tauro, por eso te hice la entrevista.

¿Cómo eres cuando no te inventas?

Diario de un caracol

En las hortalizas de Prusia, entre nabos y ruibarbos, suelen aparecer bombas de la segunda guerra mundial; algunas aún conservan su carga detonante y aplazan su daño para el momento en que un desprevenido las toque con su azada. En 1959 Alemania se sacudió con una de esas explosiones a destiempo, producida no por un misil de la antigua guerra, sino por un novelista de 32 años. En plena era del trabajo y el confort, mientras los alemanes perfeccionaban el motor de inyección y la aspirina, el pequeño Oscar Matzerath tocó un tambor de hojalata.

La prosa alemana —llena de neologismos "vitricidas"— resurgía con extraño vigor, pero no todos quisieron mirarse en el espejo de lo grotesco que Grass les ponía enfrente. Contra la decisión de los críticos, el senado de Bremen impidió que El tambor de hojalata obtuviera el premio literario de la ciudad; como es de suponerse, el escándalo sirvió para atizar el fuego: en 1959 se vendieron 500 mil ejemplares del libro, y el 16 de octubre de 1961 Artur Lundkvist escribió en el Stockholms Tidningen: "Al fin la literatura de la posguerra alemana tiene a su joven león."

Un poco antes de la publicación de El tambor de hojalata, en el ensayo "El milagro vacío", George Steiner había vinculado la suerte del idioma alemán a la del nazismo: con Hitler moría la lengua que le sirvió de instrumento; al leer la trilogía de Danzig (El tambor de hojalata, El gato y el ratón, 1961, y Años de perro, 1963), Steiner modificó su opinión: el lenguaje vejado por la propaganda encontraba su antídoto y su parodia en Günter Grass.

El tambor de hojalata invierte de manera impar las reglas de la bildungsroman, o novela de aprendizaje; el protagonista decide suspender su crecimiento y contemplar el mundo al nivel de las rodillas de los adultos. Con un punto de vista inalterable y limitado, Grass construye una épica al revés: una historia de deformaciones adquiere el monstruoso testigo que le corresponde.

A pesar de todas sus escenas de oprobio (la mujer que devora pescados hasta encontrar una muerte nauseabunda, la muchacha violada por los soldados soviéticos, el tendero que se traga un broche con una insignia acusatoria), El tambor de hojalata es una novela llena de humor y compasión por quienes encuentran imaginativas maneras de sustraerse al caos (el cocinero que sabe transformar sus sentimientos en sopas, el gigante tatuado que tiene un cuento para cada dibujo en su piel, el juguetero que construye los tambores).

Günter Grass nació en la ciudad libre de Danzig en 1927, bajo el signo de Libra ("somos grandes mentirosos", comentó en una reunión donde predominaba la Balanza). A los 16 años recibió un uniforme del ejército del Reich y a los 17 fue herido en el frente de batalla (el día del cumpleaños de Hitler, según le gusta precisar). Al término de la guerra trabajó en una mina de potasa (los recuerdos de la excavación mineral se mezclarían con las dolorosas visitas al dentista en su novela Anestesia local, de 1969).

Su primera incursión literaria no causó mucho ruido; los poemas de Las ventajas de las gallinas de viento (1956) celebran las cosas pequeñas: la estufa de gas, las sillas plegadizas, la música al aire libre, las gallinas "innumerables y en aumento", la pelota elevada que un portero espera atrapar en un estadio nocturno.

Como dramaturgo tampoco ha tenido especial resonancia; sin embargo, el estreno en 1966 de su quinta, y hasta ahora última obra, desató una encarnizada polémica. Aunque el teatro alemán de la época tenía una elevada temperatura política, casi siempre se concentraba en temas que ya gozaban de consenso crítico (el antisemitismo en la Andorra de Max Frisch, el espionaje nuclear en Los físicos de Friedrich Dürrenmatt o los crímenes de los torturadores de Auschwitz en La indagación de Peter Weiss). Grass tocó una herida más reciente (el levantamiento obrero de 1953 y la ambigua postura de un dramaturgo muy parecido a Brecht) y recibió dardos envenenados con dogmas de izquierda y de derecha.

A partir de los años setenta el exiliado de Danzig buscó formas más directas de acción política; apoyó la campaña de Willy Brandt y escribió un libro donde la ficción, el diario íntimo y el testimonio político se mezclan con una disertación sobre la Melancolía de Dürero: Diario de un caracol (1972).

En 1977, en el prefacio a su antología Germán Poetry. 1910-1975, Michael Hamburger señaló que en los años sesenta la saturación política de la cultura alemana había limitado "incluso a poetas tan imaginativos y con un sentido tan idiosincrático del idioma como Günter Grass".

Dos años más tarde, Grass respondió a sus críticos más exigentes con la novela breve Encuentro en Telgte, que trata de una reunión de escritores durante la guerra de treinta años. El libro puede ser visto como un espejo distante del Grupo 47 (los poetas fundan una nueva lengua en la hora cero de la posguerra), un cuadro de Bruegel en movimiento o un homenaje al organista y compositor Schütz, quien "a pesar de la firmeza con la que creía en su Dios y la lealtad que había demostrado a su príncipe... se sometía únicamente a su propio código".

Como Schütz, Grass no cree en otras ideas que las propias y acepta con gusto la definición de radical: "Hay que recordar que el término viene de radix, raíz" (y al decir esto sus manos se contraen como si extrajeran un tubérculo). Para desvelo de las ortodoxias, ha hecho de la búsqueda de raíces una postura ética, y rara vez coincide con las ideologías en curso: El tambor de hojalata estuvo prohibido en la República Democrática Alemana hasta mediados de la década de los ochenta y la prensa conservadora de Occidente recibió Diario de un caracol como la obra de un socialista emboscado. Los libros de ensayos Aprender la resistencia y Alemania, una unificación insensata, se apartan de las ideas aceptadas que encandilan a la galería; más que el proselitismo, Grass busca la provocación inteligente, el redoble que despierte las conciencias adormiladas. No hay duda de que la "razón de partido" lo tiene sin cuidado: en 1992, cuando el Partido Socialdemócrata se negó a defender el derecho de asilo político, no vaciló en renunciar a una militancia iniciada con la ostpolitik de Willy Brandt.

Tom Wolfe es una especie de contrafigura de Günter Grass; reserva toda su rebeldía para los signos de puntuación y en política es tan conservador como en ropa —traje blanco con chaleco y polainas en los zapatos—; sin embargo, en su crónica The Intelligent Coed's Guide to America, Wolfe celebra la mordacidad de Grass para pulverizar el radicalismo chic y el anhelo de persecución de ciertos intelectuales norteamericanos. El hombre que ha servido de amanuense de un caracol suele ser mejor entendido por los artistas que disienten de sus ideas que por los políticos y los sociólogos que creen comulgar con ellas.

Grass se ha amparado en diversos animales para renovar sus puntos de vista narrativos: el rodaballo al centro del fogón o la rata que sobrevive a la hecatombe nuclear. En su novela (o relato, como él prefiere llamarlo) Malos presagios el protagonista habla con la asordada elocuencia que sólo puede tener alguien que se tragó un sapo. En antiguas fábulas alemanas el sapo es un símbolo de sabiduría; sin embargo, con el tiempo se transformó en un bicho de mal agüero. ¿Qué produjo esta metamorfosis en la imaginación alemana? En los diccionarios modernos, Unkenrufe quiere decir por igual "gritos de sapos" y "malos presagios". ¿Dejó el sapo de ser una redonda forma del saber? Todo lo contrario: su croar asusta porque el conocimiento se ha vuelto peligroso.

Michel Tournier ha escrito que toda nación literaria requiere de sus zonas de exilio, "de una provincia mágica, de una región remota y nimbada de misterio donde pueda proyectar sus sueños y mandar a sus chicos malos. La función que la India desempeñó para Inglaterra, el Lejano Oeste para los Estados Unidos, el Sahara para Francia". A propósito de Grass, Tournier añade que es el custodio de la provincia secreta de Alemania, Prusia oriental, "engullida por la historia para aureolarse con la leyenda". Sin embargo, a últimas fechas los sapos prusianos no traen buenas noticias; los bosques negros que durante siglos albergaron la imaginería alemana están a punto de caer, la lluvia ácida es el saldo

corrosivo del milagro alemán; las pacíficas cimas de Goethe y las sendas de la madera de Heidegger son envenenadas.

En 1991 Grass publicó una serie de poemas y dibujos sobre el fin de los bosques europeos. El libro *Madera muerta* es algo más que una protesta ecológica; la amenaza no sólo se cierne sobre el emblemático abeto de los villancicos navideños sino sobre una provincia de la mente.

Grass ha decidido hundir los pies en el barro húmedo de las leyendas alemanas; fuma la pipa canónica de los viejos guardabosques y descrea de la tecnología ("todavía no aprendo a manejar un coche", sonríe bajo su bigote de morsa).

Su línea favorita del himno polaco es: "Polonia no está perdida." Esta simultánea confesión de orgullo y debilidad lo acompaña desde los tiempos de *El tambor de hojalata*. En medio del deterioro, se sienta en una piedra y escucha las voces que llegan entre las espesas enramadas. El bosque alemán no está perdido.

—Su primera formación fue la de escultor y grabador. ¿En qué momento supo que su vocación estaba más cerca de la literatura?

—Siempre quise ser artista pero la idea de ser "escritor" me resultaba demasiado abstracta. En la escuela escribía poemas y prosas breves pero nunca pensé que con ello haría "carrera". El primer trabajo que tuve fue de escultor; después de la guerra conseguí empleo en una cantera donde se hacían lápidas. ¡De entonces viene mi larga relación con los cementerios! [En *El tambor* Oscar trabaja puliendo lápidas y en *Malos presagios* Alexander y Alexandra fundan el Cementerio de la Reconciliación entre alemanes y polacos.] Este trabajo ayudó a que me aceptaran en escuelas de artes plásticas, primero en Düsseldorf y luego en Berlín. En todo este tiempo no dejé de escribir; todavía estudiaba en Berlín cuando publiqué *Las ventajas de las gallinas de viento*. El equilibrio se rompió cuando empecé a escribir textos larguísimos. Las novelas se convirtieron en lo más relevante, al menos para los demás.

En el fondo yo sigo sin hacer distinciones entre mis oficios de dibujante, escultor, poeta o novelista.

—Antes de *El tambor* escribiste poesía y teatro, ¿qué influencia tuvieron estos géneros en su primera novela?

—Un capítulo de *El tambor* está escrito como pieza teatral y la prosa le debe mucho al ritmo de la poesía. Estas relaciones son continuas; por ejemplo, en 1955 escribí la obra de teatro *Inundación*, donde una ratas son los únicos personajes realistas. Muchos años después, en 1984, retomé el tema en la novela *La ratesa*, pero a su vez la obra de teatro se basaba en el poema "Inundación", de mi primer libro; lo cual revela que en mi caso la poesía, el teatro y la novela son inseparables.

—La escultura también parece tener que ver con sus escritos; me refiero al afán de ver la historia desde muchos puntos de vista, como si se tratara de un cuerpo con relieve.

—Sí, mi forma de construir tramas se parece mucho a la escultura. Me gusta ver la novela desde muchos ángulos, como una escultura en proceso. Además, el trabajo de escultor depende mucho de lo fragmentario y algunas de mis novelas, a pesar de su enorme extensión (pienso sobre todo en *Años de perro*), están construidas a partir de fragmentos, de pasajes con finales abiertos.

La escultura tiene ventajas adicionales; cuando termino un libro me da mucho gusto tener otra cosa que hacer; después de cada novela caigo en un agujero en el que no se me ocurre nada y salgo de él gracias a la escultura. Me parece peligroso que un escritor empiece demasiado pronto su siguiente manuscrito, que continúe su trabajo por un imperativo profesional (la necesidad de otro libro) y no por una auténtica necesidad. De este modo han surgido muchos libros hermosamente escritos que por desgracia dicen muy poco. A mí me salva la posibilidad de hacer grabados o esculturas. Sólo vuelvo a escribir cuando no me queda más remedio.

—Hace aproximadamente un año leyó en público todo *El tambor de hojalata*, ¿cómo fue el reencuentro con el libro?

—No lo había vuelto a leer entero. A veces leía capítulos sueltos, pero ahora volví a enfrentarme al conjunto. Creo que el libro ha mantenido su frescura. Sin embargo, para mí lo más importante fue recordarme como joven escritor. Más que el libro, veía el proceso y las condiciones en que lo escribí, en un sótano parisino de los años cincuenta. Todo esto volvió a mí con enorme fuerza.

—Le gustaría corregir algunos pasajes...

—En la relectura me quedó claro que es un libro que sólo pude haber escrito a los veintitantos años. ¡Por suerte no traté de repetirme! Obviamente en algunos pasajes encontré los típicos descuidos del principiante (a veces me costaba demasiado trabajo mantener la distancia con mis personajes), pero estoy en contra de reescribir los libros. Uno debe ser fiel a lo que ha hecho y cambiar hacia adelante. No creo en limpiar los libros treinta años después. Casi siempre acaban perdiendo.

—¿Desde el principio supo que el tema de Danzig ' sería una trilogía?

—La verdad es que traté de liberarme de todos mis recuerdos en *El tambor*, pero en la última versión de la novela me di cuenta de que me quedaba mucho material. El gato y el ratón surgieron de una historia previa, que no me había salido bien y que retomé después de *El tambor*.

—Usted ha dicho que de la trilogía de Danzig prefiere *Años de perro*.

—Sí, pero ¿¡quién le cree al autor!?

—En sus obras posteriores parece coincidir más con la crítica.

—Sí, de mis novelas de aliento épico *El rodaballo* me parece la más lograda, y de las obras breves, más juguetonas, prefiero *Encuentro en Telgte*.

—Salman Rushdie ha escrito que usted es producto de un doble exilio: perdió su ciudad natal y las certezas adquiridas durante la educación nacionalsocialista. De algún modo su obra se funda en una doble migración, en el espacio y en el tiempo: se llevó a Danzig a cuestas y volvió a su pasado para entender lo que no le dijeron sus maestros.

—Rushdie y yo tuvimos un diálogo en la televisión; entonces hablamos de los paralelos que hay entre la relación que él tiene con Bombay y la que yo tengo con Danzig. Aunque él es unos veinte años menor, ha pasado por una pérdida semejante. Ambos coincidimos en que el abandono de algo muy querido es un espléndido estímulo para la literatura. De nada se puede escribir con tanta pasión como de lo que se ha perdido para siempre; la literatura surge para compensar una carencia.

—Después de la trilogía de Danzig, ¿le costó trabajo ubicar sus historias en Alemania?

—Mi obra de teatro *Los plebeyos ensayan la rebelión* y la novela *Anestesia local* se desprenden del clima que había en la Alemania de los años sesenta. Después de pasar cuatro años en París (la época en la que escribí *El tambor*) regresé a Alemania y me sorprendió que el levantamiento obrero de 1953, en Berlín Oriental, se hubiera convertido en un mito. Aquel suceso era objeto de una doble falsificación; las autoridades comunistas hablaban de un intento de "contrarrevolución" y los políticos occidentales de una "rebelión popular". Ninguna de las dos cosas era cierta. Los obreros que fueron reprimidos en junio de 1953 no contaron con el apoyo de los estudiantes, los intelectuales, la pequeña burguesía ni la iglesia; no fue un levantamiento popular en sentido amplio sino una revuelta de obreros que casi nadie apoyó. Yo había visto la revuelta, era algo que conocía de primera mano. Fue un levantamiento espontáneo, sin liderazgo definido, donde los obreros actuaron en total aislamiento. Los intelectuales leían poemas y sólo después se interesaron en lo ocurrido. En especial recordé el papel que Brecht jugó en esos días, un papel ambiguo, ciertamente astuto. Brecht no se comprometió con los obreros para no empañar sus relaciones con el poder. Al pensar en esto me dije: "¡Ahí hay un drama alemán!" Mi obra trata de un dramaturgo que está haciendo una adaptación de *Coriolanus*, de Shakespeare, mientras los obreros toman las calles; los planos del teatro y de la realidad se mezclan en el "ensayo general" de los "plebeyos". Pero tampoco se trata de una pieza en clave; aunque usé a

Brecht como factor determinante, no me refiero a él en forma explícita. En esencia, Los plebeyos trata de la rebelión de las paradojas que entraña la relación del intelectual con el poder. Pensé que después de la unificación la obra volvería a la cartelera, pero no fue así. Sigue siendo una obra tabú, quizá porque se ocupa de dos falsificaciones, la de los comunistas —que negaron el movimiento como contrarrevolucionario— y la de Occidente —que lo convirtió en un absurdo día de fiesta. En mis viajes por Alemania Oriental solía leer fragmentos de la obra, y a los jóvenes les gustaba mucho porque trata de un trozo de historia que les fe secuestrado.

—¿Por qué dejó de escribir teatro?

—En Europa, el teatro está dominado por una tendencia preciosista. Hay tal virtuosismo escénico que el texto se ha vuelto un mero pretexto, no es sino un instrumento para que el director realice su proyecto. Yo creo que el director debe atenerse al texto, y en consecuencia no encuentro un socio para trabajar. Impera una tendencia "posmoderna", ajena al contenido dramático, que pone el acento en el show, todo está permitido, siempre y cuando lleve a un montaje espectacular, lo cual me parece francamente aburrido.

—¿Cómo fueron recibidas sus primeras novelas que no trataban de Danzig?

—La crítica fue muy reacia a aceptar que yo tocara otros temas. ¡Las mismas personas que me hicieron polvo cuando publiqué la trilogía dijeron que yo sólo era bueno escribiendo de Danzig! Anestesia local es mi respuesta literaria al movimiento estudiantil. Un poco después, en Diario de un caracol, busqué una nueva forma literaria para reflejar el proceso político que vivía Alemania. Fue un nuevo tipo de escritura para mí, y curiosamente este paso adelante me llevó hacia atrás: en Diario de un caracol se coló la historia de la sinagoga de Danzig. También en El rodaballo vuelvo a Danzig, pero al Danzig de la posguerra, es decir a Gdansk. Ahí me refiero a la gdanskificación de la historia. Escribí sobre el movimiento obrero de 1960, que sería el germen de Solidarnosc. Los autores polacos tenían prohibido escribir del tema, así es que decidí hacerlo yo.

—En alguna ocasión dijo que lo que más le atraía de Melville era su "fascinación por los objetos", ¿podría hablar más de esto?

—Moby Dick revela algo esencial en la literatura: la pasión precisa de un hombre. No es un tratado sobre las ballenas pero dice mucho del mundo marino. Melville está obsesionado por una red de objetos. ¡Hay todo un capítulo sobre el color blanco! Esta sabiduría da a la novela una carga excepcional. Por otra parte, el duelo de Ahab con la ballena es un símbolo de toda lucha, de toda dualidad. Aunque se trata de un autor norteamericano, encuentro un vínculo estrecho con las tradiciones europeas, en especial la de la novela picaresca, sólo que en este caso el pícaro es un pez, una ballena que sirve como medida del mundo.

—Su pesimismo parece haberse acentuado en los últimos años.

—Los hombres de mi generación creímos que en 1945 habíamos tocado fondo. A los 17 años conocí la muerte y supe que era un sobreviviente por casualidad. Mi situación era mucho más difícil de la que puede tener un joven de ahora, vivíamos entre escombros, sin comida, pero al mismo tiempo había una sensación renovadora: podíamos empezar de nuevo. La divisa era "no es posible caer más abajo". Con el tiempo esta esperanza se fue disolviendo. El 68 fue el último año en que pareció posible cambiar las cosas. Ahora la catástrofe se ha vuelto tan compleja que desafía las nociones canónicas de "esperanza" y "desesperación".

—Sin embargo, hace pocos años, en su epistolario con el escritor checo Pavel Kohout, sostuvo que aún era posible creer en la noción de esperanza, entendida como un mejoramiento progresivo, poco espectacular pero consistente, de las condiciones de vida en las dos Europas.

—Ahora el mundo ya no puede ser medido en esos términos. En mis viajes por Asia, y en especial en los seis meses que pasé en Calcuta, he aprendido que la gente que por tercera generación vive en los arrabales está totalmente al margen de la categoría europea de "esperanza". Ellos simplemente sobreviven, no pueden darse el lujo de planear ni de esperar. Dedicán toda su energía —con resultados a veces portentosos— a inventarse una forma de vida. La paradoja es que las catástrofes globales que se nos avecinan (pienso sobre todo en los problemas ecológicos) serán mejor resistidas por la gente de las ciudades perdidas del Tercer Mundo. Es la única entrenada para la catástrofe.

En Malos presagios, de un modo algo sarcástico, la única solución positiva llega gracias a un bengalí que crea un sistema de bicicletas para las congestionadas ciudades europeas. Por cierto que aquí en el Zócalo ya vi esas bicicletas de alquiler.

—Diario de un caracol es, hasta cierto punto, una lección de paciencia. Los grandes cambios no se hacen de golpe; las superaciones siempre son lentas, graduales; usted comparaba al progreso con un caracol.

—¡Pero el caracol ya nos rebasó! Somos mucho más lentos. Entonces dije que el progreso era un caracol como una advertencia a la generación del 68 que quería avanzar a grandes saltos. Ahora estamos persiguiendo al caracol.

—En un pasaje de Madera muerta usted pregunta: "¿Quehacer, ver todo negro o pedirle palabras de consuelo al poeta Handke?" ¿Qué opina de Peter Handke?

—Admiro mucho sus primeros libros, pero no me gusta el tono sacerdotal con el que escribe ahora. Está demasiado dispuesto a celebrarlo todo.

—Usted ha tenido suerte con las traducciones, ¿hay algún autor alemán que le parezca intraducible?

—No me imagino cómo puede traducirse a Von Kleist. Creó una sintaxis tan personal que resulta imposible imaginar una traducción sin pérdidas.

—En Woyzeck de Büchner, cada personaje tiene su propia gramática.

—Sí, es otro de los autores que uno difícilmente concibe en otro idioma; se corre el riesgo de que todos los personajes hablen igual.

—¿Cómo es visto Thomas Mann en Alemania?

—Con enorme respeto, pero es muy poco leído. Creo que hay dos razones para ello: el exilio (muchos jamás le perdonaron que estuviera en una mansión de California mientras había guerra) y la incapacidad alemana para entender la ironía. A mí me pasa un poco lo mismo; el aspecto cómico de mis libros siempre se entiende mejor en el extranjero. Algo semejante pasa con las obras de Jean Paul...

—O Lichtenberg.

—¡Por supuesto! Su estilo irónico, epigramático, influyó mucho en Las ventajas de las gallinas de viento. Como Mann, se trata de escritores para escritores. Fontane está en la misma lista.

—¿Qué opina de las críticas que han recibido escritores de la antigua RDA, como el dramaturgo Heiner Müller o la novelista Christa Wolf, respecto a su colaboración con el Partido y con la Seguridad del Estado? ¿Se trata de una cacería de brujas o de una crítica justificada?

—En los últimos tres años he visto con ojos muy críticos el proceso de unificación alemana. Preví el fracaso de esta unificación apresurada y, por desgracia, la realidad me ha dado la razón. En verdad se trató de una anexión comercial: la empresa grande se quedó con la chica. Algunos pensaron que el marco fuerte sería una panacea, pero no se puede unir a dos países a partir de una moneda, y los alemanes occidentales acabaron convertidos en 'amos coloniales. La situación de los intelectuales debe ser vista en este contexto. Actualmente se pretende ignorar todo lo que tenga que ver con la rda. Ellos son los perdedores. Sin embargo, por equívoca que haya sido su política, no se puede borrar de un plumazo 30 años de historia de un país. Antes de los ataques a Christa Wolf y a Heiner Müller ya había un clima hostil, un menosprecio generalizado hacia la literatura de la rda. Esto se volvió mucho peor cuando se dieron a conocer las actas de la Stasi (Seguridad del Estado). ¡Nunca antes la Stasi tuvo tanto impacto en la sociedad alemana! De golpe, un sistema de espionaje bastante mediocre comprometió la vida de una tercera parte de

los habitantes de Alemania Oriental. Fue como abrir una caja de Pandora. Lo que más envenenó el asunto, y lo que a mí me parece una broma macabra, es que en Occidente los papeles de la Stasi fueron creídos como artículos de fe. En la rda nadie les hubiera dado tanta importancia. Se trata de un triunfo póstumo de la represión comunista.

Yo tuve la fortuna de crecer en Alemania Occidental y pude decidir mis propios errores. No hay un acta secreta que me inculpe. En todo caso me inculpa mi conducta. Cuando tus actos están a la vista puedes modificarlos, corregirlos. A veces se trata de una libertad de animal de presa, pero no deja de ser una libertad.

En cambio, los escritores de mi generación que crecieron en la rda, como Christa Wolf y Heiner Müller, pasaron de la camisa parda de los nazis a la camisa azul de los pioneros comunistas, de una ideología a otra. Se trata de un episodio particularmente trágico. La propia Christa Wolf habló de esto en su novela *Kindheitsmuster*. Por lo demás, no creo que deba ponerse en un mismo saco a todos los escritores de la rda. Para Christa Wolf va a ser mucho más difícil lidiar con las críticas; en cambio, Heiner Müller es un hombre de teatro, un polemista natural, con cierto filón cínico. Ambos son espléndidos escritores, pero Müller está mejor equipado para enfrentarse a lo grotesco, dentro y fuera del teatro.

—¿Y los papeles que inculpan a Müller como informante de la Stasi.?

—El cometió un error evidente. Hace muy poco publicó una autobiografía en la que no dijo nada de sus contactos con la Stasi. Estoy convencido de que se trató de una relación inocua, como la de tantos ciudadanos de la rda, pero tenía la obligación de aclararlo. Fue él quien quiso escribir (o dictar, pues el libro está hecho en forma de entrevista) una biografía, y no es posible escamotear un tema tan importante. Aunque Müller no haya dañado a nadie como "informante" es lamentable que haya dejado el tema en manos de sus enemigos.

—Las gallinas, el gato, el ratón, el perro, el rodaballo, la rata, el sapo, el caracol, son algunos de los muchos animales que le han servido de emblema. ¿Cuál de ellos escogería como símbolo de nuestro siglo?

—En *La ratesa* hablo del animal que nos sobrevivirá. No sé si la rata es el animal que mejor representa a nuestra época, pero en todo caso es el que la heredará.

—Leí que en su cuarto de trabajo tiene dos grabados de Goya.

—Sí, de la serie de los Caprichos. Son del siglo XIX, de una edición que el Museo del Prado permitió hacer con las placas originales. Ya que lo menciona, creo que mi visión del mundo tiene algo goyesco.

—¿También hace esculturas en ese cuarto?

—Sí, tengo todo junto, mi mesa de pintor, el púlpito donde escribo de pie, las esculturas en proceso. Necesito caminar mucho mientras escribo; recorro el estudio de un lado a otro, recitando frases en voz alta. No puedo escribir nada si no suena bien, creo mucho en el valor oral de la literatura.

—¿Escribe por las mañanas?

—Entro a mi estudio a las diez o a las diez y media de la mañana, después de un largo desayuno. Generalmente dibujo durante un rato y luego me pongo a escribir. Hago una pausa para el café y sigo hasta las siete de la noche.

—¿Tiene computadora?

—¡Soy enemigo de la computadora! Es obvio que en muchas tareas la computadora es una estupenda herramienta, pero no en la literatura. Yo confío mucho en el trabajo artesanal. En un principio tecleaba con dos dedos en la máquina de escribir, pero incluso esto me pareció demasiado maquinal, demasiado veloz. Ahora sólo escribo a mano. La literatura de computadora es una literatura de consumo, en el sentido de que la información entra y sale muy aprisa; la prosa adquiere cierta autonomía y el autor llega demasiado pronto al resultado. Hace falta la caligrafía para imponer otro ritmo. He descubierto libros en los que se nota mucho la computadora.

—¿Podría dar algún ejemplo?

—No quisiera ofender a nadie, pero me parece obvio que Eco usa computadora. Esto incluso puede afectar a autores extraordinarios. Admiro mucho a García Márquez pero después de leer *El general* en su laberinto pensé que era una fortuna que hubiera escrito *Cien años de soledad* sin tener computadora.

—¿Qué tan importante es para usted la primera frase? En *Encuentro en Telgte*, por ejemplo, la frase inicial es casi el programa de la novela: "Ayer será lo que mañana ha sido."

—La primera línea es decisiva. En *El rodaballo*, por ejemplo, la primera frase alude a la mujer, a la cocina, a los cuentos de hadas, todo el núcleo del libro está ahí.

—¿Podría volver a vivir en el extranjero, como en sus años de París?

—De poder, sí podría; sin embargo, por los autores alemanes de la emigración sé lo difícil que es perder un idioma. A la distancia, la lengua se puede volver artificiosa. Quizá para los compositores o los pintores sea más fácil irse a otros lados. Yo no puedo prescindir del alemán hablado. Tengo que oírlo. Escribo en una lengua viva, la lengua que escucho afuera de mi casa.

Me encanta la franqueza de un hombre enmascarado.

El Pingüino en Batman regresa

A Guadalupe Sánchez Nettel

La comezón de un líder

El subcomandante Marcos repasaba su nariz con el pulgar. Era la única evidencia de que estaba en el podio, consciente de la atracción magnética que ejercía en los seis mil convencionistas. Su voz controlada expresaba dominio escénico; la mano era otra cosa. ¿Le picaba el pasamontañas de algodón, distinto de la prenda de invierno con la que inició la revuelta, o se trataba de un involuntario signo de suficiencia? El cronista no disponía de otro gesto para calcular las reacciones del líder más carismático y desconocido de nuestro fin de milenio. (El mismo cargo de subcomandante desafía las clasificaciones; en un principio se pensó que se trataba del recurso Fuente Ovejuna y que el "comandante" era el pueblo entero; sin embargo, junto al principal orador estaba Tacho, con rango de comandante. ¿Cuántos hay como él? ¿Es Marcos sólo una máscara visible que se subordina a ellos?)

El subcomandante llevaba su canónica pipa en los labios, pistola al cinto y -algo que parecía una escopeta recortada (la dejó sobre el podio, el cañón orientado hacia la multitud). Durante 28 días, 600 zapatistas trabajaron 14 horas diarias para transformar un claro en la selva tojolabal en el foro para la Convención Nacional Democrática, pero el principal orador actuaba como si iniciara otro día de oficina.

Marcos conoce el valor político de la lentitud. Aguardó en el podio, se acarició la nariz con el gesto inútil de la comezón o el orgullo, y saludó:

—Bienvenidos a bordo.

La clientela del color verde

Mucho antes de ese 8 de agosto de 1994 bajo los reflectores de la Convención, una vendedora del mercado de San Cristóbal de las Casas recibió a un cliente extraño. Era marzo de 1993 y ella tenía 30 pasamontañas en su puesto. El cliente se los compró todos y le pidió 300 más. Durante el verano, en el mercado donde se venden las ropas más baratas, se impuso una moda veleidosa. ¿Qué Armani de la montaña declaraba la urgencia de la capucha negra? Munda Tostón narra lo que ocurrió después: "En junio vienen otros a comprar pantalón verde. Llegan con sus apuntes: 50 pares del 28, 60 del 29, 70 del 30 y así. La moda es de pantalón verde. En julio quieren camisa café. Para agosto es el paliacate. Terminó rebien el año, gracias a Dios. El primero de enero voy a abrir mi negocio, a ver si vendo siquiera un ratito. Pero no hay nadie en el mercado. Todos están en el parque, me dice uno que barre. Y allí está toda la clientela, estrenando mi pantalón verde, mi camisa café, con paliacate y pasamontañas. Y de ahí no vendo nada."

El levantamiento se anunció en la tienda de ropas, y también en la iglesia. El 31 de diciembre la misa de Gallo se anticipó a las 8 de la noche. Los curas parecían saber algo. Tres horas más tarde los rebeldes dominaban varias ciudades de Chiapas.

En Resistencia y utopía, un libro que desde el primero de enero se ha convertido en una documentada profecía hacia atrás, Antonio García de León describe al estado como un "animal nocturno y de costumbres extrañas". Cuando el país duerme, Chiapas se levanta.

En la mañana del primero de enero entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá. Los yuppies mexicanos se untaban mousse en el pelo para llegar con estilo al primer mundo, cuando los noticieros hablaron de los platos rotos en la fiesta de año nuevo. El animal nocturno de México había vuelto a las andadas.

¿Contra qué protestaba ese ejército cuya preparación se notaba más en el uniforme que en las armas? La primera explicación podía hallarse en la obra del obispo que hoy apellida la ciudad de San Cristóbal, fray Bartolomé de las Casas: "Ninguno es ni puede ser llamado rebelde si primero no es súbdito."

En 1974 el Congreso Indígena había registrado en Chiapas los agravios sufridos por los indios (los peludos, como se les dice en San Cristóbal). En esa misma época seis mil catequistas partieron a las selvas y las montañas a enseñar dignidad humana. Desde el siglo XIX, los gobiernos jacobinos y la izquierda de México olvidaron el papel central de la religión y la Iglesia en la vida del pueblo. Mientras en las aulas se discutía la "tendencia decreciente de la tasa de ganancia" que llevaría inevitablemente al socialismo, en las cañadas donde el país se disuelve en una selva fronteriza, los tzeltales, tzotziles, Choles, lacandones, mames y tojolabales recuperaban el sentido rebelde de La Biblia y el Popol Vuh: fray Bartolomé y el inframundo de Xibalbá regresarían con Marcos, el evangelista armado de e-mail.

Gabriel Zaid ha descrito el caso de Chiapas como "guerrilla posmoderna". Aunque los días de combate y los muertos fueron reales, la principal función de la guerrilla ha sido representarse a sí misma, poner en escena gestos, disfraces, textos políticos. En buena medida, su éxito se ha fincado en desmarcarse desde muy pronto de la violencia y proseguir la contienda en los comunicados salidos de la selva.

Los periodistas llegaron antes que los militares a la zona de conflicto, y en muchos casos el ejército siguió sus huellas para dar con los nuevos zapatistas. A medida que se difundían los reportajes sobre las condiciones de vida en la última esquina del país, se repetía la pregunta: "¿Por qué no se levantaron antes?"

La Convención Nacional Democrática parecía diseñada para cumplir otro de los muchos presagios chiapanecos: "Los convidados de agosto", el relato de Rosario Castellanos en el que un pueblo de Chiapas rompe su aislamiento.

El mes se inició en plan inusitado. El día primero, en las oficinas de acreditación de la ciudad de México, me encontré a Superbarrio.

Herederó de la mitología de las películas del Santo, Superbarrio reta a los enemigos del pueblo a subir a su ring de lucha libre. Como es de suponerse, en su calidad de vengador anónimo, no llevaba otras identificaciones que su máscara de luchador y una camiseta con el monograma SB.

Lo aceptaron sin credencial.

—¿Qué pasa si llega otro Superbarrio? —pregunté.

—Es el riesgo que corremos.

Todo estaba en riesgo, empezando por el sentido de lo verosímil. La Convención era una épica de la realidad virtual: un ejército de enmascarados convocaba a una reunión por la paz; el gobierno permitía el traslado de seis mil delegados a la zona de guerra; un foro en la selva era bautizado como Aguascalientes en homenaje a la ciudad que reunió a los ejércitos populares de la Revolución en 1914; incluso la topografía apoyaba la suspensión de la lógica: Aguascalientes está en camino a un pueblo cuyo nombre no puede ser más emblemático: La Realidad.

Pensé que entre las muchas cosas que ocurrirían antes de La Realidad se encontraba el sabotaje. Imaginé una fila de Superbarrios reclamando su improbable autenticidad. Ésta era una provocación de carnaval, pero podía haber otras. Un rumor recorría las tiendas donde los

convencionistas compraban linternas de última hora: "¡Ahí vienen los ultras!" Se temía a los hooligans del izquierdismo con ojos de barricada y pulso de metralleta. De acuerdo con la profecía de Octavio Paz, el último stalinista morirá en América Latina, y había un explicable miedo a que ese ulterior comisario del comunismo fuera nuestro compañero de asiento en Aerocaribe.

Un huésped inusual

El avión acababa de despegar cuando escuché una voz:

—¿Te acuerdas de mí?

Me volví, esperando encontrar a un compañero de militancia de los años setenta todavía deseoso de que le devolviera su ejemplar de Lo que todo revolucionario debe saber sobre la represión. Era Bruno, un amigo empresario que estudió en el ITAM (el Santiago de Compostela de nuestro liberalismo económico), pertenece a la Cámara del Pequeño Comercio y pensaba votar por el conservador Partido Acción Nacional. ¿A dónde lo conducía este curriculum? A la Convención de Aguascalientes, ni más ni menos.

Unos minutos después, Bruno volvió a contribuir a la originalidad de su perfil. Rechazó los sándwiches porque tenían jamón y él es vegetariano. Luego me mostró una navaja suiza:

—Me la puse en el zapato y pasé como si nada por el detector de metales. ¡No puedo ir de campamento sin navaja!

Por un momento pensé que Bruno representaba el brazo yuppie de los ultras y remataría su inclasificable biografía secuestrando el avión a Haití.

Al llegar a San Cristóbal supe que mi amigo era tan típico como el resto de los convencionistas. Todo mundo era ex algo y andaba en pos de otra cosa. Tanto los alumnos de Contaduría que invitaron al candidato del PRI a su facultad como los campesinos de Puebla que derribaron a pedradas el helicóptero del gobernador Manuel Bartlett, habían ido a Chiapas con más preguntas que respuestas.

Obviamente no podían faltar los espíritus con morral que ya tomaron todos los palacios de invierno y perdieron el pelo y el humor leyendo Las venas abiertas de América Latina. En una de las sesiones de trabajo, un alma intensa propuso "prohibir las bromas". De acuerdo con su visión del mundo, los chistes eran reaccionarios. Obviamente este personaje escapado de La broma, de Milán Kundera, no había leído las mil y un cartas del subcomandante Marcos.

El retorno de los muertos vivos

En San Cristóbal los lugareños aceptan a los jipis con karma y dinero para quedarse ahí. La ciudad brinda una impresión de tolerancia, un paisaje donde se mezclan los sombreros de palma, las corbatas de los funcionarios locales, las barbas de los antropólogos, las camisas bordadas y las melenas que conmemoran los 25 años de Woodstock.

Sin embargo, allí se libra una lucha soterrada. Los mediadores del conflicto chiapaneco viven en continuo acoso. El obispo Samuel Ruiz es víctima de la misma persecución de que fue objeto su predecesor Bartolomé de las Casas; los indios rara vez salen de la zona de Santo Domingo (el apartheid donde ofrecen sus telas multicolores); el periódico El Mundo (un local donde el vetusto linotipo obliga a cerrar la edición a media tarde) ha sido hostigado por publicar los comunicados del EZLN y la tienda El Mono de Papel por vender el diario capitalino La Jornada.

En mi visita anterior a Chiapas conocí a un hombre a quien le decían El Periodista. Durante varios días se unió a nuestro grupo y convirtió la visita en una enciclopédica revisión del estado. Me extrañó que tuviera tanto tiempo libre y le pregunté por su trabajo:

—Nunca voy al periódico: me pagan por no escribir. Soy demasiado crítico —dijo con resignada ironía.

Éste es el silencio que buscan los ganaderos, los caciques, los dueños de las grandes fincas.

En el siglo XIX San Cristóbal fue el bastión de los conservadores que se opusieron a los liberales de Comitán. En la ciudad se repite el dilema de muchos enclaves criollos de México. Los mayas pertenecen al Salón de la Fama de la historia; su esplendor fue interrumpido por el primer borceguí español que profanó nuestro suelo. Durante dos siglos el México blanco ha celebrado las pirámides para ignorar la miseria y el racismo del presente.

En plena revuelta zapatista, el gobierno refrendó la importancia política de los indios muertos. El hallazgo del sarcófago de un rey en el Templo de las Inscripciones de Palenque fue festejado como si el honor de la patria dependiera de las noticias provenientes del inframundo de Xibalbá.

En el aire enrarecido por el polvo rojo del cinabrio, los arqueólogos vieron diademas, pulseras, pectorales, claves dispersas del mosaico maya. Su trabajo no podía ser más valioso, pero fue aprovechado como acontecimiento encubridor, para que los huesos de hace mil trescientos años sacaran de la prensa a los zapatistas.

El mundo de los indios suele ser percibido como una necrópolis fotogénica. Por eso el EZLN hace tanta referencia a retorno de los muertos. Sus pasamontañas de vengadores de película de Serie B provienen de un pasado incómodo. El historiador Antonio García de León cuenta que la puerta de un cementerio chiapaneco lleva la siguiente inscripción: "Aquí yacen los muertos que viven en Zapaluta."

No es casual que el Día de Muertos arreciaran los rumores de que habría un levantamiento. Eraclio Zepeda afirma que un día después, el 3 de noviembre, se celebra el día del Anima Sola. La gente va al cementerio a llevar flores y comida a los difuntos que no tienen familiares. "Es el día de la democracia en el panteón", comenta Eraclio.

El 2 y el 3 de noviembre de 1993 se hicieron los últimos arreglos para la rebelión: los muertos estuvieron de acuerdo.

Mientras el conductor hablaba de su trabajo sin sueño ni sindicato, pasamos por pueblos pobrísimo donde los niños saludaban con flores y cartulinas que deseaban éxito a la Convención; incluso la tropa hacía la V de la victoria. En dos retenes un soldado subió a decirnos:

—El ejército mexicano les desea buen viaje y un pronto regreso.

En la noche nos detuvimos en un bosque de coníferas para la primera inspección de los zapatistas. Observamos sus pasamontañas, las linternas revisaron el equipaje. No hubo saludos ni mensajes solidarios. Una aduana fría.

En algún momento todos nos dormimos y el autobús avanzó con su carga desmayada. En el duermevela, entreví al chofer que conducía con preocupante pericia entre las curvas neblinosas. A eso de las 5:30 escuchamos un grito:

—¡Se volcó un carro!

Las pesadillas de bencedrina del chofer cristalizaron en la cuneta: un autobús había caído al precipicio.

La mayoría de los convencionistas ya estaba en Aguascalientes, pero nosotros seguíamos lidiando con la interminable ruta y el vehículo volcado en el que extrañamente no hubo heridos. El viaje que debe durar seis horas se desdobló fabulosamente en 28. Se diría que cada transporte llegaba de acuerdo con sus merecimientos morales y el nuestro requería de una especial ruta de penitencia.

Finalmente, descendimos frente a los corredores de alambre de púas que conducían al claro en la selva.

Llegamos con el horario y el metabolismo suficientemente alterados para olvidar las veleidades del turismo ideológico. El solo hecho de

caminar con la mochila auestas auestas era un acto de fe.

En el viaje habíamos compartido la comida comprada en San Cristóbal. Como en tantas ocasiones, dos alumnas de Letras me dieron una lección: me convenía llevar alimentos ligeros, de alto valor nutritivo. En un local de nombre previsible, La Madre Tierra, compré algo que parecía la dieta de Mahatma Gandhi: fintas secas ideales para activar la digestión. Lo primero que hice en Aguascalientes fue seguir la flecha que llevaba a las letrinas. Había que pasar por un arroyo.

—Parece una escena de María Candelaria —me dijo el dramaturgo Carlos Olmos.

Cruzamos el agua, subimos una cuesta y ahí terminó el bucolismo: una escena de La lista de Schindler. El aprendizaje de la adversidad tiene una última frontera: el cuerpo. Remover el tablón en el círculo de tierra, defecar entre una nube de moscos, respirar los desechos y la cal era un uso civilizado y, sin embargo, nos exponía al shock de lo orgánico, la olvidada proximidad de nuestra mierda.

Más extraño que el paraíso

Aguascalientes consistía en una ladera desmontada, donde los troncos hacían las veces de bancas. En la parte baja, a espaldas del estrado, había tiendas de campaña. En las gradas, los petates de los campesinos se mezclaban con los sleeping-bags. Una inmensa lona protegía del sol pero creaba una atmósfera agobiante. En el foro no había otro adorno que dos banderas de México.

Durante todo el día una brigada lucharía en vano por subir al estrado un cuadro pedagógico, donde un Cuauhtémoc Cárdenas de piel naranja saludaba a un Marcos tan rígido como si le hubieran dado cuerda para entrar a la pintura.

La edad de los convencionistas escapó a las predicciones. Los extremos eran don Estanislao, que en 1914 luchó con Emiliano Zapata y "ya olvidó" su fecha de nacimiento, y un bebé que succionaba un pecho bajo una camisa tzotzil. Aunque los jóvenes parecían más proclives a aceptar la selva y sus leyes, la edad promedio rebasaba los 40 años; los delegados eran veteranos electos en organizaciones populares de todo el país.

Por causas tan insondables como diversas, nos habíamos situado entre dos ejércitos para hablar de la paz. Uno de los acuerdos tácitos consistía en ignorar cuándo empezaría el asunto, y cuándo volveríamos. Algunos ya daban por terminado el viaje. En la Biblioteca se repartía Prozac para los arrepentidos.

Tal vez la pasión de Marcos por la literatura hizo que la mejor casa de madera de Aguascalientes se destinara a la Biblioteca. Por hacer algo, abrí el I Ching que estaba en la mesa de la bibliotecaria y me topé con el hexagrama 49-Ko, La Revolución. Leí: "En el lago hay fuego"; supuse que mi karma me llevaba a repasar esas líneas sobre "el cambio cuando ya no hay otro remedio"; luego llegué a una consideración más sólida: el I Ching de la selva se había consultado tantas veces por motivos políticos que ya estaba condicionado a abrirse en esa página.

"En el lago hay fuego." Con esta letanía me senté en las gradas. Los olvidados ultras gritaron: "¡La lucha proletaria no es parlamentaria!" y fueron avasallados por las consignas de "¡Unidad, unidad!"

Oscurecía y las cámaras en la tarima de prensa parecían cubrir los pits de una carrera fórmula uno. Nadie quería perder el arranque del Gran Premio de Aguascalientes.

Un locutor invisible anunció la llegada de los zapatistas y la prensa móvil, que no dependía de un triple, corrió en torno al estrado. A mis espaldas, unos campesinos comían pepitas y un veterano del 68 hablaba del "nuevo espontaneísmo".

Cuando la informal vitalidad del momento parecía al borde del caos, el comandante Tacho y el subcomandante Marcos tomaron el podio.

En Oxolotán, Tabasco, había visto al Teatro Campesino borrar los límites entre el drama y el pueblo; la representación del Evangelio empezaba a la orilla de un río, pasaba a las calles y a las casas donde la gente proseguía sus tareas y desembocaba en un claro en la maleza donde se cumplía la crucifixión. Algo similar ocurrió en Aguascalientes. El comandante Tacho anunció el desfile de la "fuerza secreta" del EZLN. ¿Milicianos con bazookas? Todo lo contrario: hombres, mujeres y niños, con los rostros cubiertos por pañuelos y un palo en la mano, avanzaron con teatral lentitud. "Ellos son los que guardaron nuestro secreto, los que nos llevaron las tostadas y los frijoles mientras estábamos ocultos", dijo Tacho. Luego desfilaron los combatientes, con listones blancos en los cañones. Marcos explicó el gesto: "Significa, como todo aquí, una paradoja: rifles que aspiran a ser inútiles."

El EZLN tiene una estatura promedio de 1.55, una edad media de 20 años y obsoletos rifles de cacería. "No has visto a las tropas de élite", me comentó un experto que tampoco las había visto.

Es difícil imaginar un ejército más precario. Tal vez el 31 de diciembre llegaron a los poblados de Chiapas en autobuses comerciales, vestidos de civiles, para iniciar la más casera de nuestras rebeliones. "Pensaban morir —afirma Hermann Bellinghausen, quien desde enero vive en el cerco zapatista— y de pronto se descubrieron vivos y famosos; entonces sintieron que representaban algo."

El levantamiento se hubiera sofocado como tantos otros de no ser por la capacidad de comunicación de Marcos. La multitud aguardaba su discurso con una expectación que en la cultura de masas sólo puede competir con una reunión de Los Beatles. Su mensaje sería genial o no sería.

El subcomandante Se sabía en su noche más alta y con voz pausada ofreció una pieza maestra de la retórica política. El fondo moral del zapatismo se finca en su renuncia al poder: "Luchen para hacernos innecesarios, para cancelarnos como alternativa." Su más alto cometido es su propia extinción, el regreso a la noche, al mundo sin rostro de los muertos. "No es nuestro tiempo, no es la hora de las armas; nos hacemos a un lado, pero no nos vamos. Esperaremos hasta que se abra el horizonte o ya no seamos necesarios, hasta que ya no seamos posibles... Luchen sin descanso. Luchen y derroten al gobierno. Luchen y derrótenos." No se trata de un típico discurso de izquierda porque sus postulados son mucho más genéricos: democracia, justicia social, dignidad humana. Un ideario anterior y posterior a la utopía socialista, que rescata parábolas indígenas y cristianas y las inserta en la fragmentaria realidad del fin de milenio. La elocuencia zapatista detesta los lugares comunes (ni siquiera se vale del ritual "compañeros") y opera con eficacia simultánea en indios choles y tojolabales, periodistas y políticos curtidos en mil mítines.

Pero también hay que matizar el entusiasmo que despierta el Tucídides de la jungla. El culto a la personalidad del subcomandante pasa por la literatura. Verlo sobre todo como un escritor, secuestrarlo al terreno de la ficción, significa un doble atentado: a sus objetivos políticos y a la literatura. Marcos no es un poeta lírico ni un representante del realismo mágico; su beatificación literaria sólo contribuirá a alejarlo de la zona en la que tiene que rendir cuentas; los muertos y la guerra son reales; no se trata de un bohemio en la niebla que fuma su pipa en las montañas del sureste. Por lo demás, el discurso que funciona con eficacia desde el podio puede ser mala literatura; incluso en el excepcional texto de Aguascalientes hubo arrebatos de dudosa poesía, como "la insensata y tierna furia de los sin rostro". En la veneración literaria del subcomandante se cumple la misma operación reductora de la "literatura comprometida". Una novela que se limita al proselitismo es tan inútil como una arenga política que se percibe como un caudal de metáforas.

Al terminar el discurso parecía difícil descender a la tramitada realidad de las asambleas. ¿Cómo harían los expertos en mociones y pugnas internas para proseguir la transformación retórica de México? El presidium buscaba la forma de proceder cuando empezó la lluvia. Las alusiones de Marcos al arca de Noé y al barco en la selva de Fitzcarraldo, su descripción de las cien sillas del presidium como "puente de mando" y su saludo de "bienvenidos a bordo", habían preparado a los convencionistas para transformarse en la tripulación que ahora gritaba: "¡Este barco no

se hundel!"

Luego arreció el viento, la lona se hinchó como un velamen de delirio y las linternas se orientaron hacia arriba, como si quisieran sostenerla con pilares de luz. Lo que siguió fue el estrépito, el desplome del cielo, el huracán en la selva. Después de Marcos, el diluvio. La tierra recién removida se convirtió en una avalancha de lodo, los troncos que servían de bancas se zafaron y hubo gente que rodó veinte metros entre mochilas y sleeping-bags.

En la Biblioteca, un centenar de refugiados escuchamos la metralla en el techo de lámina. De repente, dos enmascarados aparecieron en la ventana. Uno de ellos se colocó la linterna en el pecho y alumbró su pasamontañas:

—¡Marcos! —gritó alguien.

Los enmascarados desaparecieron.

—Es un profeta —comentó por lo bajo un hombre de cabellos empapados—, hace cinco días prometió que Aguascalientes sería un barco pirata.

Del poeta cum laude habíamos pasado a otra idolatría: el profético San Marcos. El carisma es siempre una simplificación, un adelgazamiento de la contradictoria persona que lo sustenta. En Aguascalientes el subcomandante creció como el ciclópeo monumento a Kim Il Sung. La máscara y la apertura de su discurso permiten que cada quien le asigne su destino favorito. El problema es que la única válvula de seguridad contra ese exceso es el propio Marcos. ¿Dispone de un temple excepcional para soportar el peso de su leyenda y desaparecer como llegó, sin sucumbir a los flashes del reconocimiento?

Quienes creíamos que la Biblioteca era nuestro hábitat natural fuimos corregidos por los elementos; la lluvia no cesaba y una voz convencida de que el chantaje es la forma más eficaz del proselitismo preguntó:

—¿No les da vergüenza estar acostados mientras los ancianos tiemblan de frío? ¿Cómo quieren cambiar al país ahí tirados? Hay gente que necesita ese lugar.

Unos ocho o diez voluntarios nos incorporamos para cambiar al país. Salimos a buscar gente en el lodo. En el galpón que hacía las veces de cocina encontré a Óscar Oliva, al borde de la neumonía. Su camisa se secaba junto a las brasas ("me pusieron ropa de tres personas"). Al cabo de un rato recuperó el ánimo, contó historias y refrendó el valor estratégico de los poetas junto al fuego.

Una maestra de Querétaro preparó café con canela. Los peroles ardían, y entre las muchas sorpresas de la jornada resultaba increíble que alguien hubiera decidido llevar tanta canela a la selva.

Pasamos la noche en blanco, revisando las tiendas de campaña, llevando gente a los autobuses. Los momentos decisivos, como supimos los brigadistas después del terremoto de 1985, rara vez se presentan con declaraciones grandilocuentes. El "partido del temblor" que surgió de los escombros hizo que el PRI perdiera las elecciones en la capital tres años después; la inasible red de gestos solidarios fue el inicio de un movimiento político.

¿Cómo entender los actos nimios que nos constituyen en la guerra y en la paz? Tolstoi buscó una "aproximación infinitesimal" para recrear la batalla de Borodino en su caótica riqueza. No los desplantes ni las palabras de bronce, sino los guiños cómplices, las manos que entregan algo en el momento decisivo, las cucharas, los anteojos sucios, la ropa regalada, las cosas y los ademanes menores que secretamente deciden las contiendas.

Desde que empezó a llover, los zapatistas desaparecieron. Pensamos que volverían al escampar pero Aguascalientes siguió abandonado a su suerte. El campamento dormía, húmedo, en una confusión de plásticos y lonas. De vez en cuando se veía una linterna: alguien revisaba los caminos, alguien cuidaba su porción de lodo. En torno a la fogata se hacían planes para recoger el tiradero. Algunos seguían de pie, sin otra misión que estar ahí, con los ojos abiertos para que los demás durmieran, imponiendo un orden precario y central: la linterna en la noche, la certeza de que donde hay centinelas no hay catástrofe.

El cielo pasó del negro al violáceo. Era el momento de los gallos, pero estábamos lejos de los animales del hombre. Se oyó un sapo. Amanecía en Aguascalientes.

La franqueza del enmascarado

La tormenta tuvo una clara utilidad política; sirvió: de posdata al discurso de Marcos y aceleró los trabajos del día siguiente. En la Convención se habían hecho muchas cosas pero ninguna rápida. Esta vez la asamblea sesionó con la calculada celeridad de un programa de radio; no hubo lagunas de silencio y los oradores respetaban sus cinco minutos de micrófono. Se acordó luchar por la paz y la democracia. Muchas cosas quedaron por discutirse (entre otras las 140 resoluciones que recibió el presidium).

El saldo más favorable de Aguascalientes fue que el EZLN se sometió a un órgano civil, de insólita pluralidad, que será decisivo en la transición a la democracia ("ya no nos mandamos solos", dijo el subcomandante).

Mientras la asamblea sesionaba a cielo abierto recordé que tenía cabeza y que llevaba dos días sin verla. En esa parte de México los espejos son un lujo excesivo. Al cabo de un rato encontré una camioneta y me asomé a un espejo retrovisor que llevaba una leyenda oracular: Los objetos estén más cerca de lo que aparentan.

Un poco después, en un discurso excepcional, el ex rector de la Universidad, Pablo González Casanova, resumió las enseñanzas de Aguascalientes-, aprendimos que no es lo mismo ser solidarios que ser pobres; por unas horas vivimos sin las cosas secundarias de las que dependemos.

En la mesa de prensa que siguió a la Convención, Marcos compensó el "embargo informativo" y la disciplina que dificultaron el trabajo de los reporteros. Si en los discursos el líder zapatista tiende al lirismo, en el troteo de preguntas y respuestas recurre con eficacia a la ironía y al albur:

—¿Cuál fue el punto más débil de la Convención?

—La lona —respondió.

La conferencia de prensa fue una divertida picaresca hasta que una voz preguntó:

—¿Cuándo se va a quitar la máscara?

El subcomandante volvió a hacerse el sorpresivo:

—Ahorita.

Entonces recordó que sus iniciativas debían someterse a la Convención y propuso un raro plebiscito:

—¿Me quito el pasamontañas?

Un pavor de fin de mundo recorrió a los asistentes. La votación se hizo en forma de alarido:

—¡No!

Marcos sonrió, disfrutando la última paradoja de Aguascalientes. Su disfraz se había transformado: la máscara es ya su identidad.

El guerrillero inexistente

Al salir de mi trabajo en el periódico La Jornada veo un puesto de souvenirs ideológicos: fotos del Che Guevara, Zapata y, sobre todo, el subcomandante Marcos. A un lado, un kiosko ofrece las noticias vespertinas: Dólar a 8.50. La esquina sintetiza los dos traumas de la historia reciente de México: la guerrilla y el Tratado de Libre Comercio.

El 1 de enero de 1994 Marcos ofreció su primera declaración de prensa: "protestamos contra la venta del país... ésta no es una guerrilla que golpea y huye: vamos hacia la capital". Marcos habló en un acento neutro, el equivalente fonético de su máscara ("¡¡¡jes de Zacatecas... de San Luis Potosí... vivió en la ciudad de México... estudió en la UNAM... con los maristas... lleva décadas con los indios... tiene algún doctorado... en los setenta no salía de los cine-clubes... su verdadera influencia son los refranes populares... ha subrayado a García Márquez!!!"). El año empezaba con el pie izquierdo: las desveladas mentes de los capitalinos imaginaron azoteas tomadas, taxis en llamas, hombres que subían con sogas a ponerle un pasamontañas al Ángel de la Independencia.

Hasta ese domingo de guerra, la ciudad de México empezaba a parecerse a las afueras de Houston: por todas partes surgían centros comerciales con jardines interiores, extraños oasis entre el smog y el polvo del altiplano. La catedral absoluta de estos nuevos edificios era el Price Club, un local de venta al mayoreo donde la clase media mexicana descubría inventos como el papel higiénico perfumado, el agua insípida francesa o la leche sin lactosa.

Hay asuntos (como la masturbación o el gusto por la mayonesa) que se resuelven por cuenta propia, sin necesidad de datos técnicos. La balanza de pagos de México pertenece a este horizonte de las obviedades. El 31 de diciembre de 1994 cualquier adulto promedio sabía que los supermercados mexicanos eran un feliz reino del absurdo: el vino de Rioja costaba la mitad que un bebestible nacional que se acerca arriesgadamente al mentholate.

Desde el siglo XVIII cuando la Nao de China llegaba cargada de golosinas distantes, no se veía mayor despliegue de delikatessen (en un contradictorio alarde de patriotismo, algunas tiendas abrían una sección de mexikatessen: el chile de árbol se había vuelto exótico).

En las calles, los indios de siempre ofrecían Chiclett's Adams en alguna de sus 56 lenguas y veían pasar los autos de la nueva tribu dominante, los yuppies aztecas, o yupitecas.

Todo era bastante irracional pero México nunca ha sido de otro modo; los cultos recordaban que Bretón encontró aquí el surrealismo en la vida diaria y los demás pensaban en los anuncios de Benetton donde un indio y un magnate pueden sonreír en favor de los estambres de colores. La realidad parecía haber leído a Bretón o estar bajo el sueldo de Benetton; la economía de mercado avanzaba por el sendero de las contradicciones: "¡Chatita, pásame otra lata de terrine de canard! A la salida del supermercado, los yupitecas daban limosna a los tzotziles de turno, confiando en que el milagro mexicano durara lo suficiente para que todas las etnias entraran al Price Club.

La sagacidad innata que nos hace saber que después de 15 días al sol la carne es peligrosa, no fue aplicada para juzgar la economía que nos beneficiaba con tanto puré de pato. Era obvio que eso no podía durar pero la clase media se sentía dichosa en el nuevo país de Oz. En 1994 la rebelión zapatista nos sacó del sueño.

Iniciar una revuelta en año nuevo sin duda tiene sus bemoles. Quienes contemplan los estragos de la noche anterior saben que lavar los platos requiere de la misma "mentalización" de Hugo Sánchez ante un penalti. En el día 2 nadie quiere problemas graves. Los zapatistas pensaban distinto; el 1 de enero entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio, y esto les daba una causa internacional. Un año después, su crítica a la "venta del país" debe ser vista, no sólo como un hábil triunfo de propaganda, sino como un diagnóstico correcto. Los doctores en Yale son refutados por la economía de mercado que pretendían dominar: las fotos del subcomandante Marcos suben de precio y el dólar (que en noviembre de 1994 estaba a 3.3 0) se ha devaluado en más del 100%.

En febrero de 1994 el EZLN se desdijo de su amenaza de tomar la capital y Marcos rindió tributo a su apodo de evangelista: la guerrilla se libró en los medios de comunicación. Una de las estrategias centrales de esta escaramuza virtual fue el pasamontañas, la identidad fugada de los rebeldes, su condición de vengadores anónimos, a la manera de Batman o los encapuchados del Popol Vuh.

Marcos representó muchos destinos posibles: símbolo sexual, indio hermético, jesuita sin hábito, doctor en sociología, etarra emboscado, poeta lírico. Sus críticos lo retaron a despojarse del pasamontañas para asumir un destino claro. El historiador Enrique Krause lo comparó con José María Morelos, el mártir superior de la guerra de Independencia, y lo instó a mostrar el rostro y convertirse en el seguro líder de la izquierda civil. El Cara de Estambre contestó que su lucha estaba fuera del tiempo. Más que al decurso lineal de la historia, su imaginación política sigue el recorrido cíclico del mito: los neozapatistas no buscan el acceso al poder sino la oportunidad de "ser innecesarios", de regresar a la noche de los que no tienen rostro. De ahí que la máscara sea una clave de su discurso.

El 9 de febrero de 1995 el presidente Ernesto Zedillo emprendió una de las más extrañas maniobras de la cultura milenarista: luchar contra la máscara. El poderío atávico de los disfraces mexicanos se remonta a la leyenda de fundación de los aztecas, cuando Tezcatlipoca derrotó a Quetzalcóatl con un espejo: la-identidad desnuda debilita. Desde los caballeros Águila que lucharon contra Cortés hasta los candidatos del PRI a la presidencia que reciben el nombre de tapados, nuestro imaginario político es recorrido por la certeza de que la fuerza sólo existe encubierta; el que tiene "muchas tablas" jamás "enseña el cobre".

Sin embargo, el 9 de febrero las cámaras de televisión registraron algo que parecía el concurso Adivine quién es. Un funcionario le ponía y le quitaba el pasamontañas a la foto de un hombre con barbas, de treinta y tantos años. Allí estaba el "verdadero" Marcos: Rafael Sebastián Guillén Vicente, nacido en Tampico en 1957. La operación del gobierno resultaba clara: normalizar al líder mítico para convertirlo en delincuente del orden común. Las señas de identidad, sus vínculos con lo real (número de pasaporte, nombres de vecinos y amigos, último coche que condujo) buscaban despojarlo del versátil carisma de los enmascarados. Marcos había sido un alias que encarnaba en múltiples destinos. Concretar al enemigo, individualizarlo, era la estrategia oficial. Curiosamente ningún asesor de Zedillo reparó en la condición indeleble de los apodos de guerra: Pancho Villa recorre nuestra historia sin que nadie recuerde al auténtico Doroteo Arango.

El "destape" del 9 de febrero incluyó una eufemística declaración de guerra. Hasta ese momento Marcos había comandado una fuerza con la cual había que negociar (el secretario de Gobernación acababa de entrevistarse con él); sin embargo, Rafael Guillén era un prófugo de la justicia que debía ser arrestado.

Cualquier mexicano con un mínimo de experiencia en asuntos judiciales pensó que Marcos ya estaba muerto. Al ofrecer su cadáver, Zedillo emularía al vengativo Charro Negro de las películas mexicanas, el super macho que almuerza el hígado de su enemigo. Sin duda, este cruento ajuste de cuentas habría aumentado la popularidad de un político débil (entre nuestros arquetipos populares se encuentra el peculiar Valiente de la lotería, que sostiene un puñal teñido de sangre).

Pero Marcos no estaba muerto y el gobierno se transformó en su improbable propagandista. El 10 de febrero, la misma gente que empezaba a hartarse de los chistes y los arrebatos líricos del sub, leyó con fruición la carta donde informaba que tenía 299 balas para el ejército y una para darse el tiro de gracia. El prófugo de la ley aparecía como víctima acorralada.

Además, los datos encontrados bajo la capucha jugaban contra el gobierno: Rafael Guillén es hijo de empresarios, alumno de escuelas católicas, hermano de una diputada del PRI, fue premiado por el presidente López Portillo por su rendimiento académico, hizo estudios en la Sorbona, su director de tesis fue el filósofo Cesáreo Morales, que se convertiría en coordinador de asesores de Luis Donaldo Colosio. Al gobierno le convenía un troglodita de las ideologías, inscrito en algún programa de "viajero frecuente" a Corea del Norte, o un psicópata dispuesto a usar una sierra eléctrica según las indicaciones de Quentin Tarantino. En cambio, encontraba al hijo-cuñado-yerno-novio perfecto para la Gran Familia Mexicana.

Para colmo, unos días antes del "destape" el secretario de Educación Fausto Alzati tuvo que renunciar por usurpar un doctorado que nunca cursó. Comparada con la trayectoria de los gobernantes, la vida de Marcos parecía un camino de virtud.

Es difícil pensar que Zedillo tenga, no digamos un genio de la imagen en la era de la Aldea Global, sino siquiera un asesor de sentido común. En uno de los más extraños episodios de la guerrilla informativa, el gobierno otorgó al EZLN el lustre que ya no tenía. El sábado 11 de febrero una multitud llenó la Plaza de la Constitución al grito de "Todos somos Marcos"; hubo protestas en la bolsa de Nueva York, la Embajada de México en España, y llovieron las cartas firmadas por Norberto Bobbio, Umberto Eco, Rafael Alberti, Victoria Camps y un interminable etcétera. Aunque Ernesto Zedillo obtuvo la adhesión de los políticos del PRI y del pan, y de algunos prominentes empresarios e intelectuales, tuvo que frenar al ejército. Así, la política mexicana llegó a otra de sus ricas paradojas: ahora el presidente debe negociar con el enemigo al que convirtió en criminal.

Pero la mayor lección de los sucesos de febrero es simbólica y se refiere al mito de la identidad. No hay un rostro definido. En la novela El caballero inexistente, el protagonista de Italo Calvino es una armadura sin cuerpo. Las máscaras políticas están hechas del mismo relleno; el pasamontañas no oculta sino aire, la nada en que se diluyen los signos previos de las figuras públicas.

En algún archivo amarillea el acta de nacimiento de Doroteo Arango. Los caballos de la División del Norte y los incumplidos ideales de la revolución pertenecen a Pancho Villa.