

MÁSCARA *contra* CABELLERA

JUAN FERNANDO MONDRAGÓN



Universidad Autónoma del Estado de México

MÁSCARA CONTRA CABELLERA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

M. en E. U. y R. Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

M. en C. Jannet S. Valero Vilchis
Secretaria de Rectoría

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Dra. en Ed. Sandra Chávez Marín
Secretaria de Extensión y Vinculación

M. en E. Javier González Martínez
Secretario de Finanzas

M. en Dis. Juan Miguel Reyes Viurquez
Secretario de Administración

Dr. en C. C. José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

M. en L. A. María del Pilar Ampudia García
Secretaria de Cooperación Internacional

Dra. en Dis. Monica Marina Mondragón Ixtlahuac
Secretaria de Cultura Física y Deporte

Dr. en C. S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
Abogado General

M. en R. I. Jorge Bernaldez García
Secretario Técnico de la Rectoría

M. en P. y D. C. Gastón Pedraza Muñoz
Director General de Comunicación Universitaria

M. en A. P. Guadalupe Ofelia Santamaría González
*Directora General de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales*

M. en D. F. Jorge Rogelio Zenteno Domínguez
Encargado del Despacho de la Contraloría Universitaria

MÁSCARA CONTRA CABELLERA

JUAN FERNANDO MONDRAGÓN



Universidad Autónoma del Estado de México

"2020, Año del 25 Aniversario de los Estudios de Doctorado en la UAEM"

COLECCIÓN VOLAR JOVEN

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al reglamento de la Función Editorial de la UAEM.

Primera edición, junio 2020.

MÁSCARA CONTRA CABELLERA

Juan Fernando Mondragón

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 277 38 35 y 36

<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx/>

ISBN de la Colección Volar Joven: 978-607-633-106-4

ISBN de *Máscara contra cabellera*: 978-607-633-175-0

Hecho en México

Editor responsable: Jorge E. Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Edith Díaz Porras

Corrección de estilo: María Consuelo Barranco Monroy

Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis

Formación y Diseño de portada: Jarini Toledano Gil



Algunos de los textos siguientes fueron concebidos parcial o totalmente bajo el apoyo del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México (PECDA), en sus ediciones 2014-2015 y 2017-2018. Algún otro fue merecedor de una beca para el Festival Cultural Interfaz ISSSTE 2018, y el más antiguo se remonta a los cursos del Programa de Formación de Jóvenes Escritores de la Fundación para las Letras Mexicanas, año 2012. El núcleo estético de este libro terminó de germinar durante mis lejanos cursos de literatura argentina en la Universidad Nacional de La Plata.

*Todo lo que hago
todo lo que escribo*

W. C., Williams. “Poeta con cabeza de cerdo”

EPIGRAFÍA

(Ensayo epígrafe)

El guiño, la atracción, la boca de la sirena o la raíz delicada que soporta un tronco de doscientos años, auguran la victoria de la locura (de la pasión, de la belleza) sobre los oyentes, y la vida arbórea de doscientos años. Construir la ciudad desde el inicio, con la fuerza arquitectónica de una profecía, como Roma y Tenochtitlán. Buscar, con ánimo arqueólogo, entre ruinas, la promesa de un hallazgo, una cartografía que de algún modo dirija nuestro andar a ciegas. Tal es la esperanza y el motivo que inspiran el viaje al centro de un texto ajeno, para buscar y sacar de la polvareda, la frase sentenciosa, el rumor que prefigura, la voz de la Sibila: el epígrafe.

La fatiga y una vana intelectualidad han animado las teorías del paratexto. Así, la ciencia del prólogo, movida por la que es, acaso, una oscura broma borgeana. Asimismo, el desciframiento correcto de la dedicatoria. Después, de la solapa, de la página legal, del índice, de

los inquietos espacios en blanco que rodean el cuerpo de las letras. Entiendo que una teoría de la epigrafía debe ignorar los brazos que le unen al cuento o al poema. La voluntad del buscador ha querido que su novela sea explicada por un esfuerzo de Mallarmé, por un esbozo de Nietzsche, por la divagación de Goethe, por un cometa entre la noche estrellada de las páginas de Octavio Paz. Cuando no es broma malintencionada o juego deliberado, la epigrafía tiende al peligro de la justificación, o lo que es peor, a la condensación vulgar para mentes fáciles. Recuerdo un poema, cuyo autor desconozco, que dice algo como: “Escribo sólo para dejar constancia del epígrafe”. La verdad es que todo sueño de escritura se sueña en un texto ajeno. El contenido de un libro, como piensa Derrida, está fuera de él. El epígrafe, tanto el explícito, como el velado, resulta confesión, pero también reappropriación, ajuste de cuentas, recuperación. La frase de Baudelaire es, a fin de cuentas, *mi* frase. La epigrafía termina en redundancia.

El éxito del epígrafe radica en su brevedad y en su concisión, y en algo de misterio. Más que mapas o guías de lectura, debieran leerse como profecías, mensajes

crípticos lanzados al futuro para manos mágicas. La vida del texto coincidirá, sólo por el orden de la fe, al presagio de una voluntad casi divina. A cada instante, la forma de las letras, la sucesión de las palabras, el tamaño de los párrafos, consolidan el arrebató de una predicción.

Muchas veces el epígrafe hace de presentador, o juega el papel de triunfo anticipado: la impresión del primer vistazo, la emoción precoz, como la dulce voz de esa mujer con la que por fin conversamos, o los dientes de un hombre más bien sospechoso. Pocas cosas calientan más la imaginación del hincha enloquecido, del colérico amante a los puños del púgil, que un gol temprano, de los llamados “de vestidor”, o que un K.O. en el round uno, cuando apenas el ring comenzaba a abrir los ojos y los contrincantes a conocerse. Y precisamente una buena función literaria se parece a un buen encuentro deportivo. Con el título del poema suena el pitido o la campana. El epígrafe despierta a los asistentes entumecidos. A los dos primeros minutos de lectura, el derechazo certero a la mandíbula aviva los gritos y el festejo, se presagia la victoria, aunque el boxeador maltratado aún luche por sostenerse en una esquina.

Como el viaje entre tinieblas que toda literatura representa, el epígrafe puede ser visto como punto de partida. Yo lo pienso como una estación ferroviaria o un puerto de embarque, es decir, el lugar previo a la aventura, donde se dan las despedidas, el lugar de la expectación y el nerviosismo. Ahí, sentado, uno no puede más que soñar y animar la imaginación en medio de esos altavoces que anuncian nuestras islas, las montañas a las que vamos.

LITERATURA PARA NÁUFRAGOS

Tal vez convendría adelantar una conclusión: un naufragio supone la deriva, y antes de la deriva un accidente, y previo al accidente el destino o quizás una congénita mala suerte. Como sea, un naufragio supone la pérdida, y también, a cantidades ingentes, el mar, si bien a veces una idea más o menos velada de éste, pero siempre el mar, eterno y fatal y transparente.

También convendría destacar, para ir acelerando las cosas, que los mares no se componen únicamente de agua, contrario a lo que dictaría una bonita costumbre visual y cierta complacencia. Los hay de arena, de nieve, de montañas y pájaros, incluso de largas carreteras y de asfalto hay mares; los hay hasta compuestos de esa materia informe que es el aire, y de esa otra materia informe que es el tiempo. Así, para océanos que son desiertos o bosques, naufragos que son caminantes, motociclistas o vagabundos. Al final tenemos que el marítimo Robinson Crusoe no es una condición *sine*

qua non. Como ejemplo, en algún lugar Borges señala que la pampa es para el provinciano como el mar para los ingleses, algo así como la prueba de fuego de la valentía y el coraje. Según esto, al tendencioso marítimo británico le correspondería el parco llanero; si ya no bravos oleajes, tormentas o tiburones, sí la quieta tierra, el sol abrasador y los bancos de vacas; tal vez no el agua pero sí la misma extensión de soledad, hasta perderse en el horizonte, y luego en la mirada.

Convendría abrir un paréntesis, quiero decir, de aquí en adelante un extenso paréntesis, y no salir de él. El naufragio, o sea, el mero extravío, también supone la preminencia de un carácter, de cepa, de aquellos que van dejando raíces. Piénsese, Robinson Crusoe no ha elegido, el llanero no ha elegido, el caminante no ha elegido, tampoco lo han hecho el peregrino, el vagabundo o el exiliado. El naufragio no se elige: se llega a él, es tan intocable como el carácter. Claro, no se descarta la legitimidad del náufrago voluntario, pero en todo caso esto está escrito para los involuntarios e inmerecidos. Para ellos —y he aquí lo verdaderamente desgraciado— el naufragio es el punto concluyente, donde

confluyen todos sus derroteros. Aun si son caminos bien pensados, decididos y queridos, el naufragio es el punto ciego, la heideggeriana posibilidad de las posibilidades: el fondo del pozo, y una débil silueta clavada sobre él. Porque al estado en deriva se llega como se llega a la vida y, a veces, a la literatura, es decir culpables, es decir sin justicia.

De manera que tenemos dos detalles importantísimos, sobre todo si queremos llegar a la cuestión final de todo esto, o más bien al fondo del pozo: naufragar es errar, deambular, a la vera del camino, por las ramas, a escondidas o a ciegas, en desierto, agua, calle, no importa, pues en todo caso estamos hablando de un perderse involuntario. Y también: el naufragio es, más que una situación, un carácter. No se llega al naufragio por voluntad sino por ignorancia nata, o por ceguera genética, o por una mala costumbre no heredable.

Al respecto, recuerdo una breve historia aparecida en la novela de Bolaño, *2666*. No recuerdo a ciencia cierta los antecedentes, pero tenemos que un hombre se encuentra a la deriva, en un mar enorme —aunque quizás no se trate exactamente de un mar pero sin duda

es algo enorme— y lleva ahí perdido varios días, sin comida bajo un sol asfixiante. En algún punto, para evitar ser arrastrado por la corriente, amarra su cuerpo a una especie de tronco, y espera ayuda, a pesar de que los días pasan y parece que la salvación no llegará. Sin embargo, en un momento divisa en el horizonte un avión. Cree que el avión viene a su rescate. El hombre le hace señas desesperadas, pero el avión no para, y aún más: ese avión está cayendo, se dirige precipitadamente al agua. El hombre contempla sobre el horizonte la línea que dibuja la aeronave en llamas mientras cae, y luego, una vez la explosión, se arrastra hacia el lugar del impacto. No encuentra sobrevivientes. Al final, los equipos de rescate sólo hallan al hombre y cuando se enteran de que éste no venía en el avión sienten algo parecido a un chantaje, lo que sería falso si no fuera porque todo naufragio también comienza siendo un chantaje, chantaje de la fe, o como se vea.

Evidentemente el naufragio tiene un parecido con la fe. Diríamos que es un acto de fe, en esencia, sólo que no se sabe en qué, y lo que resulta más inquietante, para qué. Diríamos que la fe en el náufrago, como el pasado relato,

es una apostilla, una nota al pie, ya no en una novela que es como un mar, sino en la vida misma.

Con todo, no debería sorprender que el expositor se ande por las ramas, y no debería sorprender que el tema principal de esta breve nota, a pesar de lo antes dicho, no sea el naufragio ni el naufragio, sino la literatura, y más que la literatura, el acto de la escritura, salvo por el hecho, casi redundante, de que la literatura también es un mar, un ancho y populoso mar, el cual, igual que aquél, está construido por sus navegantes o errantes. Tal vez esta sea la idea que quiso decir Emerson en una famosa página. El americano dice, más o menos, que todos los libros del mundo son tan semejantes entre sí, guardan apenas tan pocas diferencias que parecieran escritos por un solo hombre, un gigante caballero omnisciente con una sola voluntad. Así que tampoco debería sorprender que, de esta singular idea, el expositor concluya esto: tal como la historia de los naufragos presupone la historia de *un* mar, *el* mar, la historia de la literatura vendría siendo la historia de *un* libro, un eterno y fatal y transparente libro. Para explicarme rescato una parábola religiosa: los místicos representan la comunión con Dios mediante

la imagen de una gota penetrando en el océano y disolviéndose. Así es Dios, un océano gigantesco donde las gotas entrantes se pierden, casi se nulifican. De la misma forma resulta la literatura: un océano uniforme, gigantesco, omnipresente y, sobre todo, impersonal, cuyas gotas equivalen, me parece, a los esfuerzos individuales, o sea, al privado algo conectándose con el todo uniforme. Los náufragos, como diríamos.

Una vez construido esto, como se construye un fuerte o una torre, ya sólo queda mirar desde arriba y escribir directamente. He hablado de la literatura como un mar, como un solo libro del tamaño de éste. También hablo, por consiguiente, de sus naufragios. Sería difícil no pensar que así como en la inmensidad del océano se pierden sus náufragos, así en el único libro que es la literatura se pierden los nombres, las gotas del místico, lo que aquí vendría siendo eso que llamamos autor. Pero el mar del que hablo existe, al igual que aquel otro, muy a pesar de sus concurrentes. Yo no creo en el autor de la literatura. No creo en el escritor como un ser privilegiado. Creo en la supervivencia de la literatura sobre el autor, creo en la literatura más allá del autor, así

como se puede creer en el amor más allá del hombre. “Aunque los amantes se pierdan, quedará el amor”, dice Dylan Thomas. De manera que no estoy hablando de *una* literatura, ni de *cierta* literatura, sino de *la* literatura. Estoy hablando de la posibilidad de concebirla como una obra impersonal, tan impersonal como lo es el frío, la lluvia, o la muerte, es decir, obras colosales por todos sabidas pero de las cuales no podemos reconocerles un dueño. Los escritores no son propietarios de ese mar, acaso sí los lectores pero sin duda alguna no los autores, así como el océano no es propiedad de las gotas ni el amor de los amantes. Obviamente, entre ellos, pero no exclusivamente por ellos, se construye ese gigante caballero omnisciente. La mayor contribución a ese caballero, tal vez, venga de la lectura, pues resulta que el lector siempre es anónimo y, por concordancia y sintonía, impersonal. Siguiendo esto, diríamos que la literatura sólo “se hace”. Nunca la hacemos, sólo “se hace”. Pero claro, sin autores no hay historia, y sin historia nuestro papel en el mundo se reduce a la de meros espectros, sonámbulos en las sales del tiempo, lo que nos incomoda y disminuye.

Por lo demás, queda una última conclusión a esta brevísima nota: no creo en la escritura, al menos no de la manera en que se la concibe de común. Creo que la escritura es de alguna forma algo más íntimo, cuya esencialidad no siempre tiene que ver con el hecho de escribir. De ello que, ¿podríamos imaginar un escritor que no escribe? Sí, pero sólo de la misma manera en que podríamos imaginar *un* libro escrito por todos nosotros, quiero decir, no sólo por los que escriben, sino por *todos*. Quizás desde hace mucho ya se haya escrito todo lo que vale la pena escribirse, aunque es cierto que no se ha leído todo lo que vale la pena leerse. Estaríamos, por lo tanto, confiando en un ejercicio no afianzado en la correcta creación sino en la correcta re-creación.

Emerson dice que cada uno de los libros de la historia se asemejan tanto entre sí, guardan tan pocas diferencias, que parecieran escritos por un único hombre. Lo que el borgeano estadounidense no dice, y para ello escribo, es un hecho fundamental: a la par de este gigante caballero omnisciente y su libro definitivo, asistiríamos a la construcción de un hombre universal, uno solo, que

no dejaría de ser todos nosotros, aun si en ese “nosotros” se esconde un obtuso naufragio, y mucho océano.

DE ARENAS Y BOSQUES

Esa otra arena no es infinita. Ciertamente puede haber tantos copos de nieve como granos de arena en un desierto; pero esos copos no pueden ser la forma de un desierto, no pueden ser las abstractas pirámides ni tampoco la confusión o la perdición, el desamparo en medio de un laberinto o los incontables años que vivirá la Sibila. La nieve es una arena de otro orden. Ambos territorios, vastísimos, tal vez sólo se asemejan en lo que tienen de extensión, de enorme cuerpo echado *sans souci*. Recuerdo que en un pasaje de *El hombre que está solo y espera*, Scalabrini piensa que el previsible campo de la pampa es como un estómago tirado boca arriba, diríase en la fiaca, displicente sobre el espacio, entregado al fluir de sus gases internos, con la sola preocupación de mantener su respirar holgado.

Este símil resulta más transportable a la situación que nos ofrece el desierto. Creo que caminar entre los cúmulos de la arena se siente como andar sobre un

grandísimo pecho que respira, cuyas inhalaciones y exhalaciones son medibles en cantidades de tiempo igual de grandes e imperceptibles. Cada cuatro o cinco días, un leve pliegue en el suelo que pisa, el levantamiento de una marea ensoñada por el sol, anuncian al caminante que el desierto ha dado una nueva bocanada de aire. Después, en un punto perdido de las horas secas, vendrá la exhalación, en forma de pasajera ráfaga, de esas que contentan su existencia testimoniando pequeños remolinos: los trompos de segundos y polvo con que el silencio juega. Para los indios seris (etimológicamente, los “hombres de la arena”) esos remolinos, del desierto de Sonora, son los fantasmas vagabundos de sus antepasados.

Quién sabe qué encanto tiene tan complacientemente dormida a la arena en un sueño de milenios. Y justamente es el sueño la materia de la que parece estar hecha. Por eso se le resiste a la jaula de las manos. Por eso los granos vuelan del encierro de los puños, como cuando en un sueño intentamos asir al pájaro y éste escapa sin problemas, dejándonos un consuelo de vacío y plumas. En esto la arena se parece al agua: ambos inodoros,

insaboros, irreductibles e inaprensibles. Pero también se parecen en lo que tienen de muerte. Es posible ahogarse en olas de desierto, como en ese cuento de Borges donde Tzinacán está a punto de desfallecer bajo líquidos de tierra, o como aquel caballero que, para la muerte por agua, se interna en el mar terreno y sus espumas que son pompas de helechos y rocas.

Las fronteras de la naturaleza suelen ser imperceptibles. Nos es invisible la línea que separa el nado de un pez del transcurrir del agua en un río. No termina de ser animal en movimiento cuando ya es reflejo de luz o cristalina claridad, eco de burbujas. Así, imperceptiblemente, el sueño del desierto deviene pesadilla. Por una sombra que pasa, el encanto se convierte en miedo. Las alucinaciones de la arena tienen cuerpo. Los espejismos que sufre el caminante denotan los vestigios de ese miedo seco; el aullido del coyote, un agazapado gemido de agonía. Sólo dos frutos se sobreponen en ese campo: los arbustos y los espectros. Son de una misma fragilidad el tallo que sostiene a ese arbusto y el aliento que mantiene en pie al fantasma del desierto; o más bien, a los dos no los sostiene su tallo, los sostiene su pena. Por tristeza se levantan los

manotazos de calor y polvo que embisten las mejillas del caminante abrumado. Por dolor se propagan las voces que le susurran al oído:

—Estás solo, este lugar se llama triste, no esperes nada.

Y cuál será el temperamento propio de la arena. Primero, habría que señalar que el calor que impera en el desierto tanto proviene del cielo como surge del subsuelo. Ese calor es el aliento de una boca que respira, como ya se dijo, y también se asemeja al vapor que se concentra en una celda, aunque en una sin paredes ni límites observables. El desierto quiere ser una mano que se cierra con fuerza. Y en esa vastísima pequeñez que palpita, que late como un corazón aburrido, anidan los humos y los aires. Como se seca la piel del rostro o la saliva en los labios, así se marchitan los segundos y los minutos, dejando tras de sí cáscaras de tiempo, cadáveres de lo que alguna vez conocimos como “el paso de los días”. El desierto es un solo día enorme, habitado por fugaces poblaciones de murmullos. En lo alto, una estrella vigilante no para nunca de sonreír. Sus sonrisas son ondas que extenuan. El imperio del amarillo y la luz no significan sino las miradas de un loco ojo que nunca

parpadea, fijo en quién sabe qué espectáculo terrible (el espectáculo de unos pasos aislados). Y aun en los instantes de la noche hay tanto dorado en el suelo, la persistencia de la luna, que no deja de haber luz de infierno. Parfraseando a Pizarnik, la noche, en el desierto, es un sol horrendo. La luna como un sol marchito, como una manzana abandonada a la intemperie.

Es verdad, puede haber tantos copos de nieve como granos de arena, la diferencia fundamental radica en el grado de unión. En la tierra, las partículas están inevitablemente separadas. Aun cuando la distancia sea mínima, existe un diminuto abismo entre un grano y otro. Por eso es tan fácil perderse entre los dominios de la arena, ya que caminar allí implica caminar en medio de una multitud de individuos, cada uno dando una dirección distinta, extraviándote y confundiéndote con los rumores de su voz. Y en efecto, basta un puñado de polvo para hacerte conocer el miedo, el tirón de una ráfaga de polvo para internarte a un laberinto insondable.

En cambio, los copos de nieve siempre están unidos. Ellos forman un solo organismo indivisible. Si el desierto está compuesto por la individualidad de sus

partes, la nieve en el bosque o en la tundra es una única capa o un único suelo helado. La nieve como una sola dama, en un solitario reposo. Por eso allí no resulta posible el extravío, ni el andar en espiral propio de lo que llamaríamos “el estado en laberinto”. Se camina siempre por una línea recta, que por visible e inalterable no menos inconmensurable. El viajero del frío se siente sobre suelos ciertos, sólidos, y ya no tierra que se deshace y se difumina al aviso del tacto. La nieve se presenta como lo contrario del agua y la arena. La nieve anhela la caricia. Ella quiere ser un cuerpo, y haber límites plenamente trazables; no como el pájaro que huye descompuesto en viento y plumas, sino como el lobo que se deja acariciar el pelo de la oreja, indeciso entre bajar la mirada y dejarse consolar, o alzar los ojos de plata y morder.

Al igual que un lobo salvaje es la nieve: silenciosa pero alerta, solitaria e independiente, elegante y feroz, de terciopelo o de espada, rosa o huracán, toda misterio, como una muchacha de profundos ojos grises. Si el desierto es una gran panza echada boca arriba roncando y soñando, la nieve posee la forma de una espalda, la espalda de una mujer que no duerme ni está despierta.

Mejor sería creer que vacila, entre nubarrones de sueño y asaltos de vigía. A veces bosteza, a veces canta, pero siempre en movimiento del alma; no sofocada, adormecida. Ahí, los pasos del viajero no actúan como fuertes golpes de presencia, perforando calor y soledad. Se trata más bien del paso de una pluma, rozando con ligereza la fría piel de esa espalda. Y la mujer responde con una leve agitación de la carne, semejando ese tierno espanto que produce una inesperada mano en el hombro.

Pero, aun cuando su forma sea la de una palma abierta, la nieve no desconoce de mortandades. Si la materia de la arena es el sueño, de ésta, la materia prima es el reflejo. De mucho andar uno mismo termina siendo el frío, y la nieve, una sombra extendida de la propia silueta. El bosque representa también un laberinto, pero uno que se cierra, que se dirige hacia adentro. Se puede decir que el caminante del desierto viaja solo en medio de la naturaleza. Pues bien, el caminante del bosque viaja solo en medio de sí mismo. Un hombre nunca terminaría siendo arena: ambos se repelen. Sin embargo, la nieve, casi siempre, acaba adquiriendo la misma consistencia del hombre, deviene una extensión

de su cuerpo, como los brazos y las piernas. La nieve obliga al ser a visualizarse. Es un acto individual y un gesto de egoísmo. De manera que la tundra será tan inconmensurable como inabarcable sea el individuo. El frío vendría siendo una suerte de espejo, “manto de agujas sobre hombros indemnes”, escribe Octavio Paz.

Quema y entumece la presencia ante uno mismo. Ese vapor que sale de la boca trémula significa un reclamo, un ajuste de cuentas, una mano invisible recuperando la propiedad que fue suya. El frío, a diferencia del calor, proviene del sujeto, tiene la consistencia de los recuerdos o de los pensamientos. Incluso cuando haya varias personas en el mismo espacio, cada quien está sobre su nieve, cada quien es su propio bosque. Así, toda figuración de árbol o de liebre no implica más que una ominosidad, la recuperación de una memoria o la revelación de un fantasma de clóset, y aquel lobo que se asoma por las ramas rígidas (con su mirada de cristal), el hombre que fui o el hombre que seré: el agua de mi muerte o la espina de mi vida. El frío nos descubre de esas capas grasosas de la inconciencia, y ya desnudos, nos ensaña que todo hombre contiene en sí mismo a un

antihombre, una noche ártica para una noche boreal, lo que soy no siendo cada instante.

La nieve fue hecha de un compuesto homogéneo de diversos ingredientes humanos internos. Para escribir y hablar en frío lo mejor es cerrar los ojos y entregarse al temblor. La lengua del frío no está tejida con palabras sino con gestos: un arrojarse de brazos cruzados, un frotarse de manos, un entumecerse personal.

SANTOS Y CUADRILÁTEROS

Cuenta el teórico del cine, García Cordero, que a don Eugenio D'Ors le gustaba empezar sus clases de arte de la siguiente forma: dibujaba un paralelogramo. “Esta es —decía— la boca del escenario de un teatro. Pues bien; la primera regla es que lo que ustedes vean adentro sea más interesante que lo que vean afuera”.

La sabiduría de don Eugenio, si bien sintética, es conmovedoramente sincera. Porque pensemos esto: ¿Qué vemos exactamente adentro que no podamos ver afuera? Está claro que el teatro, el arte, es una extensión de la vida. Por ende, dentro de ese paralelogramo debe haber vida, o más precisamente, una forma de la vida, un punto de vista concreto de la vida. Tomemos su ejemplo: la escena teatral. Tarimas de algunos metros de ancho, algunas cortinas, luces someras, quizá —si bien nos va como espectadores— efectos de sonido; y ahí está, tenemos una parcela del universo, un cachito de realidad escogido y presentado por las precisas manos del arte. Porque el

teatro es eso (y todas las artes, de hecho): un fragmento de esa masa enorme que conocemos como mundo, pero un fragmento, entiéndase, esencial. Mientras que en el mundo tenemos el farrago, lo azaroso, todo aquello que implica el relleno de lo que no vemos y sentimos como nuestra realidad inmediata, en el teatro sólo existe la inmediatez. Nada sobra. Todo está ahí ya previamente premeditado. No existe la obra sin la participación expresa de *cada uno* de sus componentes. En una obra de Beckett pende una soga del techo, una soga que ha estado ahí y estará para siempre. De ello que el espacio del arte sea el infinito, y su tiempo, la eternidad. Y casi daríamos por hecho que es infinitamente más interesante la vida de los dioses que la vida de los hombres.

Ahora, no deja de parecer paradójico que cualidades como infinidad y eternidad convivan en un espacio finito y en un tiempo dado: la boca del escenario de un teatro. Bueno, si habría que buscarle una explicación a esto, yo me remontaría a una teoría expuesta por el psicólogo John Schutz: la idea del “contra-mundo”. Rápidamente, un contra-mundo vendría siendo algo así como la sede o el refugio atómico de la imaginación, y a veces, como

lo sugiere el término, de la locura. Un contra-mundo se opone al mundo en todo: el mundo es repetible, sucesivo, tal vez previsible, algo unívoco. Un contra-mundo, en cambio, rebelde, se nos presenta modificable, alterado, imprevisible, circular. En la cotidianeidad quiere imperar el tiempo lineal y la razón. El contra-mundo es el reino de la locura (es decir, del revés de la razón, sea cual sea el nombre de eso) y del no-tiempo. Una vez nacido, el hombre está anclado inevitablemente a los regímenes del mundo, como no queriendo. Por el contrario, para acceder al contra-mundo hay atajos, puertas en el aire, pasillos abiertos a quien esté dispuesto a entregarse a las reglas de la fantasía. A ellos el hombre entra por el lado de la noche. Sombras o fantasmas, cuya cualidad intrínseca es el sueño. Los ejemplos pueden ser muchos, y una vez entendida la línea horizontal que une un contra-mundo con el otro, resulta en una obviedad un tanto inquietante, una verdad que nos obliga casi a darle por entero la razón a Heiderberg cuando afirmaba: “Quizá este no sea el mejor de los universos posibles pero es muy probable que sea uno de los más simples”. Así, un contra-mundo es el arte, el sueño, el éxtasis, la

risa, el amor y el acto sexual, la embriaguez, el juego, el rito, y en suma todo aquello que nos insta a desatarnos la corbata.

Una condición inevitable del contra-mundo es la de darnos esa sensación de que, efectivamente, como asentando una cuchillada, se resquebraja nuestro mundo cotidiano y se está accediendo a un espacio exterior, por fuera o por debajo, de la conciencia. Filosofía de telegrama: la realidad también tiene una sombra. Podríamos llamar a esto el ritual de la entrada: la somnolencia, el arrebató místico, el descórrer de las cortinas de un teatro, los créditos iniciales de una película, el pitido primero de un partido, un epígrafe, una mirada furtiva y coqueta, un comentario candente e inapropiado, o en este caso, el doble sonar de una campana. De manera que aquel paralelogramo con que gustaba Eugenio D'Ors comenzar su curso de arte, deviene una suerte de verdad fundamental. Cuatro líneas, infinidad de posibilidades. Ese cuadrado puede representar no sólo la boca del escenario de un teatro, sino también la página de un libro de Borges, la página de una tira de Quino, la delimitación exacta de un campo de fútbol, una bien

cómoda cama, la pantalla del cine, las cuatro paredes de una iglesia, la clásica carpa de un circo, y cómo no, las cuerdas que resguardan la entrada de un ring. Recuerdo que en algunos ritos primitivos se comenzaba delineando una figura en el suelo: el cerrojo de lo sagrado sobre lo profano. Así que, en efecto don Eugenio: que al borde de esas cuatro palpitaciones se detenga y arda el mundo.

Ahora, la pregunta primaria: ¿Por qué hablar de arte y eternidad y contra-mundo cuando lo que se pretende es hablar de lucha libre? Y cuando digo lucha libre es lucha libre, no lucha de olimpiada y gimnasia sino lucha de ring, de máscaras, caídas, rudos, vuelos y a veces (las más delicadas veces) de sangre. Pues bien, en primera, para obviar ciertos reproches y lugares comunes del tema, imaginemos la pedantería o el simple y llano reproche: 1) La lucha libre es inmoral porque nos invita a regocijarnos en la más primitiva e inconsciente violencia. Violencia de animal o anacronismo. 2) La lucha, como el fútbol, no es sino el opio del pueblo. Que siga allá, detrás de la colina, la necesaria conciencia de clase. 3) Las luchas ni siquiera cuentan como deporte, pues es bien sabido que detrás de cada combate hay un buen

o un mal elaborado guion. 4) Las luchas ni siquiera cuentan como espectáculo teatral, pues tanto se echa de menos un Shakespeare, un Calderón y hasta un buen Ionesco detrás de bambalinas. Esto, sólo por resumir.

Para comenzar a despejar sendas acusaciones habría que dar un vistazo a lo que ocurre durante una sesión genérica de lucha libre. El público, una vez en su pagado asiento (asiento que de hecho no va a durar mucho en su calidez e inmovilidad), una vez dispuesto a sumergirse a esas aguas por donde no puede respirar la razón, la conciencia, la lógica, o como se le llame, una vez completo el rito de la iniciación y la ceremonia de la entrada (sombras, espectáculos de luces, música, la voz del anunciador, los chiflidos y piropos, el repique refinado de la campana), una vez anunciado que sobre la lona hay locura y juego y arte, no puede sino adaptarse a las reglas específicas de ese contra-mundo en particular, so pena de morir, o lo que es igual, pasarse dos o tres horas aburridísimas y sin duda ridículas. Nadie niega que las luchas sean algo ridículo y banal, pero son de una ridiculez elevada a verdad sustancial. Reprochar que sobre el ring haya dos seres humanos golpeándose para

hacernos divertir, es como reprochar que sobre la tarima del teatro haya actores, o que un escritor deba valerse de letras y tinta para hacernos pasar un buen rato. O aún mejor: es como quejarse de que un payaso deba pintarse la cara para producir la risa.

Estos símiles, principalmente el teatro y el circo, también sirven para despejarnos de otra duda. En efecto, las luchas son un espectáculo. Es teatralidad. Pero ¿en cuáles de los contra-mundos no hay actores y escenarios y guiones-protocolos? Si no es el luchador es el amante, si no es el amante es el sacerdote, si no éste, el briago o el payaso. Toda forma de arte exige un actor. Toda forma de arte, y el sueño, y el amor, y la sacralidad, son, en cierta forma, y salvando las distancias, una puesta en escena. Que no se le reproche a este deporte falsedad, aun hoy cuando parece tener más conciencia de ello.

Por otro lado, ¿primitivismo? ¿anacronismo? ¿inmoralidad? Si diésemos por sentado ello no habría tampoco juego, sexo, cine, literatura, y quién sabe cuántas turas más, el amor, tura de las turas, como diría Cortázar. Sobre la lona hay una sola regla a la cual abandonarse: después del conteo de tres se ha vencido, ha ganado el

honor, ha ganado la inteligencia, o la astucia, incluso el oportunismo, la trampa o la maldad. Ha ganado el bien sobre el mal. Ha ganado mi sangre y mi carne sobre la tuya. Me queda el orgullo. El victorioso sobre la lona es uno que somos nosotros. Cuando un luchador ha cerrado el telón de forma gloriosa sucede que, parafraseando a Eduardo Galeano, nos olvidamos que el ring es de madera y está en el suelo y nos vamos al aire todos.

De lo que sí se puede hablar, cuando se trata de luchas, es de la calidad de su puesta en escena. Un versado en la historia de este deporte-espectáculo no tendrá problemas en saber que cada estilo de lucha, o más bien, cada promoción y estrategia de negocios, llámese WWE, TNA, Ring of Honor, NJPW, CMLL, sustenta y defiende una idea de lucha, una, por así decirlo, poética de la lucha libre. Aun un empedernido crítico de ella reconoce la diferencia, así, de ojo, entre una sesión de lucha libre americana (*wrestling*) y otra mexicana. Están, por ejemplo, las reglas primarias, el común emparejamiento de los contrincantes, la presentación y figuración de sus luchadores, el ritmo y la danza de la lucha misma, la actitud de los aficionados para con lo que sucede sobre

el entarimado, etcétera. Aquí —porque esto es una pura disertación de golpes y patadas “razonadas”—, vamos a centrarnos en estos dos estilos de actuación.

Podríamos empezar con las similitudes. La lucha estadounidense y la mexicana son ambas una suerte de mezcla estafalaria de varias disciplinas y artes. No es sólo deporte. Consideremos, para ejemplificar, el ritmo de la lucha misma. Sobre un ring de lucha mexicana asistimos a algo muy parecido a la danza o la coreografía. Un luchador lanza a su rival contra las cuerdas. Éste convierte su movimiento en un salto espectacular, contorsionista. Después se dirige a su colega, quien, en un exceso de previsibilidad, se agacha, lo torea, lo engaña, lo sujeta del brazo con un candado y lo manda a comer tierra. El vencedor momentáneo, así, se ve con el derecho de exigir las palmas del respetable. Sin embargo, la ingenuidad se paga cara en un terreno donde no hay lugar para las distracciones. El rival, que ya se ha puesto de pie, le espera por la espalda: un potente lazo al cuello y lo manda a volar, para luego, como culminación del espectáculo dancístico, planear por los cielos. Como se ve, y como puede apreciar

cualquiera que asista a una sesión del CMLL o incluso de la AAA, el ritmo de la lucha libre mexicana es candoroso y vigoroso, es medido y pasional, un vaivén casi romántico; aunque suene paradójico, porque los luchadores se cuidan, buscan el apogeo del otro, el toma y daca es una suerte de lenguaje, comunicación, palabras que son cuerpo. La cadencia de la lucha libre mexicana se parece mucho al toreo. Es una música que se siente, que actúa antes de pensar, que busca la sorpresa, el final glorioso, las pausas y después los remates vertiginosos. Es música estrambótica, eso sí, música de feria, por eso la mayoría de los aficionados estadounidenses quedan impactados por el ritmo de la lucha libre mexicana. No tanto por lo que tiene de agresividad y poderío físico, sino por lo que tiene de tubas y trombones. Precisamente, si tuviéramos que elegir la música predilecta de la lucha mexicana sería esa: la música de trombón.

Nada más distinto el ritmo de la lucha libre estadounidense. He notado que los aficionados de corazón a la tradición mexicana echan en falta, cuando se trata de WWE o RoH, el baile y el toreo. En cambio les sorprende (e incluso les denigra; cosa rara, pues a fin de

cuentas estamos hablando de “lucha”), lo seco y crudo y directo de esos combates. Aquí no es que haya una coreografía bien llevada, los luchadores suben al ring y se dan directo, con todo, al rostro, con el puño cerrado: casi lucha callejera. Los lances, las piruetas y la pantomima se ven como recursos sobrados, sólo aplicables a combatientes venidos de las exóticas tierras aztecas. Lo importante es aplastar al contrincante con poderío corporal, con mucha táctica y estrategia, y con virtud física. No es raro, entonces, que el mayor prestigio de esa lucha esté en la categoría del peso pesado. Y no es que se trate de un ritmo de lucha arrítmico o monótono. Es más bien, música de salón, de *ball*. En uno de los programas fuera de ring de la WWE, el luchador canadiense Chris Jericho habla a sus pupilos sobre el encuentro que mantuvo con la leyenda Shawn Michaels, en un famoso pago por ver. Y habla de esa lucha desde el punto de vista rítmico. Por lo que se ve en dicho show, Jericho (a nombre de todos) prepondera el ritmo pausado, medido, calculado, un tanto frío, esencial, sin sobrealientos ni florituras. Si la lucha mexicana es una conversación animada, ésta

es una plática bajo la lluvia. Si aquella feria y trombón, ésta *cocktail party* y saxo, saxo relajado y azul.

Resulta también normal que la actitud de los combatientes sobre el ring permee la actitud de los espectadores. Tan diferente como el ritmo lo es el ánimo de las gradas mexicanas y americanas. El aficionado mexicano responde a una especie de frenesí. Acompaña la música del entarimado con su propia música: gritos, silbidos, piropos, mentadas de madre, alabanzas, casi himnos. Se levanta, chilla y baila. Le encantan los lances que alcanzan a sacudirlo o a tocarlo. La empatía con el rudo o con el técnico es tanta que se puede decir que fan y luchador se encuentran bajo la misma piel. No es raro que alguna dama termine llorando ante la derrota de su ídolo. En cambio, en las gradas americanas esto último es más bien inusual. Hay empatía, pero no como la de dos hermanos sino como la de dos amigos. La alegría del americano es un poco tímida o reticente. O para decirlo mejor: refinada. El estadounidense se contiene. Claro, también le llegan los fervores, pero a diferencia del mexicano, no los expresa con excesiva teatralidad, sino más bien con gestos diplomáticos: un asentamiento de las cejas,

un brindis y un choque de copas. Si la expresividad del mexicano es voz, la del americano es letra. De ahí que nunca falten los letreros de apoyo a sus favoritos, cosa que, para variar, escasea en las presentaciones mexicanas.

También en ambas promociones existe otra diferencia que parece similitud. Se suele separar el cuerpo de luchadores en dos categorías: el *face* y el *hell* en Estados Unidos; el rudo y el técnico para los hispanohablantes. Si bien cumplen un rol argumentativo más o menos igual, no representan lo mismo. El *face* y el *hell* son como papeles dentro de un drama teatral, papeles ya escritos que cualquier luchador puede adoptar al momento que sea necesario. Expliquémonos: un luchador puede ser *face* o *hell* por las exigencias argumentales del guion. Son categorías por las cuales se puede transitar sin mayores complejidades o fantasmas. Y el público así lo entiende. Así, Shawn Michaels ha sido *face* y ha sido *hell*, Triple H, The Rock, Steve Austin, incluso The Undertaker, todos han sido *hells* en algún momento de sus carreras. El público adora a tal o cual personaje por encima de su categoría. Sabe que los términos *hell* y *face* no son más que vestiduras momentáneas —porque

hasta eso, uno se siente un poco incómodo cuando asiste a un encuentro entre dos *faces* y dos *bells*—. La empatía público-luchador no es moral. Ha habido *bells* insoportables que granjearon una cantidad inmensa de fans. Para el aficionado mexicano la cosa no sucede igual. El rudo y el técnico son, a diferencia del *face* y el *hell*, personalidades, y la personalidad es algo que no se puede cambiar así como así. Se nace con ella y con ella se muere. Un luchador, casi por destino, se desarrolla como rudo o como técnico a lo largo de su carrera. Un cambio de bando es inusual y resulta un hecho próximo a una noticia de carácter nacional. Cambiar de rudo a técnico es semejante a traicionar una bandera, una raza, una sangre o un apellido. A quien incurra en tal falta le espera la vergüenza y la ignominia, dos formas sutiles del destierro. Por todo esto se concluye que la lucha mexicana es más moral que su contraparte norteamericana. Para el mexicano el técnico representa invariablemente el bien, y el rudo, el más profundo mal (los judas de la lona). Y sobre la tarima, es el bien quien debe ganar. Generalmente, una función de lucha tradicional en suelo azteca sigue, o más bien

seguía, un drama en tres actos: en la primera caída se impone el técnico: es la caída de la presentación, el héroe del ring hace gala de su destreza, de su poder, de su inteligencia. Todo parece ir bien hasta que, en el segundo round, viene la respuesta ruda. Ha ganado el rudo, no por sí mismo, sino por un exceso de confianza del técnico, por su *hybris* ha perdido el técnico la segunda caída. Para rehacerse, como un héroe mítico, debe conocerse a sí mismo, y conocerse implica saber sus propias debilidades, afrontar sus errores, tener humildad. Ya resurgido, el técnico se levanta y hace suya la tercera caída. Así, lo importante no es sólo ganar: es sobreponerse ante la adversidad. Esa es la lección moral de la lucha libre mexicana. Sin embargo, su contraparte americana no es para nada moral. Sí, es cierto que el *face* y el *hell* representan en cierto grado el bien y el mal. Pero no el bien y el mal a nivel social, sino más bien a nivel personal, íntimo. Los males del *hell* son algo que por él mismo debe superar o, en su caso, acentuar. La tragedia del *face* es más que nada tragedia doméstica. En México, una victoria del técnico es una victoria de todos los técnicos. En Estados Unidos,

una victoria del *face* es una victoria sólo de él: el público únicamente se digna a reconocerla o rechazarla. Resulta esclarecedor que en WWE las victorias del *face* sobre el *hell* son más esporádicas y trascendentales. Mientras que en México el técnico se sobrepone semana a semana, en Estados Unidos las victorias del *face* son menos comunes. Tal vez se deba a que, si bien no casuales, sí son victorias más fundamentales. El triunfo del *face* puede ser el telón de una rivalidad de meses que desemboca en un evento importante, un *Wrestlemania*, por ejemplo. Es el broche de oro de la insistencia, la persistencia y la paciencia. Por lo tanto, y para ir cerrando este punto, el ring del mexicano tiene cualidades del mito. El del estadounidense, de la política. Cada sesión de lucha libre es una recuperación semanal y ritual del triunfo de la luz sobre la oscuridad. La sesión del *wrestling* es un camino, es el espectáculo de un hombre alzándose sobre el otro, de los ideales y los valores y las aptitudes de un solo hombre, que no de la comunidad, sobre el otro.

Atendamos una última diferencia. Hemos dicho que la lucha libre es teatralidad. Si bien la boca del escenario

del teatro es igual, el drama que se ejecuta dentro de ese paralelogramo es harto distinto. La diferencia dramática entre la lucha libre y el *wrestling* es tanta como la que hay entre la comedia y la tragedia. En sí mismos, uno se parece a la tragedia y el otro a la comedia. Para entender esta cuestión basta con tener en cuenta las características de ambos géneros dramáticos. Personalmente, para ello, yo me amparo en las páginas de Henri Bergson. Según el francés, tragedia y comedia se distinguen por la constitución de sus personajes. Resumiendo bastante, la tragedia atiende al alma del hombre, su espiritualidad, lo que hay de eterno y universal en él. Con el pasar de los años los hombres pueden cambiar en materialidad, no así en sustancialidad. La sustancia, lo inalterable, lo sublime, es aquello que una tragedia busca atrapar. Hamlet nos conmueve por su espíritu, por su interioridad. Sin *pathos* no hay tragedia. Y si la tragedia registra los movimientos del alma, que es fina, la comedia registra los movimientos del cuerpo, es decir, todo lo contrario de lo trágico: lo material, lo momentáneo, lo personal, lo vulgar, lo necio, lo mera y sencillamente físico. Es requisito indispensable que una tragedia nos muestre el alma pura

de un ser. Si por algún pretexto se cambia del alma al cuerpo, pasamos de la tragedia a la comedia. Bergson lo dice más fácil: Si Hamlet se tropezara en el escenario se nos acabaría lo trágico en un instante.

Con los estilos de lucha libre que estamos analizando sucede algo similar. El *wrestling* americano es tragedia. La lucha libre mexicana, comedia. En un cuadrilátero de la WWE, Impact o RoH hay un hombre con ideales, como ya se dijo, un hombre con conciencia, con valores, aptitudes, con virtudes y defectos, hay un individuo que nos muestra su interioridad. Se instaura, entre el aficionado y el luchador, una relación de intimidad, de uno a uno, como diciendo “mira, heme aquí, éste soy yo y estos mis problemas: conóceme”. Una victoria del luchador implica una victoria del espíritu. El aficionado puede reconocerse a libertad en ese triunfo. De hecho, no es casualidad que en este estilo de lucha prepondere el diálogo. Estos luchadores están muy bien adiestrados en el arte del micrófono. Sus palabras son tan efectivas como sus puños. Y esto porque la palabra, recuérdese, es “la ventana al alma”. En una tragedia los personajes son principalmente lo que dicen.

El arma primaria de expresión en una comedia es la gestualidad. Si para la tragedia lo es el alma, para ésta es el cuerpo. La comedia atiende a la materialidad del ser. En ella los personajes son lo que hacen. Esto se correspondería con la exagerada teatralidad de la lucha libre mexicana que ya discutimos: rítmica, coreográfica, baile y toreo. Si el luchador trágico hace de las palabras su medio predilecto de expresión, el luchador cómico mexicano es un maestro en la no menos ardua disciplina de la pantomima, con actuaciones que podrían rivalizar con las vistas en los clásicos del cine mudo. Otro detalle nada fortuito: como el primer Charles Chaplin, como Buster Keaton o Harold Lloyd o Max Linder, el luchador mexicano está impelido a hablar. Y cuando habla, no es difícil notar lo mal que lo hace.

De esto último resulta fácil comprender el porqué del colorido, el folklore y hasta lo sencillamente humorístico de la lucha libre mexicana. Como un payaso se vale de las tintas y la nariz roja (la máscara más pequeña del mundo, según Lecoq), el luchador mexicano acude al disfraz para realizar su presentación teatral. Atuendos estrafalarios, máscaras variopintas, capas gloriosas, nada

de eso se ve en la lucha norteamericana. Los americanos no las precisan, así como Hamlet no la precisa. De ahí su parquedad en la vestidura: no puede haber obstáculos que dificulten la vista entre el espectador y el alma del luchador. Por el contrario, la máscara del mexicano es una invitación a no ver más que la corporalidad de él. Es algo muy similar a los gestos de Ben Turpin, la cara de piedra de Keaton (cuya seriedad es ya en sí una máscara), o la cara de pan de Harry Langdon. Y a la exagerada gestualidad de la lucha libre mexicana también le corresponde el exceso de manoteos y pataleos del mejor cine cómico silente. Si un payaso, con sus movimientos, parece querer indicar “mírenme, soy un payaso”, un luchador mexicano indica, con sus vueltas, lances y vuelos, “miren, he aquí un luchador”.

Para finalizar, me vienen a la mente dos costumbres de la lucha libre mexicana que la lucha americana no tiene. Una de ellas es la tradición del máscara *vs* máscara o cabellera *vs* cabellera, o su permuta. En Estados Unidos el momento más tenso de una rivalidad puede estar dado por la gloria de un campeonato, pero nunca la máscara (porque no las hay) o la cabellera son el trofeo a

una victoria bien merecida. Esto puede deberse a lo que ya se dijo líneas arriba: en la lucha norteamericana hay personajes; en la mexicana, personalidades. En México es verdad que hay un nombre que defender, un don de nacimiento. Si en WWE un luchador perdiese su cabellera no se vería sino como un tropiezo más en la carrera del hombre, un resbalón del cual levantarse en el próximo pago por ver. En México perder máscara o cabellera equivale a perder el apellido o la nacionalidad. Si a un payaso le quitasen el maquillaje perdería la identidad. Se queda sin nada.

Y otra cosa. La tradición anglosajona de la lucha distingue bien entre el personaje y el hombre. Fuera del ring y de la pantalla, John Cena ya no es John Cena sino John Felix Anthony Cena. En México no ocurre lo mismo. Un luchador enmascarado conserva la máscara hasta en las situaciones más cotidianas de su vida. Sufre, a mi parecer, el mal del payaso: no puede desprenderse de su rol actoral. Así como un payaso renuncia a su dimensión cotidiana, y no se le puede tomar más en serio, incluso fuera de la carpa del circo, el luchador mexicano renuncia a su dimensión, por así decirlo, de

hombre, de ciudadano. Sin su máscara no se le puede tomar en serio. Será Santo o Blue Demon o Parca o Rey Misterio hasta el final de sus días, y en cada momento de sus días. De forma que, parafraseando ahora a Nietzsche, una comedia es una tragedia vista de espaldas.

Si a este punto aún no se ha comprendido bien la diferencia entre la lucha americana y la mexicana, acudamos a otro contra-mundo —el cine—, y veamos la diferencia que radica entre una película como *El luchador*, de Darren Aranofsky, y otra de la serie *El santo contra los vampiros*, *El santo contra las momias de Guanajuato*, etc. La primera, una bien sentida tragedia personal; la segunda, una risa campal, tal como lo es, en su totalidad, la lucha libre mexicana.

En fin, para responder claramente las acusaciones al uso, la lucha libre, si bien deporte profesional, no deja de ser, en mucha forma, un juego. Como juego, hay vencedores y vencidos, hay reglas, hay un motivo por el cual ganar. Como juego moral o político, hay ideales que justifican los golpes en la cara y las patadas al abdomen. Como juego ritual, el bien debe sobreponerse al mal cada cierto tiempo: debe ganar un campeonato o una

cabellera. Así, el calendario de la lucha libre es calendario circular (los eventos de lucha libre pago por ver se renuevan año con año, como renovando un mito). Todas estas cuestiones no vienen al caso en una lucha callejera. La diferencia entre ésta y la lucha libre profesional es principalmente de grado, como la distancia que existe entre un perro con pedigrí y otro cruzado. Sin poner reparos, este paralelogramo con forma de ring cumple con su primordial objetivo: lo que pasa adentro es más interesante que lo que pasa afuera; un contra-mundo que celebra una gran historia como lo hacen el teatro, el cine o una fotografía; una historia que exige ser contada y que, sin darnos plenamente cuenta, nos cuenta.

FORMAS DEL SONAMBULISMO

Bajo la superficie, los ojos apenas se mueven, nada existe para mirar, en torno suyo no hay sino una larga noche fétida, sin estrellas; el movimiento resulta asqueroso. Acostumbrados al lodo, ni la nariz ni la boca tienen memoria. Si en vida desperdiciaron el rayo del sol, si renunciaron a todo compromiso, entonces en muerte les toca la humareda tétrica de sus corazones, y la mudez punitiva. Aprendida la lengua del caracol, el habla se traduce en inútiles gárgaras y saliva animal; palabra alguna surge íntegra de sus apretujados pechos. Porque la asedia es el estado de hielo, donde pensamientos y pasiones se solidifican en peso y forma: todo se endurece en medio de una capa de silencio.

El lago Estigia es el lugar en el que Dante castiga al iracundo y al acidioso, encerrando a ambos en el quinto círculo de su infierno. De la actitud crítica del florentino se pueden deducir algunas cosas. La más obvia: como pecado capital, la pereza es réproba, baste

recordar el condenatorio cuadro de Bosch. Dios no quiere la inacción, o más bien, el reposo negativo del cuerpo es un privilegio que se ha perdido. En el Edén era ley. Ahora en tierra, es falta. El séptimo de los capitales se convierte en rebelión pues implica, esencialmente, recuerdo, añoranza y nostalgia, tesoro caído de los bolsillos traviesos.

Ahora bien, tengamos en cuenta que Dante introduce en el mismo recinto dos temperamentos extremos. Por un lado, las almas que deambulan en la superficie, forzadas y leprosas, arrancándose la carne con los dientes. Por el otro lado, o mejor dicho, por debajo, las ánimas sepultadas en su propio peso. El Estigia resulta extensión de las faltas a la ley divina. El calor con que bullen sus sucias aguas lo absorbe de los cuerpos inmóviles de los pecadores, contentos, como las rocas, en concentrar vanamente la energía. Como buen aristotélico-tomista, Dante pudo creer que ambas actitudes eran reflejo de un mismo espejo: el que se deja llevar por el todo, y el que se deja llevar por la nada. Los dos sufrientes pagan la ausencia de medida. Los dos, de distinta manera, son seres arrojados y extraviados.

En el canto séptimo, Virgilio dice a Dante que debajo de la superficie del lago yace una raza que suspira: la progenie de los entristecidos. Así, el poeta latino juzga la melancolía como motor de la *pigrizia*, que devendría una especie de segunda llama. Ya entrado el Renacimiento, Alberto Durero recogerá la imagen dantesca, merced del influjo hipocrático de la medicina. En su famoso grabado *Melancolía I*, el alemán nos dibuja al ángel alegórico del alma humana. La escena la compone una figura alada y oscura, que mira distraídamente a ningún lugar. Se le nota cansado, con ánimo bajo, algo descuidado, gris en sus gestos, diríase perdido, harto de sus vanos pensamientos, cansado del vacuo compás que usa para medir el mundo. Junto a él, un perro escuálido, representando esa tristeza y esa locura que asedian a cada instante al genio creador.

Esta alegoría empotrada en tierra simboliza la inteligencia; pero una inteligencia atrabiliaria, presa del *furor melancholicus*, enferma de bilis negra. Ensombrécida por la desilusión, caída cuenta de la inutilidad de sus esfuerzos, la alegoría se entrega al quietismo, garabateando el azar en una débil hoja, gesto a todas

luces muy similar a aquel resignado suspiro de los condenados en el Estigia dantesco.

Sin embargo, aunque Dante conciba la asedia como fruto de la tristeza, existe una diferencia con respecto a Durero. Para el italiano se trata de un pecado imperdonable. Éste no le puede disculpar al hombre el desperdicio de la vida y del tiempo. La vida es para actuar sobre el tiempo, con el sudor de la frente. Llegar a ser beato implica, ante todo, trabajo. Contrariamente, en Durero hay, a pesar de todo, cierto halo de satisfacción. El humor triste puede ser positivo, principalmente, para el creador. “Aprender a ser melancólico” era el objetivo de los grandes renacentistas; y esto por creer, aún hoy, en una ligazón profunda entre la tristeza y la locura con el inescrutable impulso artístico.

Ni Durero ni Dante consideran, tal vez, un aspecto. Asedia en el ánimo o extravío de la inteligencia son extensiones, cuando no sombras o reflejos, de un mismo instinto, que no es la tristeza, por cierto. Aun la más profunda melancolía es pulsación positiva, se la siente como un gusano en las venas, ella está y existe: es innegable. Resulta imposible el quietismo total cuando

se extraña o se quiere algo porque los dos (asedia y locura) son ánimos activos, se dirigen hacia, se encaminan. Pero hay una condición del alma en que nada se quiere y nada se espera. Una especie de grado cero de la voluntad. Endurecimiento de piedra y frialdad de hielo. Qué poco ocurre sobre ese mundo. Lo bueno y lo malo pasan como ligeros vapores secados a la vera de un sol inmenso, un sol negro que enceguece el ojo con la monotonía de su luz tiránica. A este sentir le corresponde una palabra inmobiliaria: tedio; lapidaria en italiano, la *noia*.

Representaciones de este estado del alma me parecen infrecuentes en la historia de la literatura y el arte. En filosofía, sin embargo, hay un ejemplo ilustre. Borges lo alude secretamente en su cuento “Deutsches Requiem”, disfrazado con el aspecto de un gato negro y fofo que duerme a la ventana de un Otto Dietrich zur Linde lisiado. El péndulo de la existencia, según Schopenhauer, se mueve de un polo al otro: del dolor al tedio. En la vida humana sólo el sufrimiento es real, y esto porque ella no es más que la turbación de la beatitud y el sosiego de la nada. Así, una vez asegurada la existencia, lo siguiente es aligerar la carga del vivir, hacerla insensible, “matar

el tiempo”. La actividad de nuestro espíritu se ejerce como un tedio siempre combatido. El hastío se instala como la fuente del instinto social. Y su azote puede impulsar a los hombres a todos los desbordamientos. En el país de Jauja, donde las necesidades han sido colmadas, donde reina la felicidad y la tranquilidad, los individuos mueren de aburrimiento, o se ahorcan. En un arrebato de desespero, ellos mismos se causan los mayores sufrimientos, los que les provocara alguna vez la naturaleza en la vida imperfecta.

Schopenhauer sintetiza los complejos del hastío en una imagen. Un espectáculo teatral nos resulta sorprendente sólo la primera ocasión que lo vemos. Después no es más que rutina, cansancio y cabeceos. Es increíble, opina el filósofo, que la nuestra sea una raza tan uniforme, tan única, que la vida de un solo hombre alcance a repetir las mismas andanzas de sus millones de predecesores y de sus millones de sucesores. El drama de la existencia humana es una obra ya demasiado vista. Un día la somnolencia, advierte, se convertirá en el último sueño.

No parece extraño que, de los diversos fantasmas que confunden al alma, la cuestión del aburrimiento sea

de las menos debatidas. Resulta difícil su tratamiento cuando se está lejos de él. De los buenos sentimientos, escribe Cortázar, surge la mala literatura. Muy pocas cosas se realizan en la felicidad pues ella es ya un fin en sí misma; el arte la puede ignorar, y cuando no, trabajar sobre sus márgenes. El tedio, en cambio, significa siempre suspenso, paréntesis hueco, minuto que no acaba de morir, gota que no acaba de caer. Impide cualquier acción, incluso las más vitales se las siente como cargas innecesarias. Tendida en el lecho o en el sillón acomodado, la inteligencia se contenta con el lento espectáculo del subir y bajar del pecho, con la menesterosa entrada del aire a las cavidades nasales, para recorrer gustosamente el organismo y salir metamorfoseado en dióxido de carbono. En esos momentos tanto los pesados pensamientos como las filosas dudas fallecen, paradójicamente, de falta de aire, asfixiados por un manto baboso que los envuelve y los derrite. Asegurar los procedimientos fundamentales de la existencia parece ya una labor hartamente cansada, y de ser posible, se la quisiera evadir. Se puede odiar, entonces, el fútil parpadeo, el lujo de la sangre, la escrupulosa

necesidad de la retina captando los colores, el derroche de los oídos percibiendo una manía en el silencio.

El hastío es un movimiento retroactivo, una implosión que dirige sus furores hacia el centro ingravido. Petrificado el exterior, la carne se deshace en el interior. El terremoto de los nervios apenas se refleja en un leve temblor de la mejilla. La *noia* posee así dos cualidades: la cárcel de las cadenas y la libertad vana de la llanura. Imaginemos el frenesí propio de la locura contenido entre dos mangas de fuerza. Imaginemos la callada extensión del llano,¹ como en estado de trance, proyectando los horrores de la pesadilla que sueña en cada piedra y en cada arbusto, en el vuelo profético del buitre. Tal es el poderío contradictorio de la calma. Por un lado, grito contenido. Por el otro, vacío descontrolado.

¹ Nuestro valle predilecto es la pampa, cuyas metáforas ilustran la pesantez de quienes han pisado sus aguas. “Mar dormido”, se dice popularmente. “Una panza echada boca arriba” decía Scalabrini. Aquel páramo que de tanto verlo, “uno termina viendo la Pampa que se nos ha hecho en el alma”, parafraseando a Mistral.

Telurismo es un concepto que refiere el influjo de ciertos territorios sobre el ánimo o el carácter de los hombres que los habitan. Se entiende que un desierto procrea seres áridos y polvorientos. Una ciudad, gente de metal, laberíntica y concreta. El silencio verde de la llanura propicia al parco gaucho. Un hombre en estado de *noia* parece un hombre asimilado a su contexto. La naturaleza es ya por sí misma indiferente. No hay, ciertamente, paisajes bellos ni sublimes. Un hombre desganado termina por revelar una realidad subyacente, compuesta de ausencia, como esos humos que obligan a las hormigas a salir a la superficie. No ser nadie, o mejor, no ser nada, es otra manera de decir que se está aburrido.

El tedio, como cree Schopenhauer, nos permite percibir el transcurso del tiempo. De ahí la frase coloquial, “matar el tiempo”, es decir, no matar los instantes que se suceden unos a otros allá afuera, sobre el mundo, sino el tiempo que se está petrificando en nosotros, el anémico, el que se lo siente moribundo encima de nuestra piel. Por el contrario, “tirarse a muerto”, en la jerga porteña, significa abandonarse en el hastío, a voluntad, o sea, suicidarse, simbólicamente, al lado de los minutos muertos.

Es curioso que en la imaginaria popular se emparente el ocio con la holgazanería. El ocio, en sus distintas formas, es actividad, movimiento y atención. El juego, por ejemplo, requiere menester. El arte implica fuerza de trabajo, o “fuerza productiva”, en palabras de Adorno. Un niño concentra sus esfuerzos en el girar de un trompo, cuyo único fin, y suficiente, es el giro. Todos éstos son, si se quiere ver así, especies de empleos, trabajos, aunque, eso sí, simbolizados, rituales, “aurorizados”, que les permiten el alejamiento del quehacer meramente productivo y pragmático. El objetivo del ocio es el sólo regodeo, el desperdicio improductivo de la vida, matar el tiempo, no de nosotros mismos, sino el venenoso que recorre la realidad de lado a lado. De manera que el *loisir*, cuando es derroche desinteresado, termina por recomponer el mundo, y redimirlo.

Pero la *noia* en estado bruto rechaza el hacer retroactivo, incluso el estético. Indiferente a las categorías de belleza o utilidad, no busca ni anhela. No podemos pretender nada de ella, porque la naturaleza muerta, como diría Whitehead, no tiene pretensiones.

Asimismo, el aburrimiento tiene que ver, haría falta mencionarlo, con una renuncia a todo afán de trascendencia o posesión. El “hombre tirado a muerto” no alcanza a ver más allá del instante que tiene enfrente de sí mismo, fascinado ante la resistencia de los estiramientos y reflexiones del tiempo, degustándolo entre dientes como se mastica un chicle ya rígido y sin sabor. En una tira de Quino, Miguelito está tendido en un sofá, y se pregunta si no siente vergüenza de no ocuparse en algo importante. Lo piensa un instante. Se dice, “¡cómo!, ¿no me da?”, y concluye aristotélicamente: “nunca acaba uno de conocerse”.

Las palabras de Miguelito son reveladoras. El tedio no implica una total anulación de toda acción proactiva. Ni los cadáveres dejan de producir en el mundo de los vivos, según una reconocida frase de Comte. Lo que sucede, en cambio, es una exagerada concentración sobre el, diríase, yo. Hay una potenciación enorme de energía en aquel que dice, “no hago nada”: océano ontológico vertido dentro de un vaso. Este exceso puede ser comparado con aquel concepto batailliano de “la parte maldita”. En efecto, si para el filósofo francés todo

organismo viviente (aun las sociedades y la economía) no se detiene en crear la energía suficiente para garantizar su propia subsistencia, sino que desde un principio se procura una parte excedente que necesariamente debe ser gastada, en el “hombre tirado a muerto”, esa parte debe estar vertida sobre el ser mismo, como las fuentes que se alimentan con sus propios chorros. Pues bien, este carácter de intromisión y esporulación emparentan al hastiado con otros movimientos similares: la sacerdotisa recogida en el alto calvario, el asceta en su mar de silencio, el monje retirado que ansía, sin desear, la isla del Nirvana.

El trabajo, diametralmente opuesto, requiere que esa parte (ahora verdaderamente maldita) sea vertida sobre un objeto exterior. La técnica y la modificación de la materia es energía transformada. Un martillo, una pala, un lápiz, son bastardos de la raza del hombre. Las formas del arte se deberían desviar de esta reproducción meramente utilitaria de las cosas, pues el desinterés procrea primogénitos. No es complicado concluir que la moderna sociedad occidental privilegia el trabajo sobre el recreo. Todavía los griegos despreciaban las

labores cuando no potenciaran las nobles capacidades del hombre. El mero trabajo utilitario estaba reservado a la casta de los esclavos. La *scholé* helénica, sufridos los azotes de la moral puritana, ha sobrevivido para ciertos genes, esos dormidos que deambulan por el despierto mundo, no aprovechando las cosas en él, sino lo contrario, desaprovechándolas, gastándolas, negando los fines.

“Tratar las cosas como se tratan en los sueños”, tal es la divisa del hombre de ocio. Para el hombre hastiado, “permitir que se agoten por sí mismas”. Ni aprovechar ni desaprovechar, dejar que pasen, como se deja pasar la lluvia, como se oye la lluvia. Escribe Álvaro de Campos: “¡Aprovechar el tiempo! ¡Ah, déjenme que no aproveche nada! Déjenme ser una hoja de árbol, sacudida por la brisa, la polvareda de un camino, involuntario y solo...”

El bulto de los recién nacidos es la mejor comprobación de nuestro demiurgo, *deus otiosus*: hechos a semejanza de un dios fatigado que desde hace mucho se echó a dormir.

EXÉGESIS DE TRES PREOCUPACIONES

ALMA

Mi infancia fue carente, casi en su totalidad, de educación religiosa, conservadora y formal. Escudriñando tras el rellano de la puerta, contemplaba a una mujer en un acto que me parecía desconcertante y a la vez temible: sus manos enlazadas, el rostro caído, ojos cerrados y voz susurrante, en ocasiones, lágrimas, o avisos de lágrimas. Hablaba con alguien que no era ella misma, ciertamente. “Será con alguien invisible”, me decía.

De Dios supe por medios externos. ¿Quién será ese señor al que se le ruega y agradece tanto?, me preguntaba. ¿Por qué de Él dependen los buenos días, la buena suerte, el pan sobre la mesa, la seguridad? Las madres pedían que ese ser inescrutable acompañara de viaje a sus hijas, y enseguida les marcaban sus frentes con hierros de aire. Después, Dios estaba con ellas y las protegía. Dios era siempre un tercero.

Naturalmente, la definición del diccionario no satisfacía mi curiosidad creciente: “Todopoderoso. Creador del cielo y de la tierra. Creador de los hombres. / Ser supremo y sobrenatural al que se le rinde culto”. Mi primera teología provino de un condensado manual escolar.

Pero lo que más me atraía de ese apretujado hermetismo era un concepto: Alma. “En una persona, parte espiritual e inmortal, capaz de entender, querer y sentir, y que, junto al cuerpo, constituye su esencia humana. / Espíritu: En una persona, parte inmaterial de la que dependen las facultades intelectivas. Alma de una persona muerta”.

Atosigado por esta cuestión, recuerdo un diálogo:

—Maestra, ¿qué es el alma?

—Es lo que llevas adentro, y te puso Dios, para que te cuide, y para que te lleve al cielo, el día que te mueras.

—¿Y vive dentro de mí, como las bacterias de mi panza?

Es difícil deshacerse de sueños arraigados. Por mucho tiempo creí (no sé si también me convencí) que

el cuerpo era como una especie de cáscara y el alma la almendra. Al alma se le tenía que cuidar para que ella creciera como algo fuerte y consistente, y para que ella también te protegiera de los asomos del infierno (al que descubrí más con intriga que con pavor).

Y justamente como eso, como si fuera una semilla, me agitaba la idea de poder sacar esa alma de su cuerpo. ¿Si escupimos, ella sale? ¿Si digo “alma”, con mis palabras, estoy materializándola? No supe del *logos* hasta ya crecido.

En mi infancia ideé una manera de extraer y hacer visible el ánimo de las cosas (sin conciencia, era un panteísta consumado). Tomaba la hoja y la quemaba. Las cenizas son los restos de muerte; el humo, la forma del alma, que escapa de su cuerpo y se dirige rápidamente al paraíso.

Hay almas más grandes que otras. Unas son más oscuras y pesadas que las otras. Su consistencia es tóxica, gaseosa y negruzca. Mientras más rotundo sea el cuerpo, más obesa y espesa será el alma. Pero ellas, por alguna razón, no quieren irse. Buscan entrar a tu carne, como intrusos, apoderarse de ti y convertirte en una especie de

poseído. Por eso el cuerpo se defiende. Tose y lagrimea. La tos es el clamor de la batalla y la lágrima el rastro de la sangre, entre dos almas que se baten dentro de un solo hombre.

AMOR

No puedo decir muchas cosas acerca de él. La idea de concebirlo como una enfermedad me parece muy aceptable. Si el cuerpo se expone a ambientes peligrosos, si anda por la vida con la guardia baja, entonces enferma. La piel se llaga, el pus chorrea, la fiebre produce alucinaciones: una explosión de ronchas es el amor. Explosión.

De esto quiero resaltar una cosa: el determinismo, lo involuntario del asunto. En efecto, como dice Cortázar, nadie escoge a sus Beatrices o a sus Dulcineas. “Como si el amor no fuera un rayo que te parte todos los huesos y te deja estoqueado a mitad del patio”, dice el argentino en Rayuela.

Como la invasión imperceptible de un ejército de aire o un monstruo de espejo, yo diría, un monstruo sigiloso que se esconde tras los recodos de la noche. Justamente he visualizado el amor con una imagen: la de un espejo en un cuarto a oscuras. Entre tinieblas, el espejo es transparente; pero sigue ahí, latiendo como un corazón, reflejando otra invisibilidad: la de las sombras. Ahora imaginémosnos dentro de dicho cuarto. A ciegas, ignoraríamos la presencia del espejo; mas éste, aun invisible, seguiría reflejándonos, en la que ya es, paradójicamente, una invisibilidad. Lo invisible copiando a lo invisible, y sobre ese reflejo inmaterial, la presencia virtual de quien eres.

El amor, el misterio del amor, es como esas aguas reflejantes en medio de la oscuridad, el lugar sin rostro donde confluye el hombre ciego, la noche ciega, y el espejo mismo, ciego de sí. El amor es como ese oleaje que sintetiza las tres presencias en una sola ondulación.

Pero regresemos a la idea de enfermedad. Uno de los temas centrales, acaso el más, en *La hora del lobo*, de Bergman, es el amor, pero visto como un *pathos*, como compasión, en un sentido patético del término, es decir,

el de “acompañar la pasión del otro”. En el filme, el amado está en proceso de enloquecimiento. Sufre de alucinaciones. La mujer ama tanto a ese hombre que es, incluso, capaz de “compartir” las pesadillas y los fantasmas de su esquizofrenia. Las alucinaciones son capaces de hablarle. En un punto, la amada tiene que elegir entre salvar su amor o salvar su vida. “Tuve que ir con él”, confiesa después de la muerte de su esposo. “Pero no fui, por temor a la muerte... Tal vez no lo amaba lo suficiente”.

En efecto, la pasión puede llegar a extremos vertiginosos, como el de hacer de los amantes dos dementes (en el sentido más clínico de la palabra), en una misma pesadilla; mas sólo el amor es capaz de hacer de ellos cadáveres bajo la misma tumba, como en el mito de Filemón y Baucis. El amor es una leucemia capaz de contaminar, con una igual dolencia, dos sangres distintas.

Un poema de Dylan Thomas expresa lo anterior, aunque de forma más sintética y más poética; no a través de un concepto sino a través de una metáfora. El amado le dice a la amada: “El gusano que se arrastra por tu tumba, es el mismo que se encorva sobre mi cama”.

FE

Contrario a lo que se pueda pensar, la fe no es intrínseca al sentimiento religioso. Para el hombre primitivo, con una arraigada conciencia mítica, no le era necesaria. En el mundo sucedía todo lo que tenía que suceder. Eran términos incomprensivos el azar o el accidente, la casualidad. Los hechos, la interpretación de los hechos, no buscaban el alivio de una explicación cuando no fuera la de su propio orden, eslabón en la concatenación inevitable de los eventos universales.

Parece que la fe pertenece exclusivamente a la conciencia individual, al yo que se sabe escindido de los hechos y del mundo. Sólo un sujeto, pensado desde el concepto cartesiano del yo, puede notar como disociados ciertos parámetros espacio-temporales: el crecimiento de la hierba, la caída de una gota de lluvia, una muerte en África, una cebrá que agoniza destripada, tu reflejo en el cristal.

La fe es un discurso con pretensión de orden. A la disparidad del mundo y del tiempo, antepone una regularidad. A la disparidad de los números, aplica una

fórmula o un algoritmo. Una mano gigante une montañas con hombres, teje el momento de la muerte con el momento de la vida, en un tejido lleno de pájaros e insectos, de siglos y motores, de reinas y nubes, de caras y fuego. A la unión entre objetos sumamente contrarios e inconcebibles en uno solo se le llama, hermosamente, milagro. Así, los milagros son las metáforas del discurso divino. La fe es una herramienta que permite escribir poemas con objetos y sustancias del mundo real, y ya no con palabras. Un verso y una imagen poética son los pies de Lázaro, escritos en las estrofas del tiempo.

Así como el ingenio poético, la fe surge de una intuición y de un deseo incontenible. De hecho, esto último es lo que permite diferenciar plenamente al mito de la fe. En el primero poca o nula importancia pueden tener las pretensiones íntimas del ejecutante. La fe, en cambio, no puede concebirse sin el componente del deseo, y el deseo es quizá expresión profunda de un yo, de una conciencia individual. Ciertamente, el mito es de un orden comunal. La fe es un gesto solitario, de actitud egoísta. El creyente pretende, con su oración y su esperanza, sincronizar dos ondas que pertenecen a radios

distintos, asimilar dos o más vibraciones en una sola sintonía. La fe también es como la música: la sinfonía no elimina la singularidad de las partes, las organiza para crear un todo armónico con ellas.

Al igual que la poesía, la fe abre y descubre mundos resguardados en sus escondites secretos, y más que eso, los crea y los destruye. El creyente de su fe es, acaso sin sospecharlo, un dios pequeño. La creencia es una forma de asimilar y hermanar a Dios con los hombres. Mediante un don, el feligrés puede llegar a compartir la habilidad más preciada del demiurgo: el poder de la creación y el derecho a la destrucción. Si el deseo del feligrés puede dotar de alas y vuelo a hechos y cosas, igual puede ser la llama que consume las plumas y fulmine al pájaro en el cielo. Lo intrigante y misterioso de todo esto tiene que ver con la parte netamente individual, es decir, con el hecho de que, en apariencia, basta con tener una sensación de urgencia y extremo anhelo para poder intervenir en la casualidad incomprensible del cosmos y convertirla en una causalidad evidente. Como todo ideal de belleza y perfección, la fe posee dos rostros visibles: alegría y horror, placer y dolor, muerte y vida.

Para acabar, pienso en dos ejemplos. Aquel magnífico poema de Antonia Pozzi en el cual la voz poética exprime su completa confianza en Dios y en sus tiempos. Podría esperar por años y siglos, dice, en obscuridad y silencio, al igual que el árabe envuelto en su turbante, que escucha en paz, en el salón de su casa, cómo Dios le madura los frutos de su huerto.

El otro caso puede no ser tan claro, pero ilustra, según creo, el mecanismo de determinación sin el cual la fe no puede florecer y hacer florecer. En su juventud, una bruja adivina lee la mano de Corto Maltese, y descubre, con asombro y piedad, que éste no tiene una línea de la suerte. Al escuchar el hallazgo, Corto no se inmuta o desiste. En cambio, toma un cuchillo, y con severidad, se hace una él mismo, en la palma de su mano derecha. Corto sonrío y se convence, y parte a sus aventuras en el mar, ahora bajo el auspicio de una recién nacida línea de sangre.

POSDATA A UN PORVENIR

No resulta un descubrimiento afirmar que, durante muchos años del siglo xx, quizás un par de décadas ensimismadas, escribir poesía en México implicaba entrar (como recién invitado a una casa extraña), o salir (con diploma en mano) de dos puertas líricas: la poesía de Octavio Paz, la poesía de Jaime Sabines; obras hartamente distintas, se diría contrarias, cuando no contrariadas, si bien entre ellas se tendiera, como después supimos, un mismo puente a esa isla llena de árboles y pájaros que es la isla del amor y del erotismo. Importando poco, o importando nada, la clase de poeta que un joven quisiera llegar a ser, de alguna manera hacer poesía en México significaba entrarle a un ruedo del que muchos no salían bien librados, es decir sin tomar al toro por los cuernos: argucia de tauromaquia. Por lo demás, esta condición no me es extraña. En *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo indica que ser un escritor en la Argentina de inicios de siglo xx implicaba enfrentarse,

de antemano e inevitablemente, con el mito gaucho, ya sea para negarlo o afirmarlo. El mito gaucho al día de hoy ya no significa un trámite literario. Aunque sí lo sea el mito Borges. Me cuesta concebir una literatura nacional desenraizada. Un poeta nacional, a fin de cuentas, no es otra cosa que eso: la raíz de un árbol de 15, 50, 300, 1 000 años. Y tampoco deja de ser un mito. Los mitos, en su carácter de centros, puntos de partida, fundan ciudades, leyes, costumbres, hombres, poemas, palabras hermosas. Pero también los mitos se desgastan. A estas alturas nadie se mata a navajazos con Sabines. Y acaso cada vez menos parroquianos pierdan un brazo o siquiera un dedo en la arena con Octavio Paz. ¿Emanipación? ¿Nostalgia del origen? Quién sabe. La verdad es que un centro corrompido, debilitado, transporta su fuerza de centro a las periferias, como las sabias manchas de humedad. ¿Y cuál es la periferia literaria en México? Eso no ha cambiado: la provincia. Ciertamente pervive y persiste el centro simbólico, no al grado de tener que recurrir a la arqueología para hallarlo, aunque sí a la paleografía. Pero, ¿qué significará entonces la libertad del perímetro? Autodeterminación, creación, destrucción,

confusión, desorientación, corrupción, perversión... Ahí están las posibilidades. Esto sí nos toca descubrirlo.



Es una compilación de ensayos sobre asuntos variados, dirigida a un lector con diferentes y hasta contrariadas preocupaciones: el alma, la literatura, el aburrimiento, los epígrafes, la poesía mexicana, el amor, la fe, la escritura como naufragio, la nieve y la arena, sobre todo, la lucha libre. El aporte del libro radica en ser un particular punto de vista conciliador.