

LIBROS

74

LETRAS LIBRES
JUNIO 2014

J. Volpi
• MEMORIAL DEL ENGAÑO

Gabriel Zaid
• THE SELECTED POETRY OF
GABRIEL ZAID. A BILINGUAL
COLLECTION

Paula Parisot
• PARTIR

Reinaldo Arenas
• LIBRO DE ARENAS. PROSA
DISPERSA (1965-1990)

Marcos Eymar
• HENDAYA

Ulises Carrión
• ARCHIVO CARRIÓN 3. LILIA PRADO
SUPERESTRELLA (Y OTROS
CHISMES)

José de la Colina
• UN ARTE DE FANTASMAS

Roberto Saviano
• CEROCEROCERO



NOVELA

¿Tiene planeado un vuelo largo?



J. Volpi
MEMORIAL DEL
ENGAÑO
México, Alfaguara, 2014,
428 pp.

✦ FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Jorge Volpi es el mejor autor de novelas de aeropuerto de nuestro idioma. Nadie como él para investigar un tema interesante y combinarlo con adecuadas dosis de intriga, romance y sexo. Se trate de la fisión nuclear y el desarrollo de la bomba atómica (*En busca de Klingsor*), el lento desmoronamiento de los ideales sociales en el siglo XX (*No será la Tierra*), el psicoanálisis y la doctrina terapéutica de Carl Gustav Jung (*La tejedora de sombras*) o la crisis financiera mundial del 2008 y la revelación de que varios de los fundadores del orden económico mundial fueron espías comunistas (*Memorial del engaño*). Volpi investiga y recrea. Sus

personajes a duras penas se sostienen pero no importa porque no le interesan como personajes sino como vehículos de información. El lector aprende en sus novelas. Son amenas, bien estructuradas, escritas con un lenguaje neutro y limpio.

La novela de aeropuerto no es un género que se practique mucho en nuestra lengua. Requiere tiempo y esfuerzo la investigación. Requiere curiosidad y capacidad de exposición. En inglés este tipo de novelas abunda. ¿Para qué voy a leer un tratado si puedo leer una novela entretenida y enterarme *grosso modo* de un tema? Si no soy estudioso y requiero de una introducción a un tema de actualidad, ¿qué mejor instrumento que un ensayo revestido de ficción? De adolescente, la etapa de la vida en la que el tiempo parece infinito, frecuenté este tipo de novelas. Mis favoritas eran las de un autor hoy justamente olvidado: Irving Wallace. La misma fórmula de Volpi: intriga, romance, sexo y un tema interesante. Hoy me cuesta trabajo recordar un solo personaje de Wallace, aunque conservo en la memoria los temas que abordó en sus novelas. Escribir una novela entretenida no es un asunto menor.

Me parece desagradable que los reseñistas no pongan ejemplos cuando critican un libro. Parece que hablan desde sus prejuicios. Que enjuician desde un alto mirador literario. Selecciono un pasaje que me parece ilustrativo. J. Volpi (que así se llama el narrador y protagonista de la novela) cena con Leah, que le cuenta lo que ha investigado sobre Noah Volpi, padre del narrador: "...poco a poco las escaramuzas entre republicanos y demócratas se trasladaron a campos menos dramáticos que el espionaje... hip... Truman pronto volvió a ser considerado un patriota, McCarthy acabó desprestigiado, Brownell cayó en el olvido y el nombre de White desapareció de las primeras planas hasta convertirse en una nota a pie de página en los libros de historia, aunque no ya como fundador del FMI, sino como

un posible espía comunista... hip... al menos hasta que su lealtad o la traición de sus colaboradores, dejaran de importarle a nadie... hip..." Esos "...hip..." indican al lector —como si se tratara de un cómic— que Leah se está emborrachando. ¿No pudo Volpi recrear esa embriaguez mediante un lenguaje deshilvanado o a través de la descripción de sus gestos accidentados? No, ello hubiera implicado un mayor trabajo con el lenguaje y con la descripción de sus personajes. Y no hay espacio para eso en la novela. Leah cumple su papel de informar, de ser vehículo de datos, aunque su personaje se desdibuje hasta la caricatura: "...hip...hip..."

Ya que los personajes y el lenguaje son secundarios en esta novela (la novela de aeropuerto tiende a ser superficial en el tratamiento de estos asuntos), quedan por tratar en esta reseña los temas que aborda y el punto de vista que empleó Volpi para exponerlos. Los temas son en verdad interesantes (el origen del sistema económico mundial tras la guerra y cómo este sistema, vuelto ahora sistema financiero con un muy tenue marco regulatorio, llega a su paroxismo y crisis en 2008) si lo que el lector busca es tener información a vuelo de pájaro y encuentra atractiva la novelización de temas complejos. Convendría sí, para sus siguientes novelas, que Volpi no tratara a su lector con tanta condescendencia. Me refiero a observaciones como esta: "...un número incontable de ciudadanos anónimos, tan ingenuos como avariciosos (es muy probable, querido lector, que tú seas uno de ellos)", o esta: "A personas menos familiarizadas con las costumbres de los gigantes financieros —como la mayor parte de ustedes, lectores en vías de desarrollo—...", o esta otra: "Queridos y simples mortales: como adivino sus ojos enrojecidos y espantosamente abiertos, síntomas inequívocos de frustración y azoro...", y una más, aunque Volpi repite el recurso una veintena de veces: "...un paréntesis para tratar de explicarles en unos cuantos párrafos

—anticipo su impericia matemática— qué son los derivados financieros, aunque al final vaya a dolerles un poco la cabeza..." Estas reconvenções al lector, aclaro, no las hace Jorge Volpi, el autor de *Memorial del engaño* sino... J. Volpi, autor de... *Memorial del engaño*. Así las cosas. Jorge Volpi, con increíble sentido del arrojo narrativo, inventó a J. Volpi para narrar este ensayo de divulgación sobre la crisis del capitalismo en forma de novela. Si en *No será la Tierra* narró, con la misma fórmula, la crisis de los ideales comunistas, ahora en *Memorial del engaño* nos reconta la crisis de las prácticas capitalistas. No parece haberse esforzado mucho Volpi en crear a Volpi. Para él es una broma ingeniosísima. Tal vez solo para él lo sea. Incluye la novela diversas imágenes (combina fotos históricas con fotos suyas y de su familia) y menciones coquetas a sus amigos del Crack (Ignacio Padilla y Eloy Urroz), lo que me parece un error. Aunque sus personajes y el lenguaje no sean para él prioritarios y toda la apuesta recaiga en novelar la información, incurrir en estas bromas privadas distrae al lector de lo importante: una manida crítica del capitalismo desregulado desde el punto de vista de un financiero corrupto y cínico, hijo de un cripto-comunista que trabajó en la posguerra en el diseño de la economía mundial.

Pobreza descriptiva: White portaba "un traje de lino impecablemente planchado y una sonrisa Colgate", lenguaje repleto de muletillas: "Que tu esposa sonría (y no te estropee las galas del Met) no tiene precio. Sin duda hay cosas que el dinero sí compra...", estructura ingeniosa, información a raudales, intriga policiaca, espías comunistas, romance y sexo (homo y heterosexual), hacen de *Memorial del engaño* una novela perfecta para pasar el rato. ¿Tiene planeado para un vuelo largo? ¿Tiene en mente una visita a la playa? Esta novela logrará entretenerlo e informarlo, que no otra cosa se espera de las novelas de aeropuerto, de las cuales Jorge Volpi es el mayor exponente en nuestro idioma. —

POESÍA

Un desafío portentoso



Gabriel Zaid
THE SELECTED POETRY
OF GABRIEL ZAID. A
BILINGUAL
COLLECTION
Introducción de
Octavio Paz
Filadelfia, Paul Dry
Books, 2014, 120 pp.

✎ PEDRO POITEVIN

Publicada por Paul Dry Books, la *Poesía selecta de Gabriel Zaid* es una nueva edición bilingüe que introduce la obra del poeta al público norteamericano. Los cuarenta y dos poemas seleccionados son una muestra luminosa de las virtudes del poeta: poblados por imágenes precisas, compuestos con una dignidad prosódica que consigue hacer bailar el lenguaje, los poemas de Gabriel Zaid desvelan hilo a hilo el tejido íntimo que conecta la imagen con la experiencia subjetiva. Habita en ellos a veces un agudísimo sentido del humor (reminiscente del de ese otro poeta metafísico, John Donne) que pone en evidencia, como en "Teofanías" y "Otra vez tarde", nuestras más serias limitaciones humanas.

Hay poetas que consiguen conjurar imágenes memorables; los hay que saben reinventar las pocas metáforas que la tradición repite; los hay que evocan la experiencia humana con una lucidez espléndida. Pero es difícil encontrar poetas que combinen estas virtudes en una sola persona, y cuando se los encuentra, la tarea de traducirlos es a la vez importante y difícil. ¿Cómo traducir a un poeta como Zaid, que además de poseer esta insólita combinación de virtudes, se guía por la forma (y no solo por su instinto) para conseguir, con una comprensión implacable y con una multitud de recursos convergentes, imaginar y revelar aspectos de la realidad? El desafío es portentoso.

De los cuarenta y dos poema en esta selección, los de más difícil traducción son justamente los que se valen de recursos formales para generar significado: “Canción de seguimiento”, “Animal mitológico” y “Elogio de lo mismo”. Las versiones elegidas en inglés son de distintos traductores, y es instructivo, para quienes tenemos interés en el arte de la traducción, advertir fidelidad y sacrificio en cada una de ellas.

La mayor pérdida en las traducciones al inglés de los poemas de Gabriel Zaid es el metro. Zaid es un poeta preciso y rítmico, atento a la pulcritud de la prosodia, y pese a que los traductores han hecho lo posible por preservar rima y estructura formal, el metro se ha perdido en algunos poemas. En “Canción de seguimiento”, por ejemplo, la yuxtaposición de finos enesílabos y heptasílabos produce un rítmico oleaje sobre el que bailan las palabras, y es ese ritmo el que genera la canción. La versión en inglés es hermosa, y el traductor, George McWhirter, ha conseguido preservar la rima, un elemento importantísimo en la estructura formal del poema, pero el armazón prosódico no persiste. Es un sacrificio quizás necesario, pero igual es una pena.

Hay poemas tan sólidos en la selección (“Nacimiento de Venus”, por ejemplo) que pese a un desliz en la traducción (el uso del anacrónico “most serene” por el simple “serenísima”) resisten y funcionan de mil maravillas en inglés. Hay versiones tan bien logradas, como “Surf”, o “Test of Archimedes”, ambas de Margaret Randall, que parecen reinventar el original en otra lengua, no traducirlo. Y también hay una versión interesante y extraña de “Cuervos”, traducido por Leticia Damm de Gorostieta, que con el arriesgado uso de la palabra final “Nevermore” (alusiva a “The raven”, de Poe) le añade cierta gracia al original.

Como lector bilingüe, me quedo con las traducciones de Margaret Randall, quien parece haber asimilado la voz de Zaid de la manera más

fidedigna: la compresión es óptima (a Zaid no le sobra una sola sílaba), y hay un equilibrio delicado entre las líneas fieles al original y las que hacen que el poema funcione mejor en el nuevo contexto lingüístico. En “Surf”, la versión en inglés de “Oleaje”, por ejemplo, Randall traduce la línea “a refrescarse en tu alegría” como “to renew itself in your abandon”, y con esa delicada pincelada consigue que el poema funcione en inglés mucho mejor de lo que una traducción más fiel habría logrado. También digna de mención es la labor de Eliot Weinberger, en particular en “Song for the same”, una traducción de “Elogio de lo mismo”. Qué difícil darle vida a ese poema en inglés, cuando la palabra “same” no funciona de la misma manera que la palabra “mismo” en español. Y sin embargo, Weinberger ha logrado una versión muy funcional.

Toda reseña de una edición bilingüe es una reseña del trabajo de los traductores y editores. A mi juicio, las versiones en inglés que componen esta selección son bastante buenas, sobre todo porque es muy difícil traducir con éxito a un poeta con la variedad de virtudes que Zaid posee. La selección es breve pero representativa, y a manera de introducción, el libro contiene un fragmento de una atinada nota de Octavio Paz (originalmente publicada en la revista *Vuelta* y reproducida en la edición de enero de *Letras Libres*), traducido por Natasha Wimmer, que repara en los aspectos característicos de la poesía de Zaid: intensidad y transparencia.

Quizás lo único en verdad lamentable sea la ausencia de una introducción más reciente en la que se dilucidan algunas de las preguntas que quedan sobre la edición: por ejemplo, en qué sentido es esta una selección. Algunos de los mejores poemas de Zaid —como el admirable “Alba de proa”— han quedado fuera, y el lector se puede preguntar si ha sido así porque la selección se ha hecho a partir de las traducciones existentes o bien porque el poeta así lo ha querido. El asunto es

particularmente interesante porque Zaid es el autor de *Cuestionario*, un libro en el que se insta al lector a emitir opinión sobre los poemas a ser incluidos en una antología subsiguiente.

El poema más conspicuo en la selección es el último: “Desperté”. Su ubicación en la colección, la sintaxis del título, el ritmo suelto de las líneas largas, el movimiento ensimismado del pensamiento: estos y otros detalles más hacen que este poema se diferencie del resto y nos revele a Gabriel Zaid como un vertiginoso guía de perplejos, cómodo en la contemplación de la conciencia, pero siempre singularmente atento a las circunstancias y a la velocidad de su cambio. Zaid seduce al lector a hacerse las mismas preguntas que él se hace, y al final de la lectura, uno se siente despierto, atento, como por primera vez, a la paradoja del libre albedrío, y esa maravillosa y diurna sensación lo deja a uno con ganas de más páginas. A los lectores bilingües nos queda la gracia de poder leer dos veces. —



NOVELA

Un viaje dulce,
no tan arriesgado

Paula Parisot
PARTIR
México, Cal y Arena,
2013, 312 pp.

JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ

Los viajes suelen tener dos destinos: uno interior y otro que corresponde a la realidad concreta, a un sitio fijo que puede representarse en un mapa. Y los viajes son tan interesantes como quienes los realizan. Basta ir, en la ciudad misma en que se vive, a los lugares más turísticos, para saber que la mirada que se posa sobre los muros antiguos, sobre las reliquias o sobre los árboles centenarios no siempre puede aprehender

lo que abarca –y muchas veces porque no quiere.

Cuando el viaje se plantea como la trama de un libro, se le añade la dimensión literaria: las fuentes de las que abreva y su capacidad de transportar de un lado a otro no solo a sus personajes, sino a la trama entera, dejándolo en el destino prometido.

El viaje es, para Paula Parisot (Río de Janeiro, 1980), precisamente eso: un destino prometido. En su novela *Partir*, la autora busca un viaje *contrarian*; es decir, desarrolla la renuencia a viajar porque –al menos eso propone– la fantasía brilla con una luz más intensa que la realidad.

Un hombre entrado en años y en carnes quiere recorrer el continente americano en automóvil. Vive en Brasil y su objetivo es llegar a Alaska, así que decide ir primero hacia el sur, hasta la Tierra del Fuego, para de ahí partir hacia el anhelado paisaje de hielo norteño, hacia el lugar en el que todos los problemas de su vida cotidiana desaparecerán. Debe descender para ascender después, ya liberado de sí mismo.

La travesía de este hombre está delineada por palabras que fluyen como de un surtidor que, a veces, es muy preciso y rítmico; otras, desordenado e incontrolable. Al inicio, todo se proyecta hacia adelante, con miras a un futuro prometedor o, al menos, no desesperante. Más tarde, la mirada del narrador se vuelve hacia atrás con frecuencia para dar contexto, sustento y riqueza a la decisión que el protagonista ha tomado. Los elementos que apuntalan el recorrido poco sensato de un hombre por el continente americano provienen, cada uno, de su vida pasada y son empleados por él como pretextos constantes. El auto que lo transportará miles de kilómetros pertenece a su amigo Gonçalo y forma parte de un adeudo. La cadena de favores sigue porque el viajante, que vive únicamente con un pato –llamado, para mayores señas, Kerouac–, deja al animal encargado con el Gonça, lo que los obliga a estar en contacto más o menos regular y le ofrece un asidero al protagonista. También está la vecina, doña Rita, un personaje que ayuda a darle un poco

más de vida al pato y un poco más de sentido a la soledad del viajero, y que lo remite a una madre perdida, a las mujeres que tuvo y dejó ir o no quiso retener, a una idea de sí mismo que le resulta preciosa.

Además de estos fragmentos sólidos, desfila por las páginas de *Partir* una sucesión de seres pintorescos que aparecen y desaparecen con regular velocidad. Hombres ventrudos con mucho dinero, mal gusto en el vestir y fascinación por las púberes; mujeres de todo tipo, desde ninfetas hasta mujeronas sin dientes, por las que el protagonista siente una atracción casi obligada; hay personajes que hablan poco, otros que no paran de hablar y que dan consejos, se contradicen o entregan indicaciones para llegar a la siguiente parada del viaje a la vez que ofrecen verdades vitales.

En distintos puntos de Brasil, en Bolivia, en Uruguay y Argentina, en Colombia y Venezuela, los personajes se congregan alrededor de dos imanes imponentes: la comida y la bebida. Además de la variedad de recetas, la novela habla de los distintos licores que pueden probarse en esos países y el protagonista detalla las desiguales calidades que adquieren sus borracheras. Conforme avanza la narración y este hombre va y vuelve del pasado para visitar su futuro, siente la tenaza de la soledad y se detiene a llamar por teléfono para saludar a su pato. Del animal obtiene la compañía y la comprensión que necesita (el pato siempre responde “Kerouac, kerouac, kerouac” a todo lo que su dueño dice) en vista de que, mientras más kilómetros recorre nuestro personaje, más claro resulta que no puede entablar relaciones profundas con las personas.

Paula Parisot reconoce que comenzó a escribir gracias a la lectura que hizo, a sus trece años, de Rubem Fonseca, quien ha sido para ella un padrino literario y una figura muy cercana. Fue él quien dio la anuencia a sus primeros textos (una novela que terminó transformada en cuentos) y quien puede verse como una influencia innegable

en las páginas de *Partir*. Está en los vuelcos locos de la trama, en las decisiones viscerales de los personajes, en los saltos al delirio que parecen llevar al protagonista hacia un lugar peligroso. Pero esta novela es más dulce que los viajes cavernosos de Fonseca y no se decide a explorar los rincones oscuros que tan bien conoce el autor de *Axilas*. Por ejemplo, Parisot tiene la oportunidad de enfrentar a su personaje principal con un hampón hecho y derecho que lo ha desafiado y la solución que propone la autora es ponerlo a beber tranquilamente, con la barriga expuesta, cerca de una alberca. El momento es simpático, pero deja morir la tensión que se había creado a través de escenas muy bien construidas. La autora tiene inclinaciones hacia lo sórdido pero apenas logra asomarse, no explora ese planteamiento que ella misma ha propuesto y que le daría a la novela otra cualidad: una más profunda, arriesgada.

Tampoco es una novela de viaje en sentido estricto (a pesar de los honores a Kerouac y de las evocaciones del título); el *road trip* es más nominal que de fondo: al final, el protagonista no parece cambiado o tocado en esencia por su largo recorrido. Si acaso, da la impresión de reafirmarse en un estado ambiguo que lo arrastra por largos trayectos para terminar en lo mismo. Es más un viaje a su memoria, un descenso a la nostalgia de los tiempos mejores. Es un recorrido disfrutable y un poquito desalentador.

La formación de Parisot en el diseño y su fascinación por las artes plásticas le regalan una dimensión casi gráfica a su narración. Sus palabras construyen escenarios plausibles, dan forma y color a los personajes que los habitan y componen una lectura ágil, muchas veces divertida, sabrosa. Las reflexiones sobre la vida por parte del protagonista, las acotaciones que proporcionan quienes lo rodean, las recetas y varias descripciones dejan entrever una mirada acuciosa y nuevas posibilidades, más ricas e interesantes, en la narradora carioca. *Partir* puede leerse con gozo, por supuesto, y debe leerse como la anticipación de algo que está por venir. –

MISCELÁNEA

Dos o tres verdades



Reinaldo Arenas
LIBRO DE ARENAS.
PROSA DISPERSA
(1965-1990)

Edición de Enrico Mario Santí y Nivia Montenegro
México, DGE
Equilibrista/Conaculta,
2014, 420 pp.

✎ ENRIQUE MACARI

El *Libro de Arenas* reúne prosas misceláneas del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990) que, después de su muerte, no habían encontrado lugar en ninguna publicación. Se trata de reseñas, prólogos, cartas, entrevistas, artículos polémicos, cuentos tempranos y comentarios sobre su propia obra, agrupados en siete secciones arbitrarias: “Yo”, “Literatura”, “Otra vez el mar”, “Mariel”, “En contra”, “Prólogos” y “Cartas”. Quizá sea la elección de este criterio semántico de agrupación, por encima de uno estrictamente cronológico, uno de los

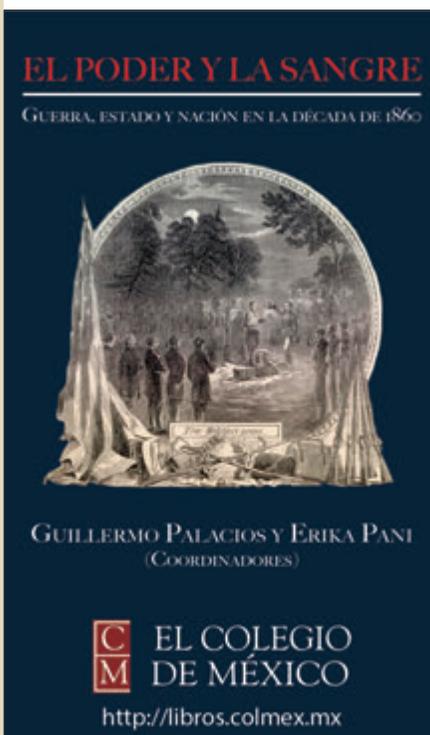
reclamos que podríamos hacerle a la edición a cargo de Nivia Montenegro y Enrique Mario Santí: su lectura resulta muchas veces en una completa desorientación temporal, dado que además la información bibliográfica, en lugar de acompañar al texto, se reserva para un anexo al final del libro. Otro: la ridícula cantidad de erratas que ensucia insistentemente la lectura.

No es el *Libro de Arenas* un libro para neófitos. Los cuentos que aquí se presentan pertenecen a la etapa inicial de Arenas e interesan en tanto anticipan ciertos aspectos de su obra posterior. Sin un conocimiento más o menos cabal de la obra, por otra parte, es imposible disfrutar de algunos de los mejores textos de la antología, como “Celestino y yo” —reflexió sobre la infancia y la poesía al tiempo que análisis profundo de su primera novela— o “Humor e irreverencia” —suerte de *summa* artística y vital de Arenas. Los artículos políticos escritos en el exilio están compuestos con evidente prisa, como si Arenas no los considerara más que dardos políticos pertenecientes al momento; su lectura resulta en ocasiones cansada.

Pero si los textos que conforman el *Libro de Arenas*, con algunas notables excepciones, tienen poco que agregar al valor poético de su obra, son otros los placeres que puede encontrar aquí el lector interesado en la vida y la obra de Reinaldo Arenas. Creo que uno de ellos es, por decirlo así, el placer de “ponerle cara” a ciertos documentos que fueron de gran importancia en la vida del autor y que conocemos por su autobiografía, *Antes que anochezca*. Así, la lectura de “Los zapatos vacíos”, primer cuento reconocido por Arenas, parco en valor literario, nos emociona porque nos ayuda a recrear nuevamente una escena ya conocida: Arenas recitando el cuento recién escrito frente a un comité de la Biblioteca Nacional, impresionándolos, recibiendo una carta de Eliseo Diego a la mañana siguiente. Además, dado que la palabra fue siempre para Arenas, dentro y fuera de la Cuba castrista, el

acto supremo de rebelión, *El libro de Arenas* nos permite presenciar algunos de sus actos políticos más significativos. Tal es el caso de la “Carta abierta a Fidel Castro”, que escribe junto con el pintor Jorge Camacho y que consideraba uno de sus grandes triunfos sobre al castrismo, al recibir el apoyo de más de doscientos intelectuales pidiendo un plebiscito a Fidel Castro.

“Debo dar gracias, sin embargo, al cielo porque en los últimos años me concedió el privilegio de padecer un enemigo siniestro.” Leer a Reinaldo Arenas, en efecto, es leer la historia de los odios de Reinaldo Arenas —Arenas escribe siempre *en contra de*—. En primer lugar, sí, en contra de la dictadura castrista, pero también, y de manera más profunda, en contra de las formas más universales de la represión y la injusticia: la soledad, la incompreensión, el paso del tiempo, la muerte. El *Libro de Arenas* nos permite ahondar en muchas de las polémicas que configuraron su vida. Quizá de entre todas ellas —su desprecio por el intelectual de izquierda (entendida la izquierda como procomunismo), por el machismo latinoamericano, por los premios literarios—, la más importante e interesante, la más trascendente, es la que lo enfrentó al discurso oficial cubano en torno a la naturaleza y el significado de la literatura cubana. Las respuestas de Arenas a la tesis oficialista de que no puede existir una verdadera literatura cubana en el exilio son algunos otros de los textos memorables de la antología. En ellos, Arenas no solo afirma la posibilidad de una literatura cubana del exilio, sino que, después de un repaso histórico y literario, postula el desarraigo como una característica definitoria de la literatura cubana. Se trata de piezas valiosas y valientes en los que Arenas despliega en igual medida una profunda comprensión de la condición del exiliado, una gran generosidad para con la obra de sus predecesores y contemporáneos y, sobre todo, un verdadero amor por la que considera la tradición auténtica de su país.



EL PODER Y LA SANGRE

GUERRA, ESTADO Y NACIÓN EN LA DÉCADA DE 1860



GUILLERMO PALACIOS Y ERIKA PANI
(COORDINADORES)

EL COLEGIO
DE MÉXICO

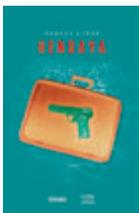
<http://libros.colmex.mx>

“Lo que nos sorprende cuando encontramos en el tiempo, en cualquier tiempo, a un personaje auténtico, desgarrador, es precisamente su intemporalidad, es decir, su actualidad; su condición de infinito”, dice Arenas en el prólogo a *El mundo alucinante*. El escritor cubano no fue solo capaz de crear varios de estos personajes, sino que con el tiempo se convirtió él mismo en uno de ellos: impecadero, inolvidable. El *Libro de Arenas* representa una suerte de anexo a ese gran libro –vital y rabioso– que son tanto su vida como su obra. Más allá de sus defectos, debemos agradecerle rescatar del silencio esa voz tan auténtica, tan cubana, que supo que en el mundo de hoy “el precio por decir dos o tres verdades no será ya el de la oscura celda y la obligada autotraición, aunque, sí, quizás, el del benéfico olvido”. –



NOVELA

Cambio de ancho



Marcos Eymar
HENDAYA
México, Océano, 2013,
184 pp.

LAIA JUFRESA

Protagoniza *Hendaya* –la primera novela del también cuentista y profesor Marcos Eymar (Madrid, 1979)– un tal Jacques Munoz, sin eñe. La historia (que no el libro) arranca cuando su madre muere, Jacques se obsesiona con el castellano y acepta la sospechosa labor de transportar, varias veces por semana, una maleta pesada, cuyos contenidos ignora. En cada viaje, siempre de París a Madrid o viceversa, el tren se detiene a hacer una maniobra que le permita transitar por las vías por las que debe seguir su camino. Esta operación se llama “cambio de ancho” y es necesaria porque las vías

férreas de España y Portugal no coinciden con las del resto de Europa. Los .233 mm de diferencia hacen obligatorio un alto total en la frontera francoespañola, en un lugar llamado Hendaya.

En la primera frase de la novela, Jacques está sentado en un bar y, tenso, espera: “De un momento a otro entrarán por esa puerta y empezarán a hacer preguntas. No sabes cuál será su aspecto, ni qué idioma hablarán, pero sí sabes que es demasiado tarde para intentar la huida. Has llegado al final del camino.” Si puede permitirse empezar al final del camino es porque esta novela opera en una suerte de “cambio de ancho” literario: cruza constantemente fronteras entre niveles de lenguaje, puntos de vista y tiempos verbales.

Hendaya da para muchas conjeturas: que si se cifra en su epígrafe (“¿Cómo cruzar la frontera cuando uno la lleva dentro?”); que si le da por fin su justo lugar literario al emigrante económico español (mucho menos visto que el exiliado político); que si el nombre de la madre, la Sole, anuncia el carácter asocial del hijo; que si Goya; que si San Antonio. Yo no sé si Eymar plantó a conciencia cada uno de los símbolos en su novela, en todo caso lo que me parece digno de celebrar es, precisamente, que su intención no interesa. Porque solo a los malos novelistas es posible leerlos a través de su tema, refiriéndonos a la sinopsis como esos turistas que no sueltan el mapa. En las buenas novelas uno se pierde *volontiers*, y los símbolos parecen brotar orgánicamente de la historia.

Se ha dicho de *Hendaya* que es una novela negra. A mí no me lo parece. Tiene suspenso, claro, pero no hay un crimen por resolver. Si hubiera que endilgarle un género, diría que es más cercana a las historias de aventuras. Tiene los ingredientes básicos: un eslabón robado y una misión para recuperarlo, un protagonista huérfano situado en un contexto ajeno –personaje pez fuera del agua, que le dicen–, una prohibición de inicio, una serie de antagonistas, un elemento femenino

que atrae, un coqueteo con el parricidio, un arma entregada, amenazas, un par de bajas definitivas, etcétera. Pero con estos elementos, claro, también pueden –y suelen– escribirse libros muy malos. Creo que dos cosas salvan y elevan a este.

Lo primero es que el interruptor (lo robado) no es un objeto sino una letra. Una eñe. Y con esa eñe, necesariamente, la lengua –y la cultura– española. Cuando un emigrante, en una natural voluntad de integración, le niega a sus hijos el idioma materno, les corta mucho más que la lengua. (El lenguaje estructura, lo sabemos, el pensamiento.) El robo es, pues, grave. Lo que busca recuperar Jacques al aprender español es un andamiaje mental, un lugar en el mundo: la identidad que se le negó.

“Ella siempre hizo cuanto pudo para alejarlo de su lengua materna, les explicarás. Quería que fuese un francés puro, no un ‘mezclao’. Día tras día le hablaba en ese idioma extranjero, con su horrible acento de vaca española. Cuando venía alguna compatriota a visitarla, encontraba siempre una excusa para castigarlo en su cuarto. [...] Las monjas decían que en el asilo la fobia de su madre se había agravado. Que cuando por casualidad oía una frase en español, se tapaba los oídos y se ponía a temblar.” A fuerza de cerrarle la puerta a sus raíces, Soledad se la abre al autodesprecio que hereda Jacques y que lo lleva a tomar una tras otra decisiones suicidas.

Lo segundo que separa a *Hendaya* de una mera trama es el oficio de Eymar. La prosa es impecable, para empezar. Sobria, precisa, pulida a morir –casi quiero decir: castiza– pero también reflexiva y entonces habrá quien la llame afrancesada. (Otra capa para el *mix* francoespañol.) Y la estructura es recia. Porque este libro debería ser ilegible: tenemos un hombre sentado en una silla, bebiendo coñac y recordando, y la inacción es una receta para la catástrofe narrativa. Pero de ese bache lo saca el uso de la segunda persona (que es en realidad una

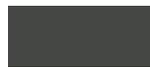
traslación de la primera: una fracción de Jacques que permanece sobria), y del peligro de la segunda persona —que suele cansar— lo salva la tercera. No analizaré los otros “cambios de ancho” pero diré que no estorban a la lectura y que eso es difícil de lograr. Eymar sabe escribir: no descuida el detalle, libra toda cursilería y evita tanto las repeticiones que, cuando se hagan las conjeturas que mencioné antes, habrá quien grafique el léxico hasta determinar la neurosis sinónímica del autor. Este grado de limpieza es raro de encontrar, y se agradece.

Mi único reproche a *Hendaya* es que las atmósferas emocionales, de tan sórdidas, resultan planas. Todo va del gris al negro, del negro al gris. Ni un vislumbre de ternura en la patética existencia de Jacques, ni una chispa de fraternidad en su incapacidad para relacionarse. Y aunque —dado su historial— esto puede justificarse racionalmente, me parece que tanta coherencia en la construcción del personaje termina por estorbar. Nos interesa, sí, porque no es un personaje que nos deje fríos, pero también nos cansa la ausencia de contrastes emotivos: todo tira, en Jacques, hacia abajo; no hay en él picos de entusiasmo ni atisbos de esperanza. Los abismos emocionales —todo ese gris, todo ese negro— están bien explorados, pero al no tener zonas de contraste —de luz— me parece que pierden peso. No es que yo quisiera soluciones artificialmente felices para Jacques, solo creo que encontrar rincones luminosos en las historias más oscuras es la oportunidad que tiene un autor de tocarle las fibras más profundas, las menos racionales, al lector; de conmovirlo y de no dejarle más opción que la de espejearse con el personaje y aceptar que, sí, en el fondo, algo comparte —quiera o no— con ese pobre diablo. De lo contrario, a ratos Jacques queda como un antihéroe muy bien construido, pero por el que sentimos poca cosa.

Hay, eso sí, algunos momentos de humor, y en general son fruto del

buen oído de Eymar, que con envidiable fluidez lleva el relato del ancho de vía de una lengua culta y clara, al de localismos muy específicos. Y es que cohabitan en este libro varias ramas del castellano, y dos son argots muy bien plasmados. Está el *fragnol*, una mezcla de francés y español que varía según el idioma de origen (y aquí se respetan esos matices) y está la jerga madrileña que —como la propia ciudad— opera sobre el eje de una tradición densa, salpicada aquí y allá de notas pintorescas.

Además de esta, la edición para Latinoamérica, *Hendaya* saldrá en España y Francia, en los sellos Siruela y Actes Sud. Buenas y merecidas noticias para Eymar. Serán interesantes la lectura que pueda tener en España (en pleno reencuentro con su cualidad de país expulsor) y la versión francesa (¿cómo traducirán el *fragnol*? ¿Por inversión?). En todo caso, la mejor noticia de todas es para usted, lector: que todavía no tiene la más pálida idea de qué hay en esa maleta. —



ARTE

El Ulises



Ulises Carrión
ARCHIVO CARRIÓN 3.
LILIA PRADO
SUPERESTRELLA (Y
OTROS CHISMES)
Coordinación y textos
introdutorios de Juan J.
Agius y Heriberto Yépez,
traducción de H. Yépez,
México, Tumbona, 2014,
270 pp.

—DANIELA FRANCO

Si partimos de que el concepto “arte experimental” se define por contraste, las circunstancias actuales lo hacen carecer de validez: o todo el arte contemporáneo es experimental (en cuanto a que trastoca el paradigma del arte moderno), o todo el arte contemporáneo es tradicional (en cuanto a que depende del mercado, del *establishment* y sus estrategias de distribución).

Entonces, el arte se encontraría en una *impasse* a la espera de una próxima vanguardia. A esta hay que buscarla en otros “círculos creativos”. Por ejemplo, el cine experimental, que en el fondo trabaja con problemáticas ya cuestionadas por el videoarte de los años setenta, pero en la forma lo hace bajo circunstancias que renuevan la inquietud vanguardista: al margen de los intereses económicos y presiones institucionales.

Algo similar está sucediendo con la creación literaria, ya lo explican constantemente Kenneth Goldsmith y otros: a la escritura le ha tomado más tiempo comprometerse con ideas que el arte asimiló hace muchos años. De ahí una actitud autocrítica hacia formatos y contenidos, un cuestionamiento propositivo, una definición por contraste, una inquietud entusiasta y hasta revolucionaria: a diferencia del arte, hoy en día la creación literaria experimental no tiene ni mucho que ganar ni mucho que perder.

Sirva esta introducción para explicar(me) por qué la última recuperación —que no la primera— de la obra del artista Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, 1941-Ámsterdam, 1989) en México ha sido sobre todo iniciativa del mundo literario. En consecuencia, sus reflexiones en torno a las posibilidades de un “nuevo arte de hacer libros” habían dejado en segundo plano su trabajo —voy a decir *visual* para no meterme en berenjenales— visual.

Tumbona Ediciones ha publicado ya tres volúmenes de un archivo en torno a la obra de Ulises Carrión y no hay forma de exagerar la importancia de este esfuerzo. Estos libros son indispensables y lo sorprendente es que no se hubieran publicado antes, que hayan pasado diez años desde *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*¹ y que estos sean los únicos libros retrospectivos editados en México.

¹ Catálogo de la exposición retrospectiva del mismo nombre en el Museo Carrillo Gil, editado por Martha Hellion y publicado por Turner en 2002.

Lilia Prado Superestrella (y otros chismes) es el tercer volumen de este archivo y presenta cinco proyectos multimedia con su respectiva documentación: fotografías, textos teóricos, diarios de viaje, etcétera. Una joya; y algo que, hasta donde sé, no se había compilado nunca de modo tan exhaustivo. Por ello mismo es una pena la producción austera que a veces dificulta su lectura y manipulación; esto no es un reproche a la editorial, sino un lamento: esta iniciativa debió hacerse con completo apoyo institucional y sin límites presupuestales para difundir el trabajo de uno de “nuestros” artistas más relevantes.

Aunque Carrión sea un “secreto de entendidos” en México, en Europa su trabajo es conocido y se difunde en exposiciones y colecciones desde los años noventa. La editorial suiza Héros-Limite ha reimpresso varias de sus obras y en el archivo del Nederlands Instituut voor Mediakunst se encuentra la mayor parte de su trabajo en video, accesible para visionar y difundir. Ulises Carrión se definía como “un artista holandés”² y esta dualidad era acertada: un hombre mexicano, pero un artista extranjero.

En la correspondencia que sostuvo con Paz (1972-73), el poeta le plantea que sus textos por ser estructuras no son literatura. “No es que quiera polemizar”, responde Carrión y se lanza en una larga reflexión en la que resiste esta diferenciación y a la vez compara lo que hace con la pintura abstracta o el álgebra. Intrínseco al trabajo de Carrión era el cuestionamiento del (sí) mismo: definir para enseguida escapar a esa definición

Los artículos que intentan asirlo se han multiplicado recientemente (muchos en respuesta al primer volumen del Archivo) y la mayoría tiende a sobreintelectualizarlo: ya lo llaman experimental, inclasificable, ya dicen que no era un escritor, pero tampoco un artista; ya lo

comparan –citando con imprecisión a Federico Campbell³– con Rimbaud, Wittgenstein y Duchamp. Otros acusan cierta ingenuidad, especulación y utopía en sus textos, principalmente en sus aforismos en torno al libro. Quizá sea todo más simple.

Ulises Carrión es la quintaesencia del artista contemporáneo tanto en los temas que su obra explora, como en los vehículos formales que utiliza para resolverla. Su medio principal es la interdisciplina; sus diarios y teorías se integran a la obra final (estrategia procesal y contextual); crea cuestionando la misma temática y formato que utiliza (*meta-arte*); hay una gramática subyacente en el conjunto de su obra (*body of work*), etcétera. Aunque el prólogo del *Archivo Carrión 3* advierte que ninguno de los proyectos presentados en él “son lo que tradicionalmente llamaríamos arte”, al revisarlos es evidente que son absolutamente contemporáneos y a la vez parte de la historia del arte.

Es importante recuperar a Ulises Carrión como artista. El escepticismo del público y la conformidad de la gran mayoría de los artistas limitan al arte contemporáneo a una impostura sujeta a las excentricidades del mercado. Tendemos a olvidar que el arte que se ha ido desarrollando en las últimas cinco décadas es el nuevo arte de hacer arte: expansión de plataformas, roles y formatos; fronteras porosas y acotamiento de distancias entre disciplinas; la obra como proyecto, proceso, intercambio y reflexión

El artista –ya no definido por su disciplina– es a veces y a la vez escritor, antropólogo, pintor, editor, músico y viceversa. (En mi ingenuidad utópica.) Nuestra época me parece una de las más excitantes y prometedoras en la historia de la creación en todas sus disciplinas. El conjunto de la obra de Ulises Carrión nos recuerda que esto no es novedad, tiene precedentes en la historia misma del arte en México. –

² No sería el primero, el artista mexicano Carlos Amorales representó a los Países Bajos en la Bienal de Venecia en 2003.

³ Quien en el obituario de Ulises Carrión en *La Jornada* comparó (únicamente) su desertión de la literatura con actos similares de dichos personajes.

ENSAYO

Amorosos fantasmas



José de la Colina
UN ARTE DE
FANTASMAS
México, Textofilia/
Conaculta/INBA, 2013,
136 pp.

✎ MIGUEL CANE

José de la Colina (Santander, 1934) es a todas luces un ejemplo del mítomano (no el mentiroso compulsivo, sino el cinéfilo en grado superlativo) de pura cepa, que se educó en los grandes palacios del celuloide, en tiempos en que el cine era el protagonista absoluto de la cultura popular del siglo XX, mucho antes de que los ídolos de la televisión hicieran estragos, o de que las figuras atléticas del mundo del deporte le arrebataran a las estrellas y a los cineastas el altar de la veneración, el caprichoso y placentero juego de las identificaciones y las proyecciones, el culto sagrado con un espacio simbólico *larger than life* que ha servido para anclar el sentido en los rincones más privados y al mismo tiempo más compartidos de nuestras vidas como espectadores que contrabandean recuerdos de un mundo cinematográfico que pareciera hoy en día pasto del olvido, arrasado por una insensible generación de *millennials* que se rehúsan a aceptar cualquier cosa que tenga más de veinte años de edad (acaso la saga de *Star Wars* es de las pocas excepciones), alimentándose ahora del *remake*. Y si bien el tema que trata don José en *Un arte de fantasmas* podría parecer para iniciados, en realidad resulta una extraordinaria guía para quien quiera adentrarse a esa otra época del cine.

Lo que tiene el lector en sus manos es un espléndido *tour* guiado por la prosa riquísima de José de la Colina, que lleva más de cinco décadas dedi-

cado a la reseña, el análisis, la crítica y el amor al séptimo arte. En su visión personal el filme clásico se impone sobre el actual, los índices de taquilla valen más bien poco y bellezas legendarias como Gene Tierney, santa Ingrid Bergman (patrona del cinéfilo, qué duda cabe), Marlene Dietrich (cigarrillo en labios), Marilyn Monroe (jamás se escribirá lo suficiente sobre ti, Norma Jeane) o Cyd Charisse –¡esas piernas, señores!– se bañan de gloria con el luminoso reflejo del recuerdo, un lugar a donde no llegan los titanes modernos consagrados por el *marketing*.

Una de las aportaciones más originales de De la Colina es, justamente, el gusto personal, las inclinaciones de un autor bien informado que se permite subrayar preferencias con la yema de su índice, como quien hojea un antiguo ejemplar de *Cine Mundial*, *Cahiers du Cinéma*, *Ecrán*, *The Hollywood Reporter* o bien *Nuevo Cine*, donde don José colaboró a su llegada a México en su juventud devota ya al cine (una veneración que, según cuenta, nació después de haber descubierto de muy chico al Nosferatu de Max Schreck y Murnau y a King Kong, cuya muerte inspira uno de los textos más emotivos y bellos del libro).

Teniendo como antecedente aquel magnífico *Miradas al cine*, publicado por SepSetentas y años más tarde por Conaculta, este nuevo libro recoge algunos textos de aquel volumen y añade unos más. *Un arte de fantasmas* no solo refleja erudición, experiencia, conocimientos adquiridos con una larga carrera. También transmite emoción despojada de petulancia. De la Colina conoce todos los haces y envases de la producción de películas emblemáticas –*Casablanca* o *El fantasma y la señora Muir*, por citar dos ejemplos– y evita lugares comunes para hablar de este o aquel episodio. Así, cada ensayo de este libro, en ese estilo puntilloso tan característico del autor, nos sirve para sentirnos parte de una hermandad: la de aquellos que aprendimos en la sala de proyección a ver

fragmentos de vida que hicimos propios por amor.

Este *Arte de fantasmas* es un personal baúl de recuerdos y afectos en el que caben actores, actrices, directores dispares, fugaces o de largo recorrido, carreras breves, truncadas o eternas observadas con ternura por la mirada siempre cómplice e irónica de don José, que se ha permitido aquí escribir desde la pasión y el conocimiento enciclopédico. No todo son las grandes estrellas “de rigor” en libros así, como el antes citado Bogart, o James Dean (que ha sido tocado hasta el infinito) o Laurel y Hardy o el mismísimo Chaplin (encargado de cerrar el tomo). También hay figuras insólitas y es posible ver en este volumen la melena roja de Greer Garson (un nombre que hoy en día se pronuncia poco) o el formidable Harry Earles, aquel diminuto y carismático intérprete que protagonizara la impactante *Freaks* de Tod Browning y que también formó parte de *El Mago de Oz*, la odisea *technicolor* de aquella deliciosa criaturita a la postre trágica, Judy Garland.

Claro, los enormes monstruos sagrados no faltan en esta iconografía. Como es natural, hay sendos textos sobre Buñuel –no olvidemos que De la Colina es coautor, con el extinto crítico Tomás Pérez Turrent, de un extraordinario libro de entrevistas con el cineasta: *Prohibido asomarse al interior*– y Hitchcock, cuyas obras son, de manera manifiesta, puntos de inflexión en la historia, y no solo del cine. Don José es (y ¿por qué no tendría que serlo?) arbitrario en la elección de ciertos nombres que aún no están desgastados hasta el cliché. A plena voluntad, hace del Hollywood clásico un epicentro casi blindado y apenas mira a Europa, solo cuando la figura encaja, como es el caso de Nosferatu o de la Dietrich como Lola-Lola en *El ángel azul*.

La verdad es que no importa. Es un deleite leer a De la Colina hablar acerca de Fred Astaire y del Gordo y el Flaco, Janet Leigh y Roger Corman.

Don José conoce bien a sus fantasmas: una cosmología en la que drama y glamour se mezclan sin problema alguno. Es un Virgilio excelente en las catacumbas a las que nos conduce, sin dar pasos en falso. A los lectores nos queda admirar su trabajo; la prosa limpia, las observaciones puntuales. Habla de lo que sabe y lo hace sin pudor alguno ni mala conciencia. Quien sepa entrar en su juego, lo agradecerá cuando llegue al punto final. –

PERIODISMO

Nuestro enviado al lado oscuro



Roberto Saviano
CEROCEROCERO
Traducción de Mario
Costa García
Barcelona, Anagrama,
2014, 496 pp.

JORDI PÉREZ COLOMÉ

Es fácil simpatizar con Roberto Saviano. En 2009, poco antes de cumplir treinta años, un periodista de la BBC le confiesa: “Como parte de mi trabajo me han encargado un obituario sobre ti.” Saviano sonríe: “¡Ah!” El periodista sigue sin inmutarse: “¿Qué debería decir?” Saviano reacciona como puede y dice que le gustaría ser recordado como un escritor que llegó al cerebro y al estómago. Son preguntas difíciles para un treintañero.

En 2006 Saviano publicó *Gomorra*. Era una mezcla de memoria, ensayo y reportaje sobre la Camorra –la mafia napolitana– en la región donde nació. Daba detalles y nombres. En unos meses el libro llegó a ser número uno en ventas y empezaron a amenazarle. Sus padres tuvieron que cambiar de vida. En la panadería donde Saviano compraba el pan le pidieron que dejara de ir. Al cabo de unos meses, el

gobierno le puso escolta al escritor que decidió esconderse. Hasta hoy.

En la entrevista de la BBC, preguntan a Saviano si ha valido la pena la pérdida total de libertad y de relación con su vida pasada. “No”, responde. “¿Escribirías de nuevo *Gomorra*?” Asegura que sí. El periodista se sorprende por la contradicción. Saviano intenta explicarse: “Lo reescribiría porque es una obra necesaria. Pero cuidado, está hablando el ‘escritor’. Si me lo preguntaras a ‘mí’, probablemente diría otra cosa.”

Gomorra vendió más de diez millones de ejemplares. La vida de Saviano estará siempre ligada a ese libro. Su apuesta a fondo por la denuncia no ha servido para mucho. Es legítimo que Saviano dude, pero sus libros no pueden ser muy distintos unos de otros. Su segunda obra —*CeroCeroCero. Cómo la cocaína gobierna el mundo*— es una especie de continuación de *Gomorra*. Esta vez se centra en cuatro países y sus organizaciones criminales: México, Colombia, de nuevo Italia —pero no la Camorra sino la ‘Ndrangheta, la mafia calabresa— y Rusia.

Como *Gomorra*, este libro no es un reportaje, no es información exclusiva. ¿Cómo podría investigar alguien que debe vivir oculto? Tampoco hay muchas fuentes —más allá de un exsoldado guatemalteco que vive en Italia, un camello italiano, una mula que lleva cocaína en el estómago entre África y Europa e informes sueltos judiciales, de Naciones Unidas o del FBI— ni índice de documentos citados. En los agradecimientos aparecen nombres de fiscales y organizaciones policiales. Saviano asegura que le han ayudado, pero el libro apenas ofrece relatos que lo prueben. Hay que fiarse de Saviano. El estilo es literario, muy italiano, con anáforas, metáforas y adjetivos, que a veces ralentiza, lejos de la maravillosa sequedad anglosajona.

Por tanto, en realidad, *CeroCeroCero* no cuenta con precisión cómo la cocaína gobierna el mundo. Son pinceladas. Saviano ha reunido cabos sueltos

para hacer un mosaico sin tener todas las piezas. A veces el lector se queda con preguntas. Dice por ejemplo de un mafioso ruso: “El aeropuerto internacional de Sheremétievo de Moscú está bajo su absoluto control.” ¿Qué significa eso? ¿Cómo se logra? O en un pasaje sobre Colombia afirma sobre la caída del cártel de Cali: “Cali se ha inflado en exceso, ahora ya se han percatado todos de ello, Estados Unidos y la magistratura no comprada. Pero su caída corresponde casi a una ley física: cuando ya no se puede crecer, hace falta muy poco para estallar o implosionar, y México, el pariente norteamericano, está ganando espacio de acción.” ¿Solo por esas vaguedades cayó el cártel? Hay incluso una mención pasajera a ETA como cliente de los colombianos y su presunto brazo vengador en Europa, que alguien en el libro desmiente: “[Un narcotraficante colombiano] vende mercancía a los terroristas vascos, pero hay que descartar que ETA se movilizase por la recuperación de créditos.” ¿Quién sabe. Hay otros pequeños capítulos con información más sólida, en particular aquellos que detallan cómo funcionan las mulas para transportar droga, los perros rastreadores, las rutas del narcotráfico.

CeroCeroCero —el nombre de la coca más pura— es más bien un ensayo, una propuesta de teoría. Saviano construye hipótesis sobre cómo la coca es una amenaza y explica que las mafias no son organizaciones románticas y legendarias. Todos mueren, todos se esconden, sus relaciones son de desconfianza. Nada es tan glamoroso como en Hollywood. Los protagonistas del libro mandan mucho, matan mucho, pero viven en peligro y al final nunca escapan de la violencia o la cárcel.

El negocio de la cocaína y las drogas ilegales es enorme. Según cálculos aproximados de Naciones Unidas, mueve unos trescientos mil millones de dólares. Para comparar, es mayor que Google o Microsoft. Las televisiones de todo el mundo, por ejemplo,

rondan los cuatrocientos mil millones. Una ventaja específica de la cocaína en la que insiste Saviano es la liquidez. La cocaína son billetes que hay que blanquear. Algunos bancos sacan tajada —el libro señala el ejemplo del norteamericano Wachovia— y el mundo apenas pone una multa y mira a otro lado.

“Pero lo que me hace más daño —escribe Saviano— sigue siendo saber que sus historias mediocres han encontrado más espacio, llenado más páginas, que otras historias.” Se refiere a un empresario calabrés rebelde, Bruno Fuduli. Pero podría aplicarse a él. Es fácil comparar la vida de reclusos —por motivos distintos, claro— que comparten Saviano y los narcos. Ambos viven bien gracias al crimen: unos por ejecutarlo, otro por contarlo. A la tía de Saviano, cuando iba a la farmacia, le decían con sorna: “Dejad pasar a la tía del héroe.” Se pregunta Saviano en el libro: “¿Puede una opción de libertad transformarse en la soledad más radical? ¿Puede un acto de justicia verse recompensado con la infelicidad?” Como en la entrevista de la BBC, no tiene respuesta. Porque sí que puede ser. Si no, todo el mundo lo haría.

Saviano es nuestro enviado al lado oscuro. Estados Unidos y Europa son los grandes consumidores de cocaína (en Europa son trece millones de personas). Es un negocio más: si alguien está dispuesto a pagar por algo, habrá otro dispuesto a correr el riesgo de hacérselo llegar. Saviano reconoce que su gesta fue solo una piedrecita en el eterno camino de la conciencia colectiva. En los agradecimientos aparece esa élite global que incluye a Bono, Salman Rushdie y Baltasar Garzón; Saviano prefería no estar ahí, dice. Pero ahora que puede contar esos detalles, está bien escuchar. La salida es la legalización de la droga. Saviano la menciona al final, sin énfasis. Parece pensar que no somos maduros para soportar un cambio así; mejor que sea un placer prohibido y oculto. Si un escritor debe pagar por intentar hacer reaccionar y fracasar es su problema. El obituario de la BBC ya está preparado. Uno más. —