

LETRAS

Letrillas

LETRONES

CUADERNO DE NY

LA BOMBA

Arenas de Iwo Jima fue una película, de guerra, se entiende, con John Wayne, que vi de niño. Recuerdo que me encantó. Y nada más. Cosa rara que sólo recuerdes el placer, sin nitidez, sin poder decir en qué consistió. Con obras como *Dios es mi copiloto* (¿era con Denis Morgan?), *Los Tigres Voladores*, *Aventuras en Birmania* o *Volveremos* (“We shall return” célebre promesa elevada por Douglas MacArthur cuando hubo de emprender la retirada, en la primera fase de la Guerra del Pacífico), era parte del intento de Hollywood por cooperar con su país en el esfuerzo nacional de la contienda. Ahora el talentoso Clint Eastwood ha vuelto a poner en circulación la pequeña isla volcánica o, más bien, el inofensivo islote con forma de chuleta de puerco.

No quiero hablar de la película, sino un poco de la batalla misma. Quiero señalar, porque no suele estimarse así, que el combate fue decisivo para la controvertida decisión de arrojar la bomba atómica sobre Hiroshima.

Iwo Jima está pegada a la isla donde está Tokio. Ocupar la isleta era necesario para instalar ahí una base que permitiera iniciar la última y más temida fase de la guerra, la ocupación militar de Japón. Usé la palabra *temida* porque se esperaba hallar enconada resistencia en tierra firme de parte de los samuraiscos soldados nipones, que juzgan

ultrajante rendirse al enemigo. Dada esta importancia, la defensa del islote es encomendada al más picudo de los generales japoneses, el teniente general Kuribayashi Todamichi, quien trazó una brillante estrategia basada en un hormiguero de túneles cavados en toda la isla, en especial en el volcán extinguido, el Suribachi, que preside el paisaje del lugar. La estrategia operó de maravilla; los estadounidenses sufrieron de lo lindo y sólo pudieron imponerse, como de costumbre, por su aplastante superioridad material, en soldados, armamentos, provisiones y demás.

En Okinawa, posición gemela a Iwo Jima, la resistencia inteligente, y a la vez encarnizada, dirigida por el teniente general Ushijima Mitsuro, resultó en la muerte de doce mil estadounidenses, 36,000 heridos, 34 barcos hundidos, 368 averiados. Por su parte, unos cien mil japoneses perdieron la vida en la obstinadísima defensa.

Esta combinación de espíritu ilimitadamente aguerrido con habilidad imprevisible colmada de astucia puso a pensar a los americanos. Se pronosticaba un número enorme de bajas propias (y, desde luego, otro más grande aún de víctimas japonesas, pero ésas, aceptémoslo, no eran tan relevantes) al iniciar la ocupación de la tierra firme porque, si ésta había sido la resistencia hallada en los islotes, cuál no sería la que se levantaría al tratar de ocupar, por ejemplo, Tokio. Entonces vino a la mente un arma nueva, una extraña y potentísima bomba que, según se decía, estaba fabricándose bajo

extremo secreto en Los Álamos, Nuevo México. Y el alto mando militar pidió al Presidente, ya para ese momento Harry S. Truman, que salvara la vida de miles de muchachos estadounidenses y evitara la masacre de japoneses detonando la bomba atómica sobre alguna ciudad abierta. Truman ponderó la cuestión, hizo números y entendió que, paradójicamente, el uso de la bomba ahorraría sufrimientos y salvaría vidas.

Los científicos que habían fabricado la bomba se oponían a que se dejara caer, y menos, sobre un objetivo civil, no militar, es decir, una ciudad abierta. Los científicos creían que bastaría con hacer comparecer a un grupo de militares y civiles japoneses a un islote deshabitado donde dejarían caer la bomba, cuya sola detonación generaría un espectáculo capaz de persuadir a cualquiera. En el ejército se asentó que los ilustres científicos no tenían idea de la índole furibunda y fanática del *bushido* nipón que preside la mentalidad de los samuráis que se pretendía “hacer comparecer” a ese espectáculo. Y el presidente Truman pasó a la historia y a la discusión perpetua al detonar la bomba sobre una ciudad abierta, Hiroshima, con gran mortandad de civiles.

Así por ejemplo, en *El complot mongol*, la clásica novela de Bernal, un abogado borrachín, amigo confianzudo, se atreve a esperar al gran Filiberto García: “De asesino a asesino, ¿qué opina usted de Harry Truman?”

Estados Unidos, ya lo dijo Baudelaire a propósito de Edgar Poe, es duro e ingra-

to con sus talentos, y lo fue con el gran Robert Oppenheimer, el impresionante físico que encabezó el reparto internacional y multiestelar de científicos que logró realizar los trabajos que condujeron a la exitosa fabricación de la bomba. El equipo alemán paralelo, dirigido por Heisenberg, el del famoso Principio de Indeterminación de la física cuántica, como se sabe, fracasó en el intento. Fue una especie de carrera entre los dos grupos. De hecho, Einstein aceptó redactar la carta que fue enviada al presidente Roosevelt acerca de la necesidad de fabricar la bomba porque Leo Szilard lo convenció de que ya los científicos de Hitler estaban activísimos tras ella.

Digo que el país le pagó mal porque en los cincuenta el anticomunismo paranoide de McCarthy persiguió a Oppenheimer. En 1953 fue sometido a una variante de las infames Audiencias macartistas y se le suspendió la “clearance”. Es decir, se le encontraba no confiable, sospechoso. El hombre que había logrado hacer la bomba atómica era ahora no confiable, sospechoso, y no podía, en consecuencia, por ejemplo, trabajar en la Atomic Energy Comisión (la AEC). La decisión, que hacía de él una especie de leproso, lastimó hondamente al gran físico (entre cuyos logros de investigación se cuenta ser el descubridor, el primero que habló de esos extraños objetos celestes que luego serían llamados hoyos negros).

La dramática vida de Robert Oppenheimer es fascinante. Hay tres biografías relativamente recientes del organizador del proyecto Manhattan. Una, pequeña, del celebre Jeremy Bernstein, refinado escritor del *New Yorker*, otra del notable físico, colega de Oppenheimer en el Instituto de Altos Estudios de Princeton, Abraham Pais y finalmente, *American Prometheus, Triumph and Tragedy of Robert Oppenheimer*. El triunfo de Prometeo es la hazaña de Los Álamos; la tragedia, el castigo atado a la roca, la paranoia macartista (aunque eso de llamar “hazaña” a hacer una bomba es cosa, *prima facie*, inconveniente y grotesca), de Kai Bird y Martin J. Sherwin. —

— HUGO HIRIART

LITERATURA

LOS GATOS LEEN LA HORA EN LOS OJOS CHINOS

Los ojos de los chinos son reputados por inescrutables y por cierta fijeza o estupor que acaso se debe al consumo de opio. Los ojos del chino consumidor de opio están fijos en el estupor y miran y miran sin ver. Por otro lado, los ojos rasgados del chino pueden parecer inescrutables por estar inmóviles. La mirada china es de una serenidad inagotable y, cuando la influye el opio, de una fijeza metálica: irreductible. Se trata de una mirada que mira y mira sin, por lo tanto, ser capaz de ver... Por eso quizá se dice: “... se quedó como el chinito: nada más mirando”, o su variante: “... nada más *milando, milando*.” Luego de fatigar en vano los diccionarios en español, se me ocurrió esta hipótesis explicativa que conservaré mientras no aparezca otra. —

— ADOLFO CASTAÑÓN



Ni gabólatra -dice- ni gabófono.

CUMPLEAÑOS

ENTRE LA GABOFOBIA Y LA GABOFILIA

Se cuenta que hace poco Gabriel García Márquez invitó a comer en su casa de México a un grupo de amigos para festejar algo que por lo

general los escritores no celebran: llevaba dos años sin escribir un solo párrafo. Su primer retiro, hace casi un decenio, fue declararse “reportero en reposo”, y abandonar el periodismo. Después, como si quisiera llegar paso a paso al silencio, decidió jubilarse también como novelista. Hay personajes suyos que al final de sus vidas se van quedando callados a la sombra de un árbol. Afortunadamente García Márquez no ha dado este otro paso hacia la mudez. Hay algo melancólico y hermoso en esta paulatina despedida de las palabras, las más amadas compañeras de un escritor.

Que alguien, dotado con el don prodigioso de volver sublime lo más simple cuando lo convierte en prosa, abandone el ejercicio que ha sido la razón de su existencia, y la felicidad de sus lectores, tiene algo triste, sin duda. Pero al mismo tiempo, si hay alguien que se puede permitir este silencio sin sentirse en deuda, es este raro genio —único en la historia de Colombia— que nos ha regalado, con la fuerza y el encanto de su imaginación solitaria, toda una saga de leyendas, mitos y relatos que otras culturas elaboran en siglos de paciencia y con la ayuda de muchos escritores y poetas.

Con García Márquez uno siempre está al borde de caer en la idolatría (en la *gabolatría*, para ser más exactos), y por eso hay también en su país y en todo el mundo una secta que profesa la devoción contraria, es decir, la *gabofobia*. En particular, su más notoria debilidad humana, una atracción fatal por quienes detentan el poder político en el mundo, le ha granjeado detractores que saben aprovecharse de la única grieta que resquebraja su imponente personalidad: su trágica amistad con ese dictador moribundo del Caribe y su condescendencia con muchos poderosos, incluyendo a todos los presidentes de Colombia después de Turbay.

Es muy difícil ser tan famoso, prestarse al contacto y no ser manoseado en algún momento por la untuosa mano de los poderosos. Por eso el mismo García Márquez, a veces, debe de sentir nostalgia por ese tiempo remoto en que era conocido como *Trapoloco* (por el color

estridente de sus camisas y sus medias), por esos años en que podía *mamar gallo* sin ser citado al día siguiente como un oráculo en la prensa, y en el que tenía la serenidad y la altivez secreta de que nadie diera un camino por su futuro como persona y mucho menos como escritor. Cuando las propias palabras adquieren tanto peso que hasta un chiste nocturno es citado por la mañana como si fuera la meditada sentencia de un filósofo, deben dar muchas ganas de quedarse callado para siempre.

Cuando la devastadora fama empezó, con *Cien años de soledad*, García Márquez se inventó un conjuro saludable para no ser sepultado por la hojarasca de la vanidad: se repetía por dentro que él no seguía siendo otro que el hijo del telegrafista de Aracataca. Casi la mitad de cien años han pasado desde entonces y no sólo su anonimato y su pobreza se han vuelto fama y prosperidad, sino que ahora hay cientos de profesores en todo el mundo que viven de analizar su obra, decenas de periodistas que ganan su sustento tratando de imitar sus reportajes, algunos biógrafos que se saben su vida con más detalles que él mismo (y hasta tienen derecho a corregir sus recuerdos con pruebas a la mano, como Dasso Saldívar) y muchos escritores que viven de elogiarlo o denigrarlo, según el vaivén de sus humores gástricos, literarios y políticos.

Alfonso Reyes, al final de *La experiencia literaria*, y el mismo García Márquez al promediar el primer tomo (que al parecer será el único) de sus memorias, recuerdan una polémica que hubo en Colombia a mediados del siglo XX. Podríamos llamarla con el título que le dio el poeta Eduardo Carranza a su intervención en la misma: “Un caso de bardolatría.” Se trataba de definir si Guillermo Valencia era el mayor poeta de Colombia, tan grande como Dante y Lucrecio, como afirmaba Sanín Cano, o si en cambio, como pensaba Carranza, se trataba “apenas de un buen poeta” que había encorsetado la poesía colombiana con su gélido parnasianismo. El comentario de Reyes es elegante, como siempre: “En el artículo de Carranza encuentro

aquella sinceridad y bravura juveniles y hasta aquel matiz de heroica injusticia que es prenda de las verdaderas vocaciones espirituales en los años felices. Todos fuimos jóvenes, y yo suelo buscar en los arrebatos de la ajena juventud un poco del calor que ya ha comenzado a negárseme.” Y unos párrafos más adelante el mexicano concluía sin apasionamiento:

Cuando un sistema de expresiones se gasta por el simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de calidad intrínseca, lo más que podemos decir es: “Lo que emocionó a los hombres de ayer, porque para ellos fue invención y sorpresa, a mí ya no me dice nada. He absorbido de tal forma ese alimento, que se me confunde con las cosas obvias. Agradezco a los que me alimentaron y continúo mi camino en busca de nuevas conquistas.” Pero en manera alguna tendremos derecho de negar el valor real, ya inamovible en el tiempo y en la verdad poética, que tales obras o expresiones han representado y representan, puesto que en el orden del espíritu siempre es lo que ha sido.

Con García Márquez es difícil no caer en la bardolatría que padeció Sanín Cano ante la obra de Valencia, pero en el caso del cataqueño con mucho más sobrados motivos. Difícil no ser gabólatra porque, aunque sea cierto que su sombra ha opacado a algunos grandes representantes de la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XX (Mejía Vallejo y Germán Espinosa, por citar sólo dos), esa sombra espesa no la proyecta porque lo hayamos encaramado en un pedestal inmerecido, sino porque se funda en su capacidad asombrosa de contar nuestra realidad y nuestra historia con una gracia y un encanto que parecen sobrenaturales. No me cabe la menor duda de que nunca nadie, en los siglos “de este país que nos tocó en la rifa del mundo”, ha sido capaz de expresar de un modo tan entrañable, tan poético, tan risueño y conmovedor al mismo tiempo, nuestra manera de ser.

Pero hay algo más, que es quizá el terreno que pisan los gabófobos cuando atacan a García Márquez, ya no política, sino literariamente: el país ha cambiado, tal vez para peor, y las nostalgias que han gobernado esa obra inmensa e inimitable, para las nuevas generaciones, ya no tienen la misma resonancia mítica. El mundo es otro, nuestras infancias son otras, y algunas recetas del realismo mágico se han desgastado, no por obra de su máximo creador (que ha sobrevivido a esas fórmulas y las ha superado), sino por el cansancio que producen sus peores y muy numerosos epígonos. El arma maravillosa de la exageración (de la que han abusado otros hasta desgastarla) produce ya, en algunos, la indiferencia del acostumbramiento. Y así como a veces Borges parecía imitarse a sí mismo, también hay páginas de García Márquez, sobre todo al final de su carrera, que estaban hechas con su misma técnica impecable pero sin la sangre ni la médula vital que las habitaba al principio. Él mismo lo notó, y creo que su silencio de los últimos años se debe a que ya estaba escribiendo con la inercia del oficio y no con el vigor de las entrañas.

Ahora García Márquez tiene la dudosa suerte de ser un clásico en vida, y de que sus libros ya no se prohíban (como sucedía hace cuarenta años en algunos colegios colombianos), sino que se receten en las mismas cucharadas con que a los escolares les formulan cantos de Homero y capítulos de *El Quijote*. Así, es fácil llegar a ser más venerado que leído, y más fácil aún levantar aplausos cuando los gabófobos toman impulso para la diatriba y el insulto.

Cuando alguien tiene un instinto mucho más agudo que la suma de los cinco sentidos, y cuando a ese instinto se une una intuición poética pasmosa y un profundo conocimiento del corazón humano, no es raro que al dueño de tantos atributos se le asigne también el don de la adivinación y de la profecía.

La abuela de García Márquez decía que su nieto, Gabito, era adivino. De adivino a divino hay sólo una vocal

de distancia. No hay que dar ese paso: García Márquez fue y sigue siendo un gran escritor de este mundo. Escribió novelas inmensas que, si el español sobrevive, se seguirán leyendo a través de los siglos. Pedir más es imposible, y decir más es pecar de idolatría.

Como ejemplo de vocación y disciplina, de amor a un oficio y al mismo tiempo como modelo de una vida plena y con sentido, los escritores colombianos no podemos contar con uno mejor. Como narrador ha sido capaz de “hacer la realidad más divertida y comprensible”, lo que para nosotros, sus lectores, es una dicha y para sus colegas un gran reto. Más que un gran colombiano, es un gigante de la literatura de todos los tiempos, que le demostró al mundo que también en nuestro potrero florecido se pueden dar grandes obras de literatura. Ojalá sus coterráneos seamos capaces, no de insultarlo ni de convertirlo en un dios, no de subirnos sobre sus hombros para intentar ver más lejos (porque en la literatura no hay progreso), no de imitarlo usando como bastón sus invenciones, sino de seguir adelante por nuestro propio camino, sin emular su estilo sino su vitalidad, su amor por el arte y su confianza en que la literatura sigue siendo una herramienta maravillosa para “desembruajar los secretos del mundo”. —

— HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

MILIMÉTRICA EL PENSAMIENTO REDUCE LA COMPLEJIDAD

Para Juan Villoro

El principal problema del fútbol se inicia por su obstinación en usar una pelota redonda, ya que siendo así ésta no puede controlarse, rueda mucho y tiende a escaparse.

Eso, sin embargo, es apenas un problema de forma al que hay que añadir uno de materia, y es que la pelota debería estar hecha de un material que no rebotara, para que existiera mayor estabili-

dad en los “pases” (que en este contexto se refieren a la transferencia del balón entre un jugador y otro, elaborada con fines decorativos o de gallarda aproximación a la meta contraria), y habría muchas más de las llamadas “jugadas a balón parado”, con las que, según los expertos, la Selección Nacional mete más goles.

Al restringirse el capricho del ahora tan arbitrario movimiento del balón se podría reducir tanto el tamaño de la cancha como, proporcionalmente, el número de integrantes de cada equipo, con la consecuente economía de emolumentos y de declaraciones repetidas en las entrevistas que los periódicos les hacen a los futbolistas.

La reducción del tamaño de la cancha podría ampliarse hasta el punto en que sólo fuera necesario usar el espacio que ocupa una cama matrimonial, por decir algo. Infiérase ya aquí la reducción de las porterías y del tejido de las redes de las mismas y súmese a la cuenta el ahorro en los telefotos de los fotógrafos deportivos, que actualmente son carísimos ambos.

Casi saldría sobrando el oponente mismo, con lo que (pensando de manera positiva) se evitarían las rivalidades irracionales y la violencia de los fanáticos de uno u otro equipos, ya que solamente habría uno, constituido —dado el tamaño de la cancha— por un jugador que al mismo tiempo fungiría como su propio director técnico, y cuyo oponente sería él mismo, atareado como un niño en que el cubo de plástico embone en un hueco de su tamaño exacto. —

— EDUARDO CASAR

LUCTUOSA A MEDIO SIGLO DE PEDRO INFANTE

1.

En febrero de 1950 Pedro Infante es testigo en la boda civil de su hermano José Delfino. El juez llena el acta, pregunta la edad del testigo, Pedro Infante responde. Treinta

y dos años. Pero leamos lo que el juez no escribe. Tiene treinta y dos años y veinticinco películas. Entre ellas *Arriba las mujeres*, *Cuando habla el corazón*, *Viva mi desgracia*, *Cuando lloran los valientes*, *Los tres García*, *Angelitos negros*, *Ustedes los ricos*, *Dicen que soy mujeriego*, y, claro, *Nosotros los pobres*. Los títulos cuentan, impacientes, las anécdotas. Y otro modo de narrar la biografía de Pedro Infante es con los títulos de su filmografía. Eso al juez no le interesa. Le interesan las preguntas de primera fila: ¿Estado civil? Casado con María Luisa León. Pero digamos lo que el juez no sabe. Ha tenido varios romances, uno largo con Guadalupe Torrentera, y en breve dejará a su esposa para irse con Irma Dorantes. El juez no observa a Pedro Infante, como bien lo desearían sus hermanas y tías que silban “Amorcito corazón” cada que la XEW la transmite, y pregunta la profesión del hombre que tiene enfrente. Pedro Infante lo dice sin dudar: soy carpintero. Primera desilusión: en este texto, como en el acta, Pedro Infante es un carpintero.



También cada día canta mejor.

2. No cualquier carpintero. No cualquier Infante. Pedro Infante es carpintero de numerosas catarsis domésticas. Entre tantas casitas, la nuestra. Cualquiera lo ha visto y escuchado. Pedro Infante es a la cultura popular lo que la tortilla al taco. Y, digámoslo pronto, Pedro Infante dice más de sus seguidores que lo que puede decir de sí mismo. Importa lo que el ídolo representa, la idea que se tiene de él. Pedro Infante representó la idea de *la bondad*. Tanto el personaje

Fotografía tomada del libro *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*.

como la persona. Para hablar de esta idea cabría, digamos, observarlo. Hijo del integrante de una banda musical (en la que colaboraría en su adolescencia) y de una costurera (que le confeccionaría atuendos para la pantalla grande), a los trece aprende carpintería (haría su primera guitarra para las audiciones de radio) y peluquería (“pelaría” a sus célebres amigos como bienvenida a su casa). A los veintidós se muda al DF y se casa con María Luisa León. Pronto debuta en la XEB y participa, por primera vez, en un cortometraje. A los veintiséis graba su primer disco en la Peerless y trenza el bolero con el género ranchero. Inicia su participación frecuente en el cine. Intuye su bienestar creciente, conoce sus facilidades y a los veintiocho le confiesa a Ismael Rodríguez: “En la vida me gusta actuar y cantar, pero hay algo que prefiero sobre todo: volar.” Intuimos lo que siguió a esta confesión: piloto anónimo, actor célebre. Siguió Pedro Infante: pobre pero de buen corazón; iracundo pero en pos de la justicia; borracho pero cuando la ocasión lo pide; charro pero chillón; mujeriego pero querendón con ellas y, sobre todo, con su mamá (que cante: “Mujeriego para con mi viejita

soñar, a mi viejita la quiero porque me vale por dos”). Ídolo nacional pero carpintero ante el juez de la boda de su hermano. La bondad y él son uno mismo. ¿Importa la idea que Infante tenía de la bondad? Segunda desilusión: del ídolo interesa la idea que se tiene de él.

3. No es que Pedro Infante haya sido pura bondad, sobra decir. (Venga, Montaigne: “Ninguna cualidad nos abraza pura y universalmente.”) Pedro Infante es *la idea* de la bondad. No un espejo de la propia: es el nombre y apellido de la bondad deseada. Contra lo que se ha dicho —representó al pueblo—, Infante es, en realidad, un deseo. Es deseo y miseria: el ídolo es sinónimo de las imposibilidades del espectador. Pedro Infante señala la desgracia de una época. Apunta sus imposibilidades. El ídolo es también la miseria. El malestar era un asunto más cercano al auditorio que lo observaba en el cine *Colonial*. Más cercana la monotonía del matrimonio que las letras, romances dulces, interpretadas por él. Era, como le gustaba decir a mi abuela, un muchacho bueno. Capaz de soltar el volante de la motocicleta para entonar una canción y capaz de cantar un bolero para intercambiarlo por la sonrisa de una mujer. Una bondad que se quería cerca y no en la pantalla. Sus melodramas eran mejores que los caseros. (Irrumpe, terriblemente genial, Simone Weil: “Debemos preferir el infierno real a un paraíso imaginario.”) Pero había necesidad de melodrama, pues el melodrama es lo que el sueño a la noche: la discontinuidad de la vida diaria. Necesario. Necesario hiperbolizar al bueno para eclipsar la miseria propia. Tercera desilusión: eclipsar al espectador al grado de que su vida es un asunto de última fila.

4. 1950 y la gente lo quería. Querían al famoso pero modesto. Alguien que se declaraba mero artesano en la boda del pariente entrañable. Enaltecer al hombre sencillo. Un actor, sí, pero no un humanista. Esto, sobra decir, habla de los espectadores y no de Pedro Infante, que llegó al cine como si lo hubieran

empujado del trampolín. ¿Quería ser actor? Nos responde: “Jamás, ni de lejos. Me vino de repente y me agarró de repente. Eduardo Quevedo, productor mexicano, me conoció en una emisora de radio. Yo trabajaba de carpintero y, a ratos, cantaba. Me llevó al cine y allí me quedé.” Pedro Infante no fue actor por inclinación al arte. Apenas estudió hasta cuarto año de primaria, apenas leía y en nada le interesaba construir personajes. Fue, en todo caso, un actor de las pasiones. (Petrarca, amigo: “El alma cubre sus pasiones bajo apariencia contraria, bajo un rostro tan pronto alegre, tan pronto triste.”) Y Pedro Infante era eso: de la risa al llanto y de los golpes al canto. Azar o no, llegó a la cima. Cima que es el retrato de nuestras fijaciones sociales. Una sociedad donde reina la voz de la pasión y se exilia la reflexión. Cuarta desilusión: de aquí somos.

5. Aunque no del todo. La reflexión no es un lujo y menos con el decurso del tiempo. El 15 de abril se conmemora medio siglo de la muerte de Pedro Infante. Y cabe revisar por qué fue celebrado. Imagino a mi abuela que, de poder hacerlo, añadiría: “Sencillo, el Torito era buenísimo.” Mi abuelo, para no perder ocasión de contrariarla, diría: “Pésimo actor, pero, eso sí, de voz irreplicable.” Y tal vez sea esto, lo que tanto se celebró, lo que vale la pena releer. Algo rebota en nuestro día a día de Pedro Infante. Como si una parte de nosotros llevara aquel anhelo de bondad. El deseo de una sociedad que, si bien no es la misma, no ha desaparecido. Un homenaje, sopor de pe a pa, tan sólo alimentaría lo que ya se aplaudía hace medio siglo. Habría que ser más laicos al aplaudir. No de rodillas, sino soberanos ante los ídolos. Soltar un revés a la idea de Pedro Infante: reflexiones que cuestionen, refuten o lo invaliden. Que se diga que era un carpintero, como replicó al juez en aquel casamiento, y que se piense si él, la idea del ídolo, ha muerto.

6. Última desilusión: se dice que Pedro Infante ni siquiera ha muerto. —

— BRENDA LOZANO



SALVADOR ELIZONDO

FABRICANTE DE ESPEJOS

Según Edward Seidensticker, la forma japonesa llamada *sbosetsu* engloba todo “relato autobiográfico o conjunto de memorias que, aunque adornado y exagerado, sea en esencia un texto de no ficción”. A tal género pertenece la *Autobiografía* de Salvador Elizondo, que se publicó originalmente en 1966 y no se reeditó hasta treinta y cuatro años después. En este libro bello e inquietante, primera parte de un díptico consagrado a la exploración de la historia personal y completado por *Elsinore: un cuaderno* —ambos ejemplos de *sbosetsu* arrancan con estampas de ensoñación, remembranza y olvido, temas que cruzan la obra elizondiana con la energía del relámpago—, hay cuatro alusiones al espejo, una figura clave para el autor. La primera tiene que ver con una toma de conciencia vital: “Estoy comprometido, más comprometido, con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo.” (No en balde la palabra espejo proviene de la voz latina *speculum*, de la que se deriva el verbo especular, que implicaba observar el cielo y los movimientos de las estrellas con ayuda del azogue.) La segunda mención responde a un instante de crisis: “Silvia me dijo que estaba embarazada nuevamente. Mi única reacción fue mirarme en el espejo durante largo rato y meditar exhaustivamente acerca de mi condición de feliz condenado. Tuve tiempo de verme, como una aparición espectral, rodeado de follajes que se mecían lentamente contra un cielo nublado.” La tercera se vincula con una revelación funesta: “Desde entonces vivo consumido por ese miedo súbito que provocan las miradas azarasas y la confrontación amarga de los espejos ante los que nos detenemos para cerciorarnos de que aún estamos vivos.” La cuarta y última, aunque tangencial, es quizá la más significativa: “Pienso en los *Nenúfares* que son, para mí nada más, los girasoles reflejados en la superficie del agua.” Traduzcámoslo así: gracias a la



Salvador Elizondo en la época de *Apocalypse*.

evocación, ese motor que anima también la fotografía —una de sus disciplinas favoritas—, Elizondo (1932-2006) convierte el estante de Monet en un espejo que reproduce un episodio central de su niñez en Alemania, regido en efecto por la presencia de los girasoles. Dicho de otro modo, Elizondo especula —observa el cielo y los movimientos de la memoria con ayuda del azogue escritural—, y en este acto de especulación se cifra una de las estrategias más relevantes de la literatura mexicana contemporánea: “El espejo [es] el único símbolo tangible, la única invención pura, la única máquina (aparte de la cámara fotográfica) que es una máquina absolutamente pura y esencial.”

Espejos y cristales, reflejos y refracciones, imágenes y contraimágenes, son moneda corriente en la obra elizondiana. Ahí está el pequeño espejo que reluce en la penumbra y sintetiza el horror de la demencia al final de “La puerta”, cuento incluido en *Narda o el verano* en el que un dedo dibuja en el vaho de una ventana el monograma de Cristo, el suplicado cuyo trasunto idóneo es el magnicida chino de *Farabeuf* o la crónica de un instante, sometido al tormento del *leng-tch'è* y reducido a un signo trazado por otro dedo en el vaho de otra ventana. Ahí está el texto que bautiza *El grafógrafo*, verdadero mecanismo especular activado por los verbos escribir, imaginar, recordar y ver. Ahí está, para no ir más lejos y regresar al

que se antoja el origen de todo el corpus elizondiano, el espejo que domina la estancia de la casa ubicada en el número 3 de la rue de l'Odéon donde se lleva a cabo la ceremonia erótica, memorística y sacrificial de *Farabeuf*. Este espejo “con historiado marco dorado, [que] parecía lujoso y espléndido pero que en realidad estaba minado y manchado por el tiempo y por todas las cosas que a lo largo de los años se habían reflejado en él”, se vuelve la metáfora precisa de la escritura de Elizondo, empeñada en que el ejercicio literario sea una especulación sin fin, un salón de reflejos entrecruzados. En este espejo se desdobra no sólo la copia del cuadro de Tiziano que cuelga de una de las paredes de la estancia transformada en altar ritual —un cuadro que se titula, simbólicamente, *Amor sagrado y amor profano*, polos entre los que se debate la novela—, sino también la pareja innominada que podría ser otra encarnación del doctor Farabeuf y su amante, Mélanie Dessaigues alias la Enfermera. De pie frente al azogue elizondiano, el Farabeuf histórico ve que las iniciales de su nombre se invierten (H. L. en lugar de L. H.) para constatar su metamorfosis en criatura ficticia y por tanto sujeta a las especulaciones de su creador. Para nada gratuita, esta inversión de iniciales se repite en la *Autobiografía* y en *Apocalypse 1900*, única película de Elizondo que utiliza algunos dibujos hechos por Farabeuf para su *Manual de técnica quirúrgica*, lo que prueba hasta qué punto el escritor había asumido al cirujano y anatomista francés como entidad literaria, pieza fundamental de “un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene”.

A un año de su muerte, Salvador Elizondo continúa viviendo dentro de la máquina pura y esencial que fabricó. Su extraño experimento, para acudir al título del documental televisivo de Gerardo Villegas, bien puede cifrarse en la pregunta que resuena en las profundidades de *Farabeuf*: “Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?” —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS