

## CINE

# El monstruo adentro: *El silencio de los inocentes*

E

FERNANDA SOLÓRZANO

**E**n el libro *Whoever fights monsters*, de 1992, el exagente del FBI Robert K. Ressler cuenta cómo, a mediados de los setenta, introdujo en esa agencia la práctica de entrevistar asesinos seriales convictos. El objetivo era explorar la mente de quienes asesinaban de forma ritual y periódica, para así encontrar patrones de comportamiento que pudieran evitar futuros crímenes. Antes de la llegada de Ressler ya existía en el FBI la llamada Behavioral Science Unit. Sin embargo, el propósito de ese departamento era solo entrenar policías en, por ejemplo, la negociación

de secuestros, por lo que se rechazaba la colaboración de especialistas en salud mental. Desde niño, Ressler se había interesado en el porqué de los asesinatos monstruosos que reportaban los diarios. A diferencia de sus colegas, estaba seguro de que la psiquiatría y la psicología permitirían anticipar los pasos de un asesino en fuga. Sin autorización de sus jefes, comenzó a visitar las cárceles que albergaban a los asesinos seriales más notables de la época. Fue Ressler quien acuñó el término “asesino serial” para referirse al grupo de psicópatas que desarrolla una adicción a matar: aquellos que se obsesionan con una fantasía y buscan perfeccionarla una y otra vez.

A la par del contenido del libro, su título es fascinante. Puede traducirse co-

mo *Quien lucha con monstruos* y es notable que el sujeto de la frase no sea el asesino mismo, sino aquel que se planta frente a él. Viene de un aforismo de Nietzsche que Ressler usa como epígrafe: “Quien con monstruos lucha cuida de no convertirse a su vez en un monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti.” En su libro, Ressler cuenta que leyó a Nietzsche poco antes de comenzar su proyecto de entrevistas con asesinos, y que le parecía que apuntaba tanto a la fascinación que ejercía en él todo el asunto como a los peligros que representaba. Tan necesario le parecía evitar perderse en el abismo (y tan probable que sucediera) que iniciaba sus cursos y conferencias proyectando una diapositiva con la cita. Piénsese en las implicaciones de que el hombre que sistematizó la práctica de conversar con asesinos seriales advirtiera que todos somos monstruos en potencia. O bien, que todos tenemos pulsiones oscuras, aun si la mayoría tiene estructuras psíquicas que las frenan.

La historia de Ressler y algunas de sus entrevistas se recrean en la serie *Mindhunter*, producida por David Fincher. Aunque de las mejores, *Mindhunter* es solo una de las decenas

de ficciones y documentales sobre asesinos seriales que han surgido en los últimos años y que conforman uno de los géneros temáticos más populares. Su audiencia es tan alta que algunas producciones se dan el lujo de cuestionar los motivos de sus propios espectadores. Muchos aficionados al género también nos preguntamos por qué lo somos. No habría que descartar lo que sugirió el agente del FBI que se consideró un combatiente de monstruos: que la oscuridad está en uno, y más vale tener esto presente. La atracción hacia el monstruo, aquella de la que advertía en sus cursos, demostró ser tan real que hoy se presenta en millones de espectadores ávidos de asomarse a la mente de un asesino serial.

El eslabón entre la aportación de Ressler a la criminología y la veta cinematográfica y televisiva a la que dio lugar fue, sin duda, una película: *El silencio de los inocentes*, dirigida por Jonathan Demme. Estrenada en 1991, narra la historia de una agente del FBI que gracias a los consejos de un caníbal encarcelado captura a un desollador de mujeres. Basada en la novela homónima de Thomas Harris, *El silencio de los inocentes* hizo visible una práctica que no existía veinte años antes: consultar asesinos seriales para elaborar perfiles criminales. Más aún, dejaba ver a la perfección ese intercambio de miradas riesgoso entre el monstruo y quien lo combate. A lo largo de la película, la inexperta agente Clarice Starling (Jodie Foster) observa al psicópata Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) y permite que él lo haga de vuelta. Ressler asesoró a Harris en la escritura de la novela, lo que explica el peso que tiene en la trama el vínculo que se forma entre la joven íntegra y el caníbal refinado.

A propósito de los treinta años de *El silencio de los inocentes* se han publicado recuentos de su legado. Casi todos celebran lo obvio: que el personaje de Clarice –una mujer que se enfrenta al sexism de sus colegas– diera lugar a una estirpe de “personajes femeninos fuertes”. (Su reencarnación más reciente es la detective ruda de la serie *Mare of Easttown*, producida y protagoniza-

da por Kate Winslet.) También se habla de que la película fue el origen del estereotipo del asesino con IQ más elevado que el promedio (una herencia no tan festejada). Esto es cierto solo en parte. Puede que Hannibal Lecter sea el epítome del psicópata con carisma, pero treinta años antes, en *Psicosis* (1960), Hitchcock le había dado al asesino Norman Bates el aspecto inofensivo de Anthony Perkins. Y, en todo caso, cuando Hopkins interpretó a Lecter, buena parte de los estadounidenses habían sucumbido al hechizo que ejercía el célebre Ted Bundy, de guapura casi diabólica y discurso articulado.

Como sea, atribuir el impacto de la película a tópicos como “mujer vencedora” o “asesino seductor” pierde de vista que Foster y Hopkins, cada uno por su lado, intuyeron que esta era una historia sobre los límites de la incomodidad. La construcción de sus personajes se basó en trasgredir la línea que divide el bien y el mal; en comprender que la oscuridad acecha, y más vale saber navegarla. Foster había leído la novela de Harris y estaba empeñada en interpretar a Clarice. Se enteró de que Gene Hackman planeaba dirigir la película y pensaba acercarse a él una vez que Ted Tally terminara de escribir el guion. A pesar de que sería su debut como director, Hackman abandonó el barco cuando su hija leyó la novela y le pareció aberrante. Cuando la productora Orion le asignó el proyecto a Demme, este le ofreció el personaje a Michelle Pfeiffer y, cuando ella lo rechazó, a Meg Ryan. A ambas actrices les parecía inconcebible participar en algo tan violento. Foster ya le había hablado a Demme de su deseo de interpretar a Clarice: no le importaba, le dijo, ser su última opción. Rescató esta anécdota por sus implicaciones: si de alguien se hubiera esperado un rechazo hacia el proyecto, era de Foster. Apenas diez años antes, en 1981, ella misma había sido el blanco de un psicópata peligroso: John Hinckley Jr., quien intentó asesinar al presidente Ronald Reagan para llamar la atención de la actriz. (Ressler entrevistó a Hinckley Jr. y su encuen-

tro se incluye en el libro.) Es solo especulación, pero el roce de la actriz con un monstruo de la vida real parece haberla inoculado. Es irónico que, justo ella, no tuviera remilgos como los mencionados arriba. Si acaso, Foster prestó al personaje la experiencia de ser el objeto de una mirada maligna. El papel le ganó el segundo Óscar de su carrera.

Luego está Hopkins y su Lecter “civilizado”. El trazo de un psicópata de buenas maneras, cultura amplia y gustos finos viene de la novela de Harris. Para deleite de muchos, en 2013 el escritor reveló que había basado el personaje en un médico mexicano, Alfredo Ballí Treviño, a quien conoció en el penal de Topo Chico, a principios de los sesenta. Ballí no era caníbal, pero había descuartizado a un amante. Harris no sabía que era uno de los presos, y sostuvo con él una conversación en la que el médico revelaba conocimientos sobre la psicología de la violencia. El entonces periodista quedó marcado por la amabilidad de Ballí y porque exudaba “una cierta elegancia”. El guion que recibió Hopkins, escrito por Ted Tally, ya describía a un asesino refinado y lúcido. Sin embargo, fue el actor quien decidió que para colarse en la mente de Clarice bastaba posar sobre ella una mirada sostenida. (“Nada asusta más a alguien que mirarlo más de diez segundos”, dijo en una entrevista.) Tanta palabrería sobre el “monstruo”, dijo, le hizo ver que, para realmente representarlo, debía mostrarlo como lo contrario. Es decir, comprendió que esta era una historia sobre semejanzas, no diferencias, entre una psique normal y una descarrilada. En la memorable secuencia del *quid pro quo*, Lecter orilla a Clarice a admitir que su infancia dolorosa y marcada por el asesinato de su padre y de los corderos la llevaron a buscar venganza por la vía institucional. Verse reflejada en el monstruo será más útil para la agente que todas las advertencias sobre mantenerlo a distancia.

La puesta en escena (y en cuadro) de Demme refuerza que la mirada y sus consecuencias son el eje de la película. No hicieron falta diálogos para

establecer que, al inicio de la historia, Clarice lidió con colegas que subestimaron sus capacidades. Cuando su jefe Jack Crawford (Scott Glenn) la citó en su oficina para pedirle que visite a Lecter, esta recorrió pasillos, subió escaleras y entró en elevadores siempre atrayendo la atención de ojos masculinos. Unas miradas son condescendientes; otras de franco acoso. Secuencias más adelante, cuando la agente por fin enfrenta al caníbal, lo encuentra detrás de un muro de cristal acrílico, en una celda bien iluminada. El uso del cristal fue la solución que propuso Kristi Zea, la diseñadora de producción, a un problema técnico: los barrotes entorpecían la edición de las tomas cerradas. A la larga, el uso de este material permitiría a Demme filmar el rostro reflejado de los personajes, sobre todo en la mencionada secuencia del *quid pro quo*. Ninguna toma en la película condensa mejor la noción de que el monstruo está en uno como aquella en la que, por efecto del vidrio, se superponen los rostros de Foster y Hopkins.

En su libro Ressler narra el caso de un agente en entrenamiento: el joven se sintió tan halagado por los secretos que le reveló un psicópata que abandonó la carrera y se convirtió en su biógrafo. Clarice no sucumbió a la seducción de Lecter, pero las consecuencias de su interacción son visibles. Hacia el final de la cinta, le hace saber al agente Crawford que en adelante no permitirá comentarios que la rebajen. Al lograr la captura del asesino en serie, Clarice les *come el mandado* a aquellos que la creían incapaz. Es el caso del Dr. Chilton (Anthony Heald), el arrogante psiquiatra que la había humillado. En la escena final de la cinta, Lecter lo tiene en la mira. En honor a su pupila, el *mandado* incluirá a Chilton mismo, y el comérselo será literal. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine. Mantiene en [letraslibres.com](http://letraslibres.com) la columna multimedia *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).

## POLÍTICA INTERNACIONAL

# El éxodo venezolano

“

**DIEGO GÓMEZ PICKERING**

¡Coño!”, afirma contundente Francisco mientras da un sorbo a su café con leche, bien cargado, en el bar de la esquina de su casa, en el madrileño barrio del Pilar. “Allá nos matamos por perseguir la comida y aquí nos matan por traerla a cuestas”, dice, entre irónico y furibundo, el quincuagenario venezolano mientras mira fijamente el telediario de mediodía en el televisor colocado, estratégicamente, sobre la máquina expendedora de tabaco.

El periodista en turno da los detalles, no sin cierto dejo amarillista, sobre el fatal accidente ocurrido la noche del domingo 7 de febrero en la capital ibérica. Un repartidor de comida a domicilio, coloquialmente conocidos como *riders*, fue embestido por un camión de basura en la calle Embajadores del barrio de Arganzuela alrededor de las 23:30 horas tras realizar una entrega para la plataforma Deliveroo, cuya cuenta alternaba con otra en Glovo. Estas son dos de las más importantes compañías de entrega de comida en el país y emplean a miles de personas en toda la península, principalmente migrantes, en condiciones sumamente precarias, a pesar del incremento de sus ganancias y su presencia en las calles españolas a lo largo del año que ha durado la pandemia.

Néstor P. M., inmigrante venezolano de 48 años, murió casi de forma instantánea como resultado de los múltiples golpes que recibió. Había llegado de Caracas tres años atrás, cargado de ilusiones, clara su hermano ante el micrófono inquisitivo del entrevistador.

De acuerdo con las cifras más recientes del Instituto Nacional de Estadística (INE), el número de venezolanos llegados a España durante el primer semestre de 2020 aumentó un 9.1% en comparación con el mismo periodo del año anterior, lo que convierte a los sudamericanos en una de las comunidades migrantes con mayor crecimiento en el país. Entre enero y junio de 2020, 17,043 venezolanos arribaron a tierras ibéricas, casi la totalidad de las llegadas registradas a lo largo del 2019, que el INE cifró en 20,000. Algo que el diario *El País* califica como “un desembarco masivo sin igual en los últimos años”. Hoy en día más de 400,000 venezolanos viven en España.

Aunque considerablemente menor al número de migrantes y solicitantes de asilo venezolanos que se han instalado en otros países del continente americano, cerca de 5.5 millones de acuerdo con el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados y la Organización Internacional para las Migraciones, el acelerado ritmo de crecimiento de la comunidad venezolana en España está dejando huella. La pléyade de areperías en todos los rincones de la capital española; las ligas amateur de beisbol y de softbol; el acento maracúcho o llanero abriéndose brecha en locales, terrazas y autobuses, desde la Puerta de Alcalá hasta Barajas; la escritora y periodista Karina Sainz Borgo y su best-seller *La hija de la española*; el dueño y editor del periódico *El Nacional*, fundado en Caracas en 1943, pero publicado ahora en línea desde Madrid, Miguel Henrique Otero; los militares y políticos desertores del chavismo y del madurismo; los líderes de una oposición política derrotada y dividida pero no desmoronizada; los migrantes económicos; los hijos y nietos de refugiados republicanos son prueba de que Venezuela está cada vez más presente de este lado del Atlántico,

y no solo en Madrid, sino también en Valencia, Barcelona, Sevilla, Santiago de Compostela, Bilbao y Zaragoza.

Francisco, quien ha optado por la prejubilación, porta boina y chaqueta de piel. “Se está bien”, reconoce sobre la vida en España, desentendiéndose del televisor para salir a darle algunas caladas al cigarro a medio encender que tiene entre manos. Nació en Barquisimeto, estado de Lara, de padres canarios. Lleva dos décadas en España, vendió el negocio familiar en Venezuela para montar otro más pequeño pero igual de exitoso, en la tierra de sus padres. Precedió a las decenas de miles de compatriotas que en estos veinte años han seguido sus pasos. “A mí desde el principio me dio mala espina”, confiesa sobre Hugo Chávez, ufanándose de su premonitoria decisión al emigrar en el año 2000. Francisco no tuvo muchos problemas al llegar a España, ni tampoco para instalarse o montar su negocio. Le ha ido relativamente bien; pero cada uno habla como le va en la feria, y no para todos ha sido un camino de rosas.

Miguel apenas tiene treinta años, pero ya ha vivido en seis países; el nativo de la Mérida venezolana pasó por Estambul, Damasco, Santiago de Chile y la Ciudad de México antes de asentarse a inicios de 2019 en la mediterránea ciudad de Valencia. Enfermero de formación, no ha podido ejercer su profesión porque su situación migratoria es aún irregular. Como muchos de sus compatriotas, entró a España como visitante, aunque con la clara intención de rehacer aquí su vida. El joven homosexual se mantiene trabajando como escort. “Volver a Venezuela no es opción”, confiesa resignado.

Serena, Ignacio, sus hijos, Aranza y Aitor, y su perrita Vela arribaron a Barcelona en el otoño de 2015, con la firme convicción de que “pasara lo que pasara no íbamos a regresar”, declara la antigua educadora hoy convertida en chef. El diagnóstico de su hijo menor con trastorno del espectro autista, la necesidad de ofrecer a su hija mayor una buena educación y la insostenible situación económica y política en Venezuela

los orillaron a tomar la decisión de migrar para siempre. El ser descendientes de españoles, catalanes en el caso de Serena, vascos en el caso de Ignacio, facilitó su aterrizaje y los primeros meses una ayuda mensual de alrededor de 400 euros que el Estado español otorga a los inmigrantes retornados, que significó un respiro muy superficial.

“El dejar todo atrás, tu familia, tu formación, tus recursos, tu vida entera y arrancar de cero, sin norte, sin una profesión homologada, sin soporte económico, sin una red de apoyo emocional; eso ha sido lo más difícil”, afirma Ignacio, quien prefirió dejar de trabajar como arquitecto en Caracas antes de diseñar o remodelar departamentos y casas para los funcionarios del régimen, cuyas fortunas ganaron a expensas del erario.

Hoy, la familia de cinco sobrevive con un pequeño restaurante que abrieron meses antes de que se desatara la epidemia en el distrito del Ensanche. Serena cocina e Ignacio hace las veces de camarero y barista. Gracias a un crédito otorgado por una fundación bancaria que busca erradicar la pobreza en España, los noveles emprendedores aspiran a un futuro que finalmente les dé un poco de estabilidad. A su país de origen solo regresan a través de sus recuerdos. “El deterioro social es tan grande que incluso si las cosas llegan a cambiar tendrían que pasar décadas para que Venezuela pueda ponerte de nuevo en pie”, concluye con un semblante melancólico Ignacio.

La continua represión, la corrupción, la inaccesibilidad a servicios sanitarios, el resquebrajamiento del tejido social, la violencia, la rampante pobreza, el coronavirus, la escasez, el entronizado autoritarismo, la militarización, el narcotráfico y el crimen organizado, la ausencia del Estado de derecho, la hiperinflación y la falta absoluta de libertades y de democracia hacen de Venezuela un lugar del que todo mundo quiere escapar y, al mismo tiempo, al que de cierta forma todos quieren volver.

“Yo estoy aquí, pero mi cabeza anda en Venezuela”, declara con una mirada

firme y cautivadora Leopoldo López, quizás el más conocido de los venezolanos afincados en Madrid. Migrante, refugiado y exiliado al mismo tiempo, como tantos más de sus paisanos, López, exalcalde del municipio caraqueño de Chacao y figura central de la oposición venezolana, soportó todo el peso de los regímenes chavista y madurista en carne propia. Años de encarcelamiento, persecución, arresto domiciliario e, incluso, un hollywoodesco escape de la embajada española en Caracas, donde se asiló temporalmente, para cruzar de incógnito la frontera con Colombia y finalmente reencontrarse con su familia en España en octubre pasado con el fin de seguir hilando fino el futuro de Venezuela, el cual ha tardado tanto y seguirá tardando en llegar.

“Libre no me siento, yo quiero volver a Venezuela”, afirma el político y líder moral de la diáspora venezolana. Y como él los cientos de miles de venezolanos que hoy tienen como casa y hogar España. No habrán de sentirse libres por lo menos hasta que su país y sus compatriotas, allende el Atlántico y el Orinoco, también puedan hacerlo. Mientras tanto, les toca, y nos toca, seguir viendo Venezuela a la distancia, pero con el corazón en la mano.

En el bar de la esquina de casa de Francisco los cafés han dado lugar a los carajillos, bien endulzados con algo de ron añejo, y en la televisión ahora retransmiten el último episodio del reality de moda, *La isla de las tentaciones 3*. “Está para morirse”, se oye decir a uno de los parroquianos cuando la pantalla enfoca las sinuosas curvas de Susan, arquitecta caraqueña de veintidós años y una de las solteras participantes en el concurso televisivo. “Y cómo no iba a estarlo, si es venezolana”, remata Francisco mientras se pide un chorrito más de ron para su café y así contrarrestar el frío madrileño. —

---

**DIEGO GÓMEZ PICKERING** (Ciudad de México, 1977) es escritor, diplomático y periodista. Su libro más reciente es *Cartas de Nueva York. Crónicas desde la tumba del imperio* (Taurus, 2020).



## TEATRO

# Tennessee Williams: a propósito de nada

U

VERÓNICA  
BUJEIRO

na de las historias de fundación sobre el mito llamado Tennessee Williams cuenta que antes de emprender su exitosa carrera como dramaturgo vio apenas un par de obras de teatro, dispensando su aparente falta de cultura bajo la certeza de haber presenciado suficientes escenas dramáticas dentro del hogar familiar como para entender la dinámica de la representación teatral. Un mito que, como todo el universo del autor, difumina los lindes entre

la realidad y la ficción y funda en esa característica su marca inconfundible, reconocida como una de las dramaturgias más importantes del teatro norteamericano del siglo XX, pero también lo condena a señalamientos críticos y persecuciones que afectaron severamente al hombre detrás de la máscara.

Periodista de formación y poeta, es la intuición la que lo llama al escenario porque “el tumultuoso trajín de mis nervios demandaba algo más vivo de lo que podía ofrecerme el lenguaje escrito”. Como sus acotaciones lo enuncian, Williams imagina el sonido, color y acción de manera precisa, ya que asegura llevar un “escenario en la cabeza” que

le permite transformar en personajes ese refinado sentido de observación del comportamiento humano. Más allá del ejercicio artístico, el teatro le posibilita a Williams poner en práctica una suerte de locura controlada en donde los demonios familiares y personales cobran vida para realizar una suerte de autoanálisis o asumir el papel de una deidad que mira desde el patio de butacas su existencia y puede corregir a modo lo que la realidad no permite. Su primer triunfo en Broadway, *El zoo de cristal* (1945), es lo que hoy se denominaría una autoficción, ya que él mismo se convierte deliberadamente en personaje y crea una representación en donde la memoria es el espacio, proyectando sombras cercanas a la realidad de su propia familia con una madre narcisista, una hermana incapacitada, un padre ausente y él como ese ser que sufre por la imperante necesidad de huir de ese lugar paralizado y asfixiante. A esta obra le sigue el éxito de *Un tranvía llamado deseo* (1947), obra aclamada mundialmente que vio nacer a uno de sus personajes icónicos, Blanche DuBois, a quien Truman Capote señaló como un alter ego del autor porque “compartían la misma sensibilidad, la misma inseguridad, la misma melancólica luxuria”; síntesis que asimismo puede atribuirse al universo entero de Williams, quien dedicó su obra a esos individuos rotos y falibles que se perciben como una desgracia para la entelequia conocida como “el sueño americano”.

Con la distancia histórica su obra puede entenderse como una reflexión moral y sociológica de una sociedad que se balancea constantemente entre el ascenso y la caída, cuya temática centrada en la pulsión sexual se revela como un conflicto intrínseco al ser humano que se debate entre el instinto y el deber ser, en donde el autor ensaya repetidamente el doloroso absurdo de cumplir expectativas que distan de las aspiraciones reales y confronta el dilema de pertenecer a su propia carne o huir como una forma de defensa. Tópicos que pese a la particularidad de su contexto distan de perder importancia.

tancia en el mundo contemporáneo y sorprenden por el ímpetu con el que su audacia irrumpió en los escenarios a nivel mundial, pertrechando el camino hacia un tipo de teatralidad que definiría estéticamente no solo al teatro norteamericano, como lo demuestra la influencia que tuvo en la generación de Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Jorge Ibargüengoitia, quienes se vieron profundamente impactados con el montaje de *Un tránsito llamado deseo* que dirigió Seki Sano en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1948.

Tras este suceso, Williams experimenta el ascenso meteórico de su carrera, siendo contratado ya desde el borrador para realizar la versión filmica de sus obras, que en gran complicidad artística con el director Elia Kazan han logrado mantenerse como clásicos de la pantalla. En su momento de gloria el capital que representaba Williams estaba también nutrido por la expectativa vigorosa de un público arrebatado por ese intrépido abordaje de temas tabú que se presentaban bajo un clima de puritanismo y doble moral. Ningún autor goza de su fama, pero ante el inevitable descenso que esta conlleva, ningún otro autor es sentenciado con el mismo rigor. Williams rápidamente descubre que no hay nada más peligroso que la condena que trae consigo el éxito al limitar las expectativas a todo trabajo pasado y aniquilar esa intuición primera que dota a las obras de su particularidad. Su relación con los críticos se deteriora severamente y pasa del aplauso a ser un mero objeto de burla, pronunciando fracaso en todo nuevo intento, así como sentencias perjudiciales y absurdas sobre la vida personal del autor a través de sus personajes femeninos al señalarlos como un subproducto de su sexualidad, hombres travestidos en la piel de una mujer, remedos de una supuesta aspiración inalcanzable. Aseveraciones que ostentan una falta de respeto y una evidente ignorancia ante la proezza de la construcción dramática de Williams, que inclu-

so fallida posee cualidades muy difíciles de lograr, como esa condensación en el cifrado de sus diálogos –mezcla de acción, autoconciencia, cultura vernácula y poesía– que logran un universo suspendido entre la experiencia y la imaginación, mundo paralelo que parece retratar pesadillas e infiernos penosamente conocidos.

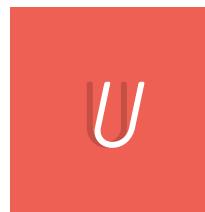
El autor vive este clima adverso y sucumbe ante los señalamientos y el ridículo mal intencionado al alcoholismo y la depresión, las curas absurdas, los intentos fallidos, la falta de productores interesados en sus obras, pero nada de esto lo aleja de la escritura. “No poseía su vida hasta verla por escrito”, asevera Gore Vidal en el prólogo a sus cuentos reunidos. En ese sentido se puede afirmar que Williams estuvo “en control” hasta poco antes de su muerte, ya que su último estreno fue en 1982, un año antes de su fatídico atragantamiento con la tapa de un envase de gotas oftálmicas al intentar abrirlo. Algunos dicen que dicho evento es ficticio y su cuerpo simplemente se rindió ante el prolongado abuso de drogas y alcohol, pero también se sabe que con Tennessee Williams hay que dimensionar todo para estar a digna altura de su mito.

Hoy en día el recuerdo y la veneración por su valentía personal y artística se mantienen, independientemente de un aniversario o conmemoración. Gracias a la cantidad de materiales alrededor de su vida y creación, como la extensa y entretenida biografía de John Lahr *Tennessee Williams. El errático desarollo de la carne* (Losada, 2018), se puede advertir el desdoblamiento imaginario en el que el autor logra el estatuto de personaje. Afortunadamente en esos teatros imaginarios que permite la lectura no pasa mucho tiempo en el que uno se vea sorprendido por la música de sus diálogos, la crudeza temperada de sus escenas o el encanto cotidiano y profundo de su poesía. —

**VERÓNICA BUJEIRO** es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores-Fonca.

## MÚSICA

# El músico va desnudo: las memorias de Anthony Kiedis y Flea



EDUARDO HUCHÍN SOSA

na de las fotografías más célebres de los Red Hot Chili Peppers los muestra sobre un paño de cebra sin más vestimenta

ta que unos larguísimos calcetines sobre sus partes pudendas. Podría pensarse en un burdo homenaje a *Abbey Road* o en un ardido publicitario más, pero, mirados de cerca, los Chili Peppers tenían un serio problema con la desnudez: en distintos momentos se habían quitado la ropa lo mismo para contratar a un abogado que para provocar un pequeño escándalo en las oficinas de su compañía disquera y, de hecho, con el propósito de celebrar a los Ramones, se habían desvestido en el escenario mientras estos tocaban, para horror de Johnny Ramone, que tras bambalinas montó en cólera.

Desde inicios de los ochenta, Michael “Flea” Balzary y Anthony Kiedis, los fundadores del grupo, habían explorado una prometedora fusión de punk, rap y funk, que en vivo significaba actuar como locos y, por qué no, quitarse cualquier pedazo de tela que llevaran encima. Se habían conocido en la secundaria y, en retrospectiva, no resulta extraño que una de sus primeras travesuras adolescentes fuera ir, desnudos y en ácido, a casa de un vecino para “fusilar a huevazos a quiénquiera que

**FLEA****ACID FOR THE CHILDREN**

Traducción de Jorge Carlos Ramos Murguía  
Ciudad de México, Planeta, 2021, 392 pp.

**ANTHONY KIEDIS****(CON LARRY SLOMAN)****SCAR TISSUE**

Traducción de Esther Cruz  
Madrid, Capitán Swing, 2016, 496 pp.

abriera la puerta". No había nadie por fortuna y el par tuvo que hacer el camino de regreso, soportando las burlas de los transeúntes, en un episodio que ilustra el lugar que la insolencia, las drogas y la falta de ropa ocupaban en sus vidas antes de pensar siquiera en convertirse en estrellas de rock.

La autobiografía de Kiedis *Scar tissue* provee detalles de todo tipo sobre la trayectoria de una banda en la que guitarristas y bateristas entraban y salían con preocupante regularidad. Pero acaso lo más llamativo del libro no sean los chismes del *backstage* ni la historia detrás de las canciones, sino la forma en que dos personas muy distintas entre sí lograron congeniar y convertir sus vivencias en una misma música. La apreciación se confirma con *Acid for the children*, las memorias de Flea, aparecidas en español este año, que concluyen precisamente cuando el grupo empieza a ganar fama.

Más allá de los conciertos, la pareja de bajista y vocalista se comportaba como unos Abbott & Costello visiblemente intoxicados, prestos a conducirse en cualquier situación como en un *sketch*. Kiedis los compara con una bestia de dos cabezas cuyas personalidades parecían a primera vista incompatibles: Flea era sincero, introvertido y acomplejado, con un talento musical fuera de serie. Por su parte, Kiedis era un artista del engaño, capaz de usar su labia para evadir las responsabilidades, y que, de no haber sido por el rap, difícilmente habría logrado algo en el mundo de la música. La mezcla puede resultar inexplicable, pero lo cierto es que desde muy jóvenes lo hicieron todo juntos: viajar, drogarse, encon-

trar apoyo y delinquir. "Tengo miedo de envenenar nuestra relación –admite Flea– o de ahuyentar la magia que nos une al intentar entenderla."

El estilo narrativo de ambos libros hace notorio el contraste. A diferencia de Flea, Kiedis se interesa más por el relato picaresco que por la introspección. Desde el principio se asume como un rufián al que, la mayor parte del tiempo, las cosas le han salido sorprendentemente bien. Empezó a robar a los seis años y a los doce ya participaba en el negocio de su padre, que traficaba marihuana y al que una vez ayudó a pasar 30 mil dólares en efectivo en el aeropuerto. No obstante, el mayor legado de su infancia no fueron las tretas que aprendió en su compañía sino las ventajas de asumir un personaje. El señor Kiedis valoraba en buena medida los placeres de la caracterización y, cuando se le metió en la cabeza la idea de ser actor, llegó a borrar la frontera entre vida real y ficción. Al lado de un padre fantasioso, inestable y desobligado, Anthony descubrió que su lugar dentro de una banda de rock podría estar más relacionado con proyectar una imagen que con tener una grandiosa voz.

Como era de esperarse, *Scar tissue* pone en primer plano las historias sobre drogas con su vistosa pasarela de *dealers* de diez nacionalidades, novias cada vez más guapas, amigos y familiares preocupados por la salud o el dinero de Kiedis. El autor nunca adopta el tono moralista del rehabilitado, pero tampoco idealiza el consumo de estupefacientes ni su ciclo autodestructivo al que compara con el del Día de la Marmota: despertar, hacerse de dinero, comprar drogas, colocarse, prometerse que sería la última vez y empezar de nuevo. La toxicomanía dentro de su círculo provoca escenas surrealistas como la del mafioso que graba su voz en uno de los discos de los Chili Peppers en compensación por una deuda acumulada o la de Kiedis, embrutecido por la coca, hablando a mitad de un concierto sobre los peligros de la drogadicción.



A pesar de su título y de una portada que muestra a un Flea de quince años fumando un porro, *Acid for the children* no se centra, o no demasiado, en las sustancias que el bajista le metió a su cuerpo. Quizá por ser posterior a *Scar tissue*, el libro corre con mayor facilidad entre temas: del amor a la cocaína al amor por los libros, de su carrera como delincuente a su carrera como actor de cine. Más un intento por reconectar con algunas figuras de su pasado que un producto del exhibicionismo, *Acid for the children* pasa revista al padre que lo dejó, a las mujeres rebeldes de su familia, a los amigos que se quedaron en el camino. En medio de este elenco sobresale Walter Urban Jr., un jazzista alcohólico con el que su madre viviría muchos años y al que Flea admiraba, odiaba y temía por partes iguales. Ver tocar a Walter el contrabajo le enseñó al pequeño Michael cómo tenía que lucir un músico en vivo: "sudando a mares su camisa de tela africana", contorsionándose "como si estuviera teniendo una crisis, con los ojos cerrados en un arrebato", canalizando "toda la ira, la amargura y la frustración de su vida" para crear un ritmo único, en comuni-



## ARTE

# ¿De qué hablamos cuando hablamos de arte?

*La verdad es fea. Los seres humanos tenemos el arte para que la verdad no nos baga caer.*

Friedrich Nietzsche

cación constante con sus compañeros, “reaccionando los unos a los otros, superándose los unos a los otros, apoyándose los unos a los otros”. Y, aun cuando Walter se mostró siempre reñiente a enseñarle música a su hijastro, es claro que Flea tomó ese modelo para su desempeño en los escenarios.

Uno de los episodios más reveladores del libro describe cómo un jovencito que ganó un concurso de trompeta tocando a Haydn, que creció con la música de Billie Holiday y Clifford Brown y que desarrolló un amor duradero por los Beatles y Jimi Hendrix, terminaría encandilado por el punk más pedestre. La simplicidad del punk, leemos en *Acid for the children*, lejos de empequeñecer su visión de la música, la ensanchó, porque demolió el prejuicio que ligaba el valor artístico con la sofisticación o el virtuosismo. De ahí que, luego de escuchar una y otra vez un disco de Germs, Flea terminó por sentirse “un hombre liberado”. Lo que de verdad importaba, supo en ese momento, “era la integridad en la motivación, la capacidad de expresar tu propio mundo” con “cualquier vehículo que tuvieras a la mano”. Su estilo de to-

car el bajo –cooperativo y competitivo a la vez, simple y complejo, abierto a la improvisación, pero melódicamente sólido, como puede apreciarse en canciones recientes como “Go robot”, en clásicos como “Aeroplane” o en lejanos éxitos como “Knock me down”– es una mezcla de todas esas experiencias supuestamente irreconciliables.

A quien vemos en *Acid for the children* es a un muchacho que toda su vida buscó armonizar elementos imposibles y reunir a personas que no tendrían por qué llevarse entre sí. Ese es el sabor que dejan escenas como la de Lee Ving, vocalista del exitoso grupo Fear, cuando discute con el padastro de Flea por una tontería. El bajista ve en ellos a dos figuras tutelares: el músico de punk, al que consideraba una suerte de hermano mayor, y el músico de jazz, amargado porque nunca iba a tocar el corazón de las masas. En lugar de optar por una de esas dos herencias, Flea quiso las dos. Hasta que, al fin, las obtuvo. —

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).

unque pueda resultar una obviedad en plena pandemia, no se para de repetir que el mundo está en crisis. Pero además de la pandemia

## JAZMÍN RINCÓN

que nos ha agarrado a todos desprevenidos, vivimos desde hace ya bastante tiempo un movimiento en las sociedades occidentales que, como ya lo había predicho Max Weber, está sacudiendo y destruyendo los últimos restos de la tradición. Una crisis que deja a su vez al hombre (y ciertamente, mucho más al hombre que a la mujer) sin armas simbólicas, expuesto a una “libertad” consagrada, como diría Simone Weil, a la variabilidad constante de los productos, las nuevas identidades de diseño, las modas y la doxa social. Es lo que Jean-François Lyotard llamó la pérdida de los *grandes relatos*, y que Jérôme Lèbre y Jean-Luc Nancy retoman en su libro *Señales sensibles* como telón de fondo de un diálogo filosófico en torno al arte. Y es que para estos amigos (recordemos que *philosophia* incluye el *philos*, es decir, al amigo) el arte, pa-



labra más bien difusa, ha contenido siempre en su núcleo una cualidad esencial que lo hace estar dentro y fuera de la historia: que sigue siendo una *señal de alerta*. ¿Alerta de qué? De un mundo lejano que atraviesa nuestra intimidad y que, más allá de cualquier debacle política y social, continúa emitiendo *señales sensibles*.

Según Lèbre, al dirigirse a los sentidos más que a la pura expresión de las ideas, el arte *resiste* a la historia, por lo que este también puede ayudarnos a pensarla desde un lugar alejado de la moral imperante, siendo lo sensible aquello que se rebela ante cualquier doctrina. No como progreso ni regreso, sino como una serie de encadenamientos y discontinuidades. Y es que para ambos el arte no tiene nada que ver con un saber verificable. Menos aún con una serie de acciones que cambien el mundo, sino con una apertura que, al contrario de cualquier certeza que cifra, aloja lo insoporta-

**JEAN-LUC NANCY Y JÉRÔME LÈBRE  
SEÑALES SENSIBLES.  
CONVERSACIÓN A PROPÓSITO DE  
LAS ARTES**  
Traducción de Francisco López Martín  
Madrid, Akal, 2020, 152 pp.

ble. Una auténtica *organización que no organiza*, pues el arte evoca la imposibilidad del ser, sus tropiezos y sus amenazas. Que a menudo se les trate de otorgar a las artes el calificativo de “vivas” o “políticas” es, según Nancy, una forma de reafirmar que estas no deben servir “para nada”. Como si reformular una “finalidad sin fin” fuese verdaderamente impensable en nuestras sociedades utilitarias que no hacen más que rechazar cualquier vacío. ¿No es la creación misma un cierto modo de organización en torno al vacío? ¿No era el aburrimiento, según Walter Benjamin, el ave que incuba el huevo de nuestra experiencia? Al respecto, la reflexión final de Nancy

resuena también en la actual política del recorte a la cultura que se vive en México: “Una política que supiera integrar y afirmar una finalidad sin fin y que no por ello renunciara a la administración de los fines y los medios de una justicia indispensable para el ejercicio mismo de las artes, sería una política nueva. No sería una política artística, pero sí una política digna de las artes, que, por su parte, no han de ser sino dignas de sí mismas.”

Si para los protagonistas de este diálogo el acto de creación está obsesionado con la muerte, es porque este constituye asimismo una presentación finita de un afuera inabarcable. Es lo que responde al mundo, por lo que, sin proponérselo demasiado, revela también los cambios que se dan en la cultura. Por lo mismo, si las viejas identidades se tambalean, es inevitable que las de las artes también lo hagan, por mucho que les pese a las academias artísticas. Y es esta especie de desarticulación que intentan interpretar a lo largo del libro ambos filósofos la que, en cada una de sus vueltas, no deja de provocar revueltas. Como lo hicieron en su tiempo las voces inarticuladas de György Ligeti o, más recientemente, la polémica obra de Damien Hirst que, independientemente de su relación un poco obscena con el mercado, ejemplifica el hecho de que las imágenes ya no son reguladas tanto por el lenguaje, sino por el empuje de la escritura científica. Es por eso que, como señala Nancy, cada vez es más difícil establecer una distinción entre ciencia y técnica, o dicho de otra forma: entre saber y *saber hacer* en su sentido más antiguo, que es el de *crear*. Trastornar lo que llamamos en general técnica a través de las técnicas artísticas. ¿No fue eso lo que hizo Marcel Duchamp con el *ready-made*? Subvirtió el sentido original de un objeto común para convertirlo en la obra de arte sacralizada por la aún imperante cultura museística. Porque cuando una verdadera metáfora emerge, esta siempre provoca un encuentro inesperado en medio de la inercia de lo

establecido. Provoca una detención también, y un cambio de *tempo*. Lo que es muy distinto al deslizamiento eterno al que la información mediática nos tiene sometidos y el cual, como bien señala Nancy, “hace proliferar la insignificancia en la que nada aparece”.

La idea de *Señales sensibles* parte de la propia lectura que Lèbre hace del pensamiento de Nancy, uno de los filósofos europeos más importantes de la actualidad y autor de *La comunidad desobrada* (1986), *La partición de las artes* (2013), *Ser singular plural* (2006), *A la escucha* (2002) y *La creación del mundo o la mundialización* (2003), entre otros muchos. Aprovechando que los temas que el filósofo ha abordado a lo largo de su carrera son muy diversos entre sí (“¡y bien que me lo ha reprochado la Universidad!”, ironiza Nancy), Lèbre toma reflexiones de aquí y de allá para que sus preguntas sean igualmente desiguales, como un río, lo que les permite a ambos pensadores desviarse y entrecruzar corrientes, disciplinas y épocas. Dejarse llevar por diversas voces, desde el surrealismo y el dodecafonismo al reciclaje de formas consagradas a la denuncia. Desde creadores como Jean-Luc Godard o Anne-Marie Miéville a otros como Simon Hantaï o Catherine Millet. La lista ciertamente es muy amplia, pero aún así no logra ser completa, como la actualidad que nunca es una, sino muchas realidades que se abren. O como una obra que, más que presentarse como algo terminado o registrado, descubre una verdad modal, modulable, que vuelve presente un sentido a descubrir por cada espectador o lector. No por nada, como menciona Lèbre, el arte “es existencial, lo que significa que se sitúa en el nacimiento del mundo, de cada mundo, singular, plural, común y global”. —

**JAZMÍN RINCÓN** estudió música en la Escuela de Artes de Utrecht (HKU), Holanda. Es doctora en historia del arte por la UNAM. Combina su actividad como investigadora con la curaduría y la crítica de arte. Es profesora de la Escuela Vida y Movimiento Ollin Yoliztli.

## LITERATURA

# Said contra los estudios culturales



GONZALO  
TORNÉ

acia 1978 el profesor Edward Said hizo un descubrimiento que dejó estupefacta a la comunidad literaria. Demostró que en la literatura occidental del siglo XIX (y en la de principios del XX) se incurría en una casi sistemática alteración y denigración de Oriente, al que se le atribuía un grado de ignorancia, de barbarie, de mala sombra y retraso cultural insostenible si se contrastaba con la realidad histórica de una cantidad intimidante de países, cuyas diferencias, a veces muy notables, quedaban subsu midas en una única entidad definida como una versión inferior del conjunto occidental. La reiteración de estos estereotipos denigratorios, aunque a menudo indeliberados y maquinales, permitía hablar de saña. El profesor Said señalaba que esta clase de reduccionismos culturales y psicológicos (pues a fin de cuentas las culturas están formadas por personas) no solo se percibía en la literatura de consumo, sino que había penetrado en algunas de las cumbres de la novela occidental: Flaubert y Conrad (además de un buen tropel de escritores para nada incompetentes).

La cuestión era grave porque por lejos que le lleve a un novelista la imaginación siempre está midiéndose con el mundo: la ficción replica, tensiona, inspecciona, ilumina... nuestro propio tiempo. Si algo no pueden permitirse las exploraciones imaginarias que propone la ficción es falsear la naturaleza humana y nuestra manera de vivir. El desafío del profesor Said es pertinente. ¿Toleraríamos que un novelista no

dijese más que tonterías sobre los celos, sandeces sobre el amor, comentarios ignorantes sobre la constitución de la sociedad o estupideces sobre nuestras relaciones con la muerte? ¿Qué sería de Proust, de Stendhal, de Balzac y de Tolstói si sustituyésemos todas sus reflexiones (entreveradas de manera inseparable con los personajes y sus situaciones) por las necesidades que flotan en el ambiente? El profesor Said repara en que la exigencia de un lector occidental con la manera de representar las culturas orientales, los países donde prosperan y sus habitantes es menos exigente que los celos o el amor, que se suelen pasar por alto, pero no por ello es menos cierto que se trata de debilidades de la imaginación, de abusos morales y de dejación intelectual.

¿Qué propone el profesor Said para obras como *El corazón de las tinieblas* o *Salambó*? Lo cierto es que *Orientalismo* no ofrece demasiadas respuestas prácticas, se resuelve en una exposición elegante y sentida del persistente dolor que a Said le provoca encontrar desprecio en algunos de sus escritores favoritos. Said señala, pero no denuncia, le deja el trabajo a la propia conciencia crítica de cada uno de sus lectores.

Lo que sí sabemos es cómo reaccionó una parte de la comunidad académica a *Orientalismo*, que lo incorporó como un argumento decisivo en una corriente que pretendía convertir el análisis en juicio, sancionando esa novelas como impertinentes, y proponiendo libros alternativos (como lecturas obligatorias u objeto de estudio preferente) en los que las visiones de Oriente fuesen menos denigratorias —pues de lo que no deja dudas *Orientalismo* es que las “opiniones” y



las “ideas” que aparecen en las novelas importantes forman parte de su propia sustancia, y no pueden ser infravaloradas como meros adornos, ajenos al juicio estético; una lista alternativa que subsanase los errores de “representación”, o propiciase, en los discursos más enconados, una revancha.

Afectado por esta reacción Said decidió aclarar lo que había dejado en suspenso en *Orientalismo*. Pero antes conviene recordar que más allá de la agitación académica la versión más revanchista no ha logrado arrancar ni a Conrad ni a Flaubert de su doble estatuto de prestigio y de popularidad, se siguen reeditando sus libros, se escriben artículos sobre ellos y su presencia es constante en las librerías. Mientras que la vertiente menos enconada ha procurado una beneficiosa eflorescencia, ya prevista por el profesor Said, de textos complementarios, que ayudan a ampliar y a enriquecer nuestras prospecciones imaginativas.

Said considera la vertiente “revanchista” una reacción peligrosa en dos sentidos, ambos relacionados con la sínecdoque. El primer riesgo, relativo a la elección de libros, pasaría por elegir los libros y recomendar su lectura privilegiando un único motivo: que ofrecen una “representación adecuada o respetuosa” de Oriente, como si el único elemento a valorar en una novela fuese la imagen, más o menos compleja, de una minoría (entendiendo aquí Oriente como minoría en tanto que poder e influencia y no en cantidad de personas), y no otro entre muchos. Novelas que presenten a orientales libres de estereotipos pueden seguir siendo inferiores en estilo, expresividad, alcance, psicología, descripciones, estructuras e ideas a *Salambó*. Said también insinúa el riesgo de que se produzca un desplazamiento del tema al autor y valoremos el libro ya no solo por un aspecto de su contenido sino porque quien lo escribió se presenta

como un ejemplar viviente de la “reparación”. Said es demasiado elegante para ponerse como ejemplo, pero *Orientalismo* está escrito con una sutileza y una precisión con la que aspira y logra estar a la altura de los modelos de prosa literaria con los que discute.

El segundo de los riesgos, relativo al descarte de libros, consistiría en juzgar novelas como *Salambó* o *El corazón de las tinieblas* por un solo rasgo: ¿debemos alejarnos de estos libros o devolverlos por su defectiva representación de Oriente? Said nos pide que no hagamos la vista gorda, que de la misma manera que un juicio excelente a *Crimen y castigo* puede incluir reproches a su extrema sentimentalidad, se puede seguir admirando (aunque quizás un poco menos) *El corazón de las tinieblas* sin dejar de mencionar el descalabro de estereotipos con el que salda su representación del “Otro”. El asunto quizás se ve más claro si nos detenemos en una minoría cuya “representación denigratoria” es constitutiva de delito. La lectura de *Oliver Twist*, *El mercader de Venecia* o *Gobseck* no deja dudas sobre la pezera con la que Dickens, Shakespeare y Balzac abordan la representación de “sus judíos”. ¿Justifica esta incompetencia de la imaginación relegar estas obras? La respuesta está en la gran tradición crítica judía: Harold Bloom, George Steiner, Cynthia Ozick... Todos abogan por reconocer el resto de valores de estas obras, sin dejar de incluir en su “lectura”, en su “interpretación” y en su “juicio”, la insuficiencia de esta vertiente de la representación. Said aboga por aprovechar la flexibilidad del juicio literario, que no es un interruptor de dos posiciones excluyentes (bueno/malo; tolerable/intolerable), sino un discurso que como las corrientes de los ríos puede arrastrar toda clase de materiales. Said aboga porque el “orientalismo” no ocupe el primer plano ni sea oscurecido como un asunto menor; opta por la articulación, opta, en definitiva, por la sensibilidad y la inteligencia. —

**GONZALO TORNÉ** es escritor. En 2020 publicó *El corazón de la fiesta* (Anagrama).



## RUFINO TAMAYO

JUAN SORIANO

El 24 de junio de 1991 falleció el pintor Rufino Tamayo. En este ensayo publicado un mes después de su partida, en el número 177 de *Vuelta*, Juan Soriano recuerda a su maestro y amigo. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

No recuerdo quién nos presentó. Ni dónde, ni cuándo, ni en qué circunstancia. Lo que no olvido es la primera visión de su obra. Fue un encuentro decisivo para mi sensibilidad, para el descubrimiento de mí mismo. Al poco tiempo de haber llegado de Guadalajara tuve la suerte de ver los primeros cuadros de Tamayo de verdad, los vivos, no los de catálogo. Eran su obra de los treintas. Me impresionaron mucho porque pintaban la Ciudad de México, el ambiente de algunas de sus calles que para mí resultaban un poco misteriosas, extranjeras, peligrosas. Esas pinturas recogían una terrible melancolía. Fue una obra que me tocó en lo profundo; frente a la de Siqueiros o Rivera, que me parecieron un tanto retóricas, grandilocuentes, preferí el silencio de los cuadros de Rufino. Me conmovió.

Más tarde, en la década de los cuarenta, lo vi en Nueva York. Yo había ido con otros jóvenes pintores. Fueron momentos excepcionales. Allá esté-

bamos Octavio Paz, Alfonso Michel, Juan de la Cabada, Jorge Hernández Campos, Carlos Mérida, Lola Álvarez Bravo, Ricardo Martínez y yo. Tamayo fue generoso conmigo. En su casa, Tamayo cantaba y tocaba la guitarra. Tenía una voz formidable y una alegría contagiosa. Una alegría, hay que añadir, reposada, sedante que nos quedaba bastante bien a quienes éramos demasiado acelerados. También la incesante imaginación y la juventud imperiosa de Octavio nos sorprendían. Quería apoderarse de todos los secretos de Nueva York y descubrirlonos. Discutía con Rufino sobre pintura y sobre la vida cotidiana. Todo eso fue muy vital para mí, muy impresionante.

Cuando Tamayo vino a vivir a México me convertí en un invitado indispensable en sus fiestas en las que había borracheras increíbles. Su cambio de residencia coincidió con un cambio en su producción: empezó a pintar cuadros con seres quemados, volcánicos, hechos de lava y angustia; eran como aparecidos o gente convulsionada por el pánico o la inseguridad. Esos seres carbonizados me producían un sufrimiento casi corporal; los colores eran de fuego pero los ambientes, más que un aire denso, me hacían sentir la ausencia de aire. Fue un largo periodo en su trabajo que coincidió con el de la guerra. No he conocido ningún pintor contemporáneo que haya descrito tan bien la angustia, ese estado como de espera de la catástrofe que se avecina.

Nuestra amistad era extraña: casi no hablábamos, no discutíamos. Me pedía mi opinión sobre tal o cual pintor, si estaba bien fulano o mengano. Las veces que fui a comer a mi casa llegó a decirme, frente a uno de mis cuadros: "¡Juan, este cuadro es horrible!". Cuatro semanas después frente al mismo cuadro: "este sí me gusta, está muy bien". Mi explicación es que tardo mucho en pintar. Algo parecido llegó a pasarme con la escultura. De una de ellas me dijo algo más o menos así: "la forma es muy bonita, pero el color que le mestiste es espantoso, es una porquería".

Nunca me disgustaron sus comentarios; sabía que tenía que darle toda la libertad para juzgar mi trabajo, como a cualquiera que se acerque a él. Tamayo elogió sobre todo mis esculturas, pero muy rara vez alguno de mis cuadros. Por ello me extrañó que una vez me dijera que le gustaba mucho el retrato gris de María Asúnsolo. Ahora recuerdo otro de sus comentarios. Una tarde me invitó a su estudio para enseñarme un cuadro. Apenas empezaba a verlo cuando me dijo: "con este cuadro ya me chingué a Orozco". Fui sincero y le dije, con todo respeto, que qué le importaba lo que hacía Orozco si era tan distinto a su trabajo. Me contestó que Orozco era un viejo desgraciado y repitió: "ya me lo chingué, ya le di en la madre". La verdad es que el cuadro era magnífico: la cabeza de un hombre que se reía de una manera muy cruel, tremenda, muy expresionista. Era un lienzo con ese dramatismo que produce el miedo a la locura; veías a alguien que había perdido la razón delante de ti.

Nuestra amistad me permitió mostrarle algunos de mis cuadros en proceso y verlo trabajar en su estudio. Me llamaba fuertemente la atención que canturreara al trabajar y que sacara sus colores de una paleta llena de costras. De su técnica solo puedo decir que era muy suya. Y es que es un error tratar de definir a un pintor por una técnica: existen líneas generales, pero cada quien hace la suya para expresar lo que quiere, lo que siente. Pintura y técnica son la misma cosa. Lo que Tamayo manejaba con la pintura, con el color era la luz, y esa luz iluminaba los colores. Son elementos inseparables, como lo son también su trazo y su emoción: eran, son, la misma cosa. Ningún personaje de Tamayo puede vivir más que en su pintura; pero todos te hacen vivir otra vida, tener sensaciones que solo podrás encontrar en sus cuadros. —

**JUAN SORIANO** (Guadalajara, 1920-Ciudad de México, 2006) fue un artista plástico mexicano. Entre sus obras más famosas se encuentran las esculturas monumentales *La Paloma* y *La Luna* y las pinturas *Apolo con peces* y *La muerte enjaulada*.