

**Juan Villoro**

## El juego de identidades cruzadas

“Lo que vi era más real que la realidad, más indefinido y más puro.”

RICARDO PIGLIA

### Un parque temático

En una planicie que alguna vez perteneció a México, Walt Disney edificó su peculiar resumen del mundo, una ciudadela de plástico con habitantes disfrazados de ratones de fieltro. En Disneylandia todo luce honestamente artificial. Sin respetar otra lógica que el capricho, el sitio ofrece su propia versión de los canales de Venecia, la conquista del Oeste y las futuras epopeyas del espacio exterior. Ahí la realidad está de vacaciones: la torre Eiffel es de mazapán y los cocodrilos bostezan con motor eléctrico.

Los parques temáticos exploran las posibilidades fantásticas de un entorno conocido. América Latina suele ser vista desde Europa y Estados Unidos como una reserva fascinante por su atraso, por lo que preserva de un mundo adánico, convulso, experimental, un laboratorio de las desmesuras. Ahí lo raro puede ser descrito como pintoresco y se resiste en apariencia a las explicaciones racionales. Las formas de representación de ese entorno lucen más auténticas si están determinadas por la magia o la intuición, por procedimientos casi rituales en los que el artista opera como temerario chamán. La verdad sea dicha, también a los latinoamericanos se nos dificulta entender, o siquiera describir, los diversos mundos que llamamos América Latina.

Si se combinaran los esfuerzos del arquitecto Frank Gehry, los operadores de Disneyworld y un colegio de antropólogos podría construirse un parque temático que resumiera los tópicos “latinoamericanos”, con el efecto seguro de que la realidad sería lo que quedara afuera, un horizonte replegado, de una indefinida pureza.

### Las identidades diluidas

Las maneras de nombrar y ordenar lo latinoamericano semejan un calidoscopio donde los cristales rotos cambian de color tanto como los camaleones observados. El cruce de miradas va de lo desenfocado a lo alucinatorio. Es lógico que así sea. No hay miradas puras ni realidades intactas.

Por lo demás, la discusión en contra de las interpretaciones pintoresquistas empieza a generar otras modas. Ante las insistentes reivindicaciones en nombre de lo multicultural nos arriesgamos a sucumbir a una ideología de la diferencia, donde la otredad se asimile sin juicio alguno y la infamante *burka* de las mujeres afganas adquiera prestigio de “traje regional”. La puesta en duda de los discursos coloniales evita el paternalismo y la explicación desde fuera de los sucesos, pero también puede paralizar el juicio ante las costumbres ajenas. ¿Cómo aquilatar lo otro sin aplicar criterios fatalmente exógenos ni caer en una indiscriminada aceptación de lo desconocido, o aun de lo aberrante, como algo sencillamente “distinto”? El análisis de lo ajeno se ha desplazado en los últimos treinta años de la sobre-interpretación hacia una posible sobre-comprensión. En estos territorios sin demarcaciones los listos pretenden, como cierto personaje de Fontanarrosa, traficar con fronteras.

Dos experiencias simultáneas y en apariencia contradictorias determinan nuestra hora: el impulso dominante de lo

global y el regreso obsesivo a la tradición. Días de mercados virtuales y fogatas que arden por los primeros dioses. Las dicotomías de “civilización y barbarie” o “dominación y subordinación” vuelven a salir de los archivos. Difícil trazar un plano de esta realidad que se desplaza a distintas velocidades y más bien amerita un holograma. La nueva dominación colonial no responde a una bandera definida sino a consorcios y tecnologías multinacionales; mientras tanto, las reivindicaciones vernáculas buscan referentes cada vez más restringidos. El imperio de McDonalds coexiste con etnias que depuran sus mitologías. En este contexto conviene revisar la idea que Occidente ha tenido del salvaje americano y de la operación intelectual llevada a cabo a raíz de los discursos post-coloniales para transformarlo en buen salvaje, portador de una incuestionable diferencia.

### Antropólogos en extinción

El activo safari en pos de las esencias latinoamericanas ha matado demasiadas veces una bestia equivocada. En *El salvaje en el espejo* y *El salvaje artificial*, Roger Bartra indaga la forma en que Occidente construyó el mito del hombre salvaje y el significado que el Nuevo Mundo dio a este empeño. A través de fábulas, pinturas, cantares y tapices Europa creó a un bicho lascivo, apropiadamente cubierto de pelo, que sólo recibía consejos de sus impulsos primarios y permitía exaltar la sensata superioridad del habitante de la ciudad feudal: “El llamado proceso de civilización —escribe Bartra—, no es, en los hechos históricos, la transición de un comportamiento salvaje hacia una conducta civilizada. La idea misma del contraste entre un estado natural salvaje y una configuración cultural civilizada es parte

de un conjunto de mitos que sirve de soporte a la identidad del occidente civilizado” (1992: 134). El caballero andante consolida su fama al rescatar a la princesa del cavernario que la había atado a un ciprés.

Como la realidad suele estar más escasa de vándalos de lo que podría pensarse, la mayoría de los bárbaros ejemplares han sido obra de la imaginería artística. Los hombres de cachiporra rara vez existieron fuera de los libros. Con el desembarco en América, los europeos ya no requirieron de personajes de leyenda para medir sus méritos. Los indígenas servían a tal efecto: “Se podría decir que mientras Europa colonizaba a los salvajes americanos, éstos a su vez colonizaron al mito europeo del salvaje y contribuyeron a su transformación [...] El mito del salvaje encontró un lugar en el núcleo mismo de las nuevas formas de pensamiento humanista, para las cuales era indispensable alguna forma de plasmar la *otredad*” (Bartra 1992: 151-152). De los códices encontrados en el siglo XVI a los hipertextos del XXI, América Latina ha ofrecido mensajes que, de un modo o de otro, han sido leídos como tesoros de una realidad desbordada, que mantiene intacta su espontaneidad, una arcadia del sexto día, donde Dios ya está cansado pero aún no acaba su tarea. Las formas de representación de ese entorno se han discutido como testimonios de una exaltada inspiración. Si la realidad es venturosamente inexplicable, sus testigos sólo pueden captarla por medio de la magia. Aunque los antropólogos que practican esta lectura ya son una especie en extinción, aún hay muestras de su paso por el mundo. Las lluvias y las genealogías sin término de García Márquez, los dilatados lamentos en la guitarra eléctrica de Carlos Santana o la sangre que decora los óleos de Frida Kahlo se han “explicado” más de una vez a partir de las socieda-

des y las costumbres que supuestamente los definen. Como el tequila o el coñac, tienen una “denominación de origen” tan significativa que sobredetermina al artista, quien se limita a ser una especie de médium, una criatura hipersensible que entra en contacto con su realidad por medios que escapan al designio racional. Este enfoque no es privativo de Europa o Estados Unidos. En México, la obra de Juan Rulfo se ha leído como un triunfo telúrico, un texto que le debe más a la riqueza vernácula que a la original inventiva del autor. En Argentina, por el contrario, se ha desatendido, como explica Beatriz Sarlo, la honda raigambre local del cosmopolita Jorge Luis Borges. El asunto no tiene que ver con el pasaporte del intérprete sino con la lectura que practica. Lo cierto es que numerosas obras de la imaginación latinoamericana han sido vistas como espejos imparciales y casi involuntarios de una realidad extravagante: lo que reflejan es tan poderoso y sugerente que *decide* por ellos. Quizá la tercera escala en la expedición de Bartra debería ocuparse de estos *misreadings*, bajo el título de *El salvaje ilustrado*.

El esplendor *multi-culti* empieza a desplazar a los críticos ávidos de color local. Lo autóctono se debilita ante lo híbrido, lo cual hace suponer que los nuevos estudiosos privilegiarán las bestias mixtas.

En su afán por recuperar culturas soslayadas, ciertos discursos postcoloniales tuvieron un peculiar efecto secundario: la creación de un folclor purista, que descarta las combinaciones como muestras espurias. En la academia norteamericana abundan los cursos donde las novelas sirven de meros vehículos para entender el caudillismo, el machismo y otras esencias latinoamericanas. El necesario empeño de reparar la discriminación sufrida por las culturas vernáculas desemboca así en un

exotismo de segunda naturaleza, donde una novela vale por su grado de identificación con las tradiciones que *debe* representar. En esta operación intelectual, la inventiva es atributo de la alteridad.

Parece ser que en el futuro inmediato los riesgos apuntarán en otra dirección. Del *boom* al bumerang: la crisis de las identidades anuncia que se privilegiará el mestizaje de los significados, tarea sin duda útil, pero que de volverse dominante olvidará a los burros de siempre para concentrarse en exclusiva en los burros posmodernos, pintados de cebra en Tijuana para que los turistas se retraten junto a ellos.

Si algo queda claro en el debate es que la noción de identidad fue pulverizada en todos los coloquios de 2001. El tema permite saltar de una paradoja a otra. En *Mito, identidad y rito*, Mariángela Rodríguez estudia la forma en que la noción de pertenencia viaja de México a Estados Unidos. Para los chicanos, lo “auténtico” está en una etapa anterior al presente corrompido por la cultura criolla. El México contemporáneo no les ofrece una alternativa con fuerza suficiente para contrarrestar la cultura de masas de Estados Unidos. Así las cosas, los chicanos buscan “reindianizarse”, establecer un contacto con el pasado que México subyugó y en cierta forma canceló. Ser “mexicano” en Los Ángeles tiene que ver con Quetzalcóatl. Curiosamente, ser “mexicano” en México tiene que ver con Pepsicóatl, la deidad sincrética de la que Carlos Fuentes habla en *Tiempo mexicano*. La palabra “identidad” ya sólo denota una máscara, una mezcla, un gesto, un proceder transitorio.

En *Culturas híbridas* Néstor García Canclini explora la áspera frontera de la que se desprenden las nuevas formas culturales. De acuerdo con el antropólogo, lo híbrido se distingue de lo sincrético, de lo

criollo y de lo mestizo en que no se trata de un hecho consumado y codificado sino de un proceso, o una fusión en movimiento, con resultados aún imprevistos. Las culturas híbridas no se han asentado en la tradición; son su zona de cambio.

La saludable aceptación de los contagios culturales promete discursos inconcebibles en tiempos de avidez por el realismo mágico, pero que quizá se debiliten al derivar en la nueva moda de lo híbrido, donde lo “representativo” y lo “genuino” cederán su sitio a lo combinado y el rey de la selva será el ornitorrinco.

Toda literatura, como observó Musil, depende de su condición extraterritorial. La extranjería es la condición normal del narrador. En su extensa saga migratoria, *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño recoge voces que buscan un inasequible centro de gravedad. La primera sección lleva el subtítulo de “Mexicanos perdidos en México”. La frase captura de manera indeleble el irreal sentido de la pertenencia. La patria es un sitio de extravío, un horizonte escapadizo, desconocido, que sólo entrega una promesa: mañana será distinto.

### **El camino de regreso: Pájaros sin protocolos**

Todo trasplante cultural permite un viaje de vuelta: la contra-aventura del colonizado. A continuación, tres viajeros llevan el centro a la periferia.

#### *Elvis en la aduana*

La cultura de masas preserva a sus héroes en el panteón de la mitología. Aún en vida, los ídolos del rock, el deporte o el cine ingresan a un Salón de la Fama, antesala secular del culto que se les rendirá una vez muertos.

Luis Humberto Crosthwaite nació en Tijuana en 1962, y creció rodeado de iconos norteamericanos. Su cuento “Where have you gone, Juan Escutia?” trata de un niño para quien la vida tiene sentido porque existe el estadio de béisbol de Los Padres de San Diego (el título se desprende de una estrofa beisbolera de Simon & Garfunkel: “*Where have you gone, Joe Di Maggio?*”). En temporada, y de preferencia en Serie Mundial, el niño tijuanaense cruzaba a Estados Unidos para apoyar a ese equipo que consideraba propio. La máxima jugada del béisbol es el *homerun*, el regreso a casa cuando un bateador manda la pelota al otro lado de la barda, algo sumamente atractivo para un habitante de la frontera. Los Padres de San Diego protagonizan los sueños del personaje hasta que se entera en la clase de historia que México perdió la guerra de 1847 contra Estados Unidos, y con ella la mitad de su territorio. En la desesperada defensa de la patria murieron seis cadetes del Colegio Militar, conocidos ahora como Niños Héroes y conmemorados en la Ciudad de México en seis columnas de mármol con suficientes guirnaldas para parecer espárragos gigantes. Aunque los datos históricos no avalan su existencia, los cadetes son inseparables de la mitología popular. Según la leyenda, el más dramático de ellos, Juan Escutia, se enrolló en la bandera nacional al saberse herido de muerte y se lanzó a un abismo en el bosque de Chapultepec. “Where have you gone, Juan Escutia?” narra el estupor de un joven fanático mexicano del béisbol que, al enterarse de la muerte de los Niños Héroes ante el ejército norteamericano, se siente traidor por apoyar a los Padres de San Diego. El título en dos idiomas es un anuncio del conflicto. ¿Puede un descendiente de los vencidos cifrar sus emociones en el porcentaje de bateo de un equipo gringo? Que los Padres lleven un nombre

en español acentúa el predominio de los invasores; la frontera actual existe porque se perdió la guerra. Bien mirado, esto es un motivo de alegría para los tijuanaenses y un eterno surtidor de culpabilidad. En la geografía anterior, el lugar era un poblacho entre páramos sin gloria. La derrota, y la subsiguiente pérdida de Texas, California y el resto, situó a Tijuana en un cruce estratégico, justo al lado de Estados Unidos. En una crónica del libro en proceso de escritura *Instrucciones para cruzar la frontera*, Crosthwaite se refiere a Antonio López de Santa Ana, el presidente que alentó y perdió la guerra con Estados Unidos, como el mayor agente inmobiliario que ha tenido Tijuana. Sólo porque la frontera bajó hasta ahí, el terreno vale.

Las narraciones de Crosthwaite reflejan un aspecto decisivo de la condición fronteriza: lo propio sólo existe al medirse ante lo ajeno. Con franco desenfado, inscribe a sus personajes en una academia de *spanglish* y los hace hablar una festiva combinación de dos idiomas. A veces, como le ocurría a Brecht en el exilio, también los hace callar en dos idiomas.

El cuento más emblemático de las preocupaciones de Crosthwaite, tan definitorio de su estética como una Virgen de Guadalupe tatuada en el antebrazo de un prisionero chicano, es *Marcela y el rey*, protagonizado por el más célebre de los fantasmas norteamericanos, Elvis Presley, y una ignorada cantante de rock, ligera de cuerpo y pesada de alma, la inolvidable Marcela. De acuerdo con la mitografía de masas, Elvis perfecciona sus actos desde el más allá. La creciente admiración de sus *fans* garantiza que, como Gardel, cada vez cante mejor. Marcela, por el contrario, canta muy bien pero nadie lo sabe. Un buen día, el Rey se aparece en Tijuana y entra al tugurio donde la mexicana se desgañita al compás de una guitarra eléctrica. Por primera vez en muchas encarnacio-

nes, el Rey se convierte en público y olvida aquella frase que lo malquistó con el país vecino: “preferiría hacer el amor con una negra que con una mexicana”. En la versión de Crosthwaite, Elvis no es racista o no sabe que lo fue. Los fantasmas son olvidadizos. Inmutable, siempre idéntico a los carteles que proclaman su reinado, Elvis anhela todo lo que esa mujer tiene de real. El escenario pobre, oloroso a humo y orines, y la ciudad precaria y bulliciosa que los rodea, se convierten para el tránsito de ultratumba en una patria posible. Para Marcela, Elvis sólo es el Rey, ni más ni menos. El romance entre la chava anónima y el hombre célebre desemboca en una encrucijada: ¿qué pasaría si cruzaran la frontera? Como buen fantasma, Elvis no lleva pasaporte; infatuado por el amor y lo que ha visto en Tijuana, decide regresar a su tierra como indocumentado. La figura de leyenda cruza el Río Bravo hasta ser alcanzado por los helicópteros de la patrulla fronteriza; en pleno éxtasis migratorio, sufre una confusión cultural: se siente en Las Vegas, alumbrado por reflectores que caen del cielo. En este escenario de su invención continúa hacia el norte, ajeno a la persecución y al sobrepeso de quien ha comido demasiados helados y hamburguesas. Al final, el Rey del Rock and Roll, ya anónimo, es ultimado por la Migra, y recuerda las crucecitas, tan parecidas a las de los cementerios, que en los mapas y los dibujos infantiles representan las fronteras.

Crosthwaite convierte a un icono pop en objeto de contrabando. Un eminente fantasma padece el destino de los desconocidos que se limitan a ser reales: los chicanos, los “mojados”, la raza. Simplificado por su fama, el Rey sólo puede vivificarse asumiendo un destino impropio. Marcela es la otredad que anhela. Curiosamente ella carece de atributos típicos; está lejos de ser la Odalisca Latina que Hollywood

ha buscado de Dolores del Río a Salma Hayek. Marcela canta rock, moderna, contradictoria, descarada. De algún modo, es una versión espontánea y anterior del propio Elvis. La lección última de la frontera: lo ajeno puede ser perturbadoramente similar. La caída de Elvis es, en cierta forma, un triunfo: en esa polvorosa orilla, abdica de su inmortalidad, y existe por vez primera, desacralizado y vulnerable.

### *Humboldt, disecador de cocodrilos*

La irónica desestabilización de códigos de Crosthwaite no es ajena a los procedimientos del novelista y dramaturgo venezolano Ibsen Martínez (Caracas, 1951). En su obra de teatro *Humboldt & Bonpland, taxidermistas* Martínez se ocupa de una de las más conocidas aventuras de la Ilustración europea, el viaje de Alexander von Humboldt por las selvas del nuevo mundo. El barón berlinés aparece como un perezoso en permanente pleito con el calor y los mosquitos, harto de sus obligaciones científicas y de que Bonpland se las recuerde a cada rato. En las inmediaciones del Orinoco, Alex quiere dormir, beber vino, escribir cartas llenas de imaginativos chismes. El naturalista desconfía de sus mediciones pero debe satisfacer la curiosidad de sus mecenas. De poco le serviría regresar con informes parcos; los salones de París y la Sociedad Geográfica de Londres aguardan caimanes de fábula y pájaros con ojos de jade. En el primer tramo de la obra, Humboldt afirma: “Es el Nuevo Mundo. La gente querrá escuchar paradojas, hechos inconsistentes con la teoría... No puedo hablar de amazonas ni de sirenas... pero sí puedo, ¿cómo decirlo?, una que otra imperfección del instrumental... después de todo, ¿qué somos?: cazadores de inconsistencias... buscadores de irregularidades” (Martínez 1991: 18). Lección de incerti-

dumbre, el viaje se presta para saciar las expectativas europeas respecto a América Latina. Sus reportes no pueden incluir minotauros pero sí sugerir un entorno que roza lo sobrenatural, dichosamente incomprendible. El método científico se convierte así en una variante del realismo mágico. Formado como matemático, Ibsen Martínez conoce la historia de la ciencia tanto como la composición dramática. Su sátira no descarta los complejos mecanismos de observación de los que se sirvió Humboldt. Ajeno a los efectos de vodevil, no busca los errores o las mediciones fallidas de la razón europea. Su ironía se desprende, por el contrario, de una paradoja: aquella colección de herbarios, retortas y telescopios llevada a lomo de mula a los confines del mundo denotaba un afán de conocer con la mayor precisión posible, pero también un anhelo secreto de que lo conocido fuera singularísimo, de encontrar la mosca blanca y el helecho turquesa. América Latina estaba ahí para ser exagerada. En cierta forma, el cansancio de Humboldt significa una autocrítica. Convencido de que no es sino un cazador de irregularidades, bosteza y se adapta al entorno: la realidad le parece horrenda y normal. Educado por el sopor y las arañas, deja de esperar milagros y se resigna a fingirlos por escrito. Esta normalización de la experiencia significa la derrota del explorador. ¿Cómo volver a Europa sin un gabinete de rarezas? El ejercicio de reparación es la crónica fantástica de un viaje común. Cada vez más sensato y aburrido, el barón no busca el polvo de víbora capaz de estimular la potencia sexual ni un té de hierbas para entender a Kant en clave tropical; renuncia a los portentos, pero, prusiano al fin, levanta inventario de su errancia, y apurado por las circunstancias, infla el relato de su expedición. Ya en Europa, reflexiona con Bonpland sobre lo absurdo de su empresa: “Pasa que se nos pasó la mano y nos jodi-

mos, viejito. No se puede andar por ahí, galanamente, recogiendo mimos y nombrando cocodrilos. Sobre todo para quienes ignoran que el caimán del Orinoco no es estrictamente hablando un cocodrilo [...] El [río] Casiquiare es una irregularidad. Y el único... ¿cómo frasearlo?... el único valor de cambio de esa irregularidad se realiza aquí, en Europa, en universidades y academias” (38-39).

En la suerte que le depara Martínez, Humboldt transforma una realidad desordenada –a un tiempo común e indescifrable– en un espectáculo para la mirada ajena. La experiencia del exotismo pasa por un sutil microscopio. Las rarezas no provienen de las observaciones sino de su interpretación. Al final, Humboldt y Bonpland se encuentran en aprietos y deben rematar su último botín: los animales disecados que trajeron del Nuevo Mundo. Los exploradores de la selva virgen acaban como taxidermistas. La metáfora es perfecta: los inconfesados deseos de la razón y sus confusas leyes subjetivas, transforman los cocodrilos en dragones en miniatura, estofados de aserrín para los coleccionistas extranjeros. Ver es traducir; la esclarecida mirada de Humboldt depende de su ciencia pero también de las circunstancias que le incumben. La simpatía de Martínez por su personaje es absoluta: la pereza de Humboldt representa un modo de la Ilustración; el hombre que cierra los ojos en la selva guarda mayor armonía con el entorno que quien desea catalogarla como un herbario de fábula. El dormir de la razón evita monstruos.

### *Rugendas retratado por un rayo*

César Aira (Coronel Pringles, 1949) ha inventado curiosas antropologías, de los indios cuyo sistema de creencias depende de una prenda femenina (*El vesti-*

*do rosa*) a la importancia de los animales patagónicos en el inconsciente colectivo de los argentinos (*La liebre*). Una de las novelas más reciente de este autor, tan prolífico que su bibliografía aumenta en lo que se lee este ensayo, lleva un título de sobriedad decimonónica, *Un episodio en la vida del pintor viajero*. El personaje central es el paisajista de Ausburgo Johan Moritz Rugendas. Como Ibsen Martínez, César Aira se ocupa de un ilustrado del XIX que busca retratar los portentos de América Latina: “Lo cierto es que se encontraba en medio de una naturaleza estimulante por lo novedosa [...] Pájaros sin protocolos ni postergaciones lanzaban cantos extranjeros en las mañanas, gallinetas y ratas hirsutas se desbandaban a su paso, fornidos pumas amarillos los acechaban desde las cornisas rupestres” (Aira 2000: 57). Rugendas encuentra un Jardín del Edén pintado por El Bosco, donde lo natural es siempre supranatural. El método que cien años después se llamaría surrealista es entonces la fisonómica de la naturaleza. El pintor registra con lápices febriles una realidad donde todo lo excede. A diferencia del Humboldt de Martínez, encuentra bichos a la altura de su curiosidad. Aira lo sigue de cerca; el retratista tiene un testigo no menos preciso.

Rugendas contempla las carretas enormes y lentísimas que tardan varias generaciones en ir de una aldea a otra; la vida parece medirse en eras geológicas hasta que una tarde de borrasca el artista es alcanzado por un rayo. Su carne se electriza y tuerce y deforma. El pintor cae del caballo, en plena combustión. Después de muchos cuidados, sobrevive. Las miradas de espanto de los otros delatan las características de su supervivencia. El pintor de excentricidades naturales encuentra la mayor de todas en el espejo. Obsesivo, casi fanático, continúa pintando. El accidente lo tonifica en forma inquietante. Si, como señala Lichten-

berg, padecer un defecto físico ayuda a tener una opinión propia, Rugendas se convierte en un surtidor de ideas auténticas. Su singularidad tenía un precio de fuego; los exabruptos que buscaba en el paisaje ahora conforman su anatomía.

Un monstruo sólo puede ser natural para sí mismo; su desbordada constitución es su sistema de referencias. Después del accidente, Rugendas cambia de método de trabajo. Curtido por el relámpago, se somete a un mestizaje natural, se integra a su desmedido entorno, es uno con lo que mira. El gran momento de su pintura ocurre cuando los indios organizan algo que Aira anuncia como un “malón” y que parece un huracán humano, una carrera sin rumbo, enloquecida y tumultuosa. Durante el malón, Rugendas capta la realidad como sólo puede hacerlo alguien inmerso en ella. La trampa de esta condición es que resulta incomunicable: “la verdadera tristeza del trópico es intransferible” (80). El asombro vivido desde dentro no puede ser descrito. Tal es la primitiva y duradera lección de los indios: no hay forma de pasarlos a una obra de arte, de “compensarlos” por medio de una abstracción; sólo existen como la ráfaga humana del malón. En una metáfora arriesgada para una llanura agreste, Aira escribe: “los indios estaban saliendo de los armarios, como secretos malguardados” (82). El mundo telúrico queda al alcance de Rugendas, sin mediaciones ni secretos, pero él ya no puede cobrar distancia para comunicar el misterio. La técnica del monstruo está más cerca del rito que del arte: el pintor desfigurado no retrata; es idéntico a su obra. Transfigurado por su objeto, Rugendas pasa al otro lado de la contemplación antropológica: ve desde dentro y esta autenticidad le impide traducirse para los legos.

Si el Humboldt de Martínez entrega sus investigaciones positivas a las subjetivas veleidades de la época, el Rugendas

de Aira comprueba que el conocimiento sólo se transmite desde la perspectiva propia, vale decir, desde cierta extranjería. El cansancio de la razón aproximativa y el febril éxtasis del pintor asimilado a su tema son los límites, los puntos sin retorno, de estas errancias del conocimiento.

Abundan las expediciones que subvierten el punto de partida de la razón occidental, al grado de que se podría hacer un club de viajeros frecuentes por el subgénero. Crosthwaite, Martínez y Aira son exploradores irregulares de esa ruta. No buscan sustituir un parque temático por otro y repudian el fácil diseño de una casa de los espejos que reúna los errores de percepción de Europa y Estados Unidos. Sus historias de equivocaciones culturales son el punto de partida de una estética. Se trata, en suma, de contar lo que hemos sabido por error, de hallar el fecundo impulso de la imaginación exagerada. Lo que fracasó como explicación severa de una realidad ajena puede ser una forma de conocimiento en la ficción.

Tanto el exotismo como su crítica parten de un presupuesto: la existencia de dos lecturas desfasadas de un mismo entorno. Tal vez el apogeo *multi-culti* privilegie las mezclas con gustoso exceso. Tal vez el ignorado porvenir asuma lo ajeno como natural. Esto en lo que toca a la interpretación. Los narradores, ya lo sabemos, buscarán sendas singulares en esa intrincada selva de los signos.

Al modo de Humboldt en el Orinoco, el cronista de tales afanes decide descansar en esta línea. Mientras tanto, en la permanente novedad del cielo, vuelan pájaros sin protocolos.

## Bibliografía

Aira, César (2000): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Bartra, Roger (1992): *El salvaje en el espejo*. México: Era.
- Crosthwaite, Luis Humberto (1988): *Marcela y el rey: al fin juntos*. México: J. Boldó i Clement/Universidad Autónoma de Zaca-tecas.
- Martínez, Ibsen (1991): *Humboldt & Bonpland, taxidermistas*. Caracas: Fundarte/Alcaldía del Municipio Libertador.

*Juan Villoro nació en México en 1956. Ha sido profesor de la UNAM y profesor invitado en Yale. Es autor de la novela El disparo de argón (1991), el libro de cuentos La casa pier-de (1999) y el volumen de ensayos Efectos personales (2001), entre otros libros. Durante tres años dirigió La Jornada Semanal, suplemento cultural del diario La Jornada.*

## Friedrich Welsch

### Hugo Chávez y la profunda brecha entre los venezolanos

Los turbulentos acontecimientos que se sucedieron en las primeras dos semanas del mes de abril de este año —la huelga de los gerentes y empleados de la compañía petrolera estatal PDVSA (Petróleos de Venezuela, S.A.); la huelga general declarada por la CTV (Confederación de Trabajadores de Venezuela), primera central obrera del país; el cierre empresarial; las manifestaciones masivas; la remoción y restauración de Chávez por vía de golpe y contragolpe; el silencio mediático y los saqueos del 13 de abril— dejaron a los venezolanos algunas lecciones perturbadoras: Que los militares son los árbitros principales que deciden la suerte de gobiernos. Que la sociedad está profundamente dividida; que aun en la democracia participativa de la República Bolivariana,

el pueblo no es protagonista de su destino. Además, el triste sentir que el término pueblo es más excluyente y causante de divisiones que incluyente y unificador, dependiendo de la posición que se tenga. “Nosotros somos el pueblo” dicen cuatro de cada diez venezolanos que critican duramente la administración de Chávez. “Nosotros somos el pueblo” dicen tres de cada diez que lo apoyan incondicionalmente. “Nosotros somos el pueblo” dice el tercio restante no comprometido con ninguna de las dos posiciones extremas (Porcentajes según Datanálisis 2002). Y finalmente la creciente sensación de que la propuesta política de Chávez ha entrado en un callejón sin salida y que no se perfila ninguna alternativa de liderazgo que pueda ofrecer soluciones creíbles. No cabe duda de que la identidad colectiva de los venezolanos ha sido duramente golpeada y su confianza en un mejor futuro destruida. Con su discurso agresivo y, como señala Koeneke (2002), caracterizado por la diatriba promotora de la intolerancia e inhibidora de la convivencia, Chávez ha sido el gran responsable de tal frustración, opinión que comparten seis de cada diez venezolanos (Consultores 21). El grado de frustración se revela ante el hecho de que la misma proporción de venezolanos se iría del país si tuviera la oportunidad de hacerlo (Datanálisis).

El tema omnipresente que domina el debate político de los venezolanos en la actualidad es cómo superar esta frustración, y más de la mitad de ellos creen que la salida de Chávez es la solución (Datanálisis). Una difusa sociedad civil, compuesta por un amplio abanico de organizaciones, que abarcan desde grupos defensores de los derechos humanos hasta militares retirados y que se destaca como sector que, en la opinión de los venezolanos, trabaja más por el bienestar del país (Datanálisis), se ha convertido en actor