



## Tres pilares del cine británico

● HUGO HERNÁNDEZ  
VALDIVIA

**Desde mediados** de la primera década del siglo xx, cuando Charlie Chaplin inició su carrera como realizador en Estados Unidos, Hollywood ha sido el trampolín para numerosos cineastas británicos. Han sido abundantes y constantes las migraciones de artistas de ese origen a suelo americano; tal vez la más célebre siga siendo la de Alfred Hitchcock, quien comenzó dirigiendo películas silentes en su país pero consiguió la celebridad al otro lado del Atlántico. Casos más recientes, como los de Ridley Scott y Christopher Nolan, engrosan exitosamente esta lista. En mayor o menor medida, todos han dejado constancia de su singularidad; sin embargo, como a menudo sucede cuando se da una inserción en una cinematografía extranjera, su obra al final de cuentas se ajusta a los parámetros del cine norteamericano: en la filmografía de los citados —con la excepción de Hitchcock— hay una asimilación en acercamientos, temas y tratamientos. (Cabría hacer un símil con los actores, y mientras el acento de Michael Caine y Sean Connery es perfectamente

británico, Cary Grant parecería un histrión norteamericano).

Pero si los cineastas británicos han encontrado un espacio «natural» en Estados Unidos, es preciso ubicar sus señas de identidad en casa, en la industria inglesa. Sobre todo a partir de los años cuarenta, cuando despuntan autores como David Lean, Michael Powell (al lado de Emeric Pressburger) y Carol Reed, los cuales recogieron en sus películas las ambiciones, los paisajes, las conductas y las preocupaciones de sus paisanos. Con acercamientos rigurosos a temas como la Historia, la sexualidad, la política y el *statu quo* en su conjunto, y desde estilísticas con tintes realistas, iluminaron asuntos delicados, incómodos, que muy probablemente no hubieran tenido cabida en Hollywood. (Este ánimo revelador, así como algunos usos formales, está presente, también, en obras de los migrantes a Inglaterra, como es el caso del polaco Roman Polanski en *Repulsión* [*Repulsion*, 1965] y *Callejón sin salida* [*Cul-de-sac*, 1966] y el de Terry Gilliam en *Bandidos del tiempo* [*Time Bandits*, 1981] y *El imaginario mundo del Doctor Parnassus* [*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009]). A lo largo de su historia, el cine británico ha manifestado interés en asuntos sociales. De hecho, fue un escocés, John Grierson, quien perfiló los parámetros del cine documental. Por otra parte, hay también un gusto por el drama e incluso por el melodrama, así como una arista experimental de hondas raíces (sin perder de vista que la comedia ácida no ha dejado de hacer sus aportes, si bien los más célebres —Monty Python— no son recientes). Alrededor de estas tres

tendencias hay exponentes veteranos que pueden ser considerados como tres pilares del cine británico: Ken Loach, Mike Leigh y Peter Greenaway.

A sus casi ochenta años, Loach sigue produciendo a un ritmo envidiable y no ha dejado de apuntar, con ánimo crítico, las consecuencias de un capitalismo salvaje que privilegia las utilidades sobre las personas. Ha dado voz a los marginados, a los desposeídos y a las víctimas de las políticas económicas neoliberales. Sus personajes son por lo general proletarios ingleses, pero también ha dado protagonismo a las vicisitudes de la migración en su país, como sucede con *Ladybird* (1994), que sigue a una pareja, conformada por un paraguayo y una inglesa, que padece la dureza del sistema asistencial, y con el corto que realizó para la cinta *11'09"01* (2002), en la que se ocupa del exilio chileno que provocó el golpe militar de 1973. Sus afanes tienen alcances universales, de ahí que también se haya ocupado de las gestas laborales en Estados Unidos en *Pan y rosas*, en la que acompaña a una chica de origen mexicano y recrea un movimiento sindical en Los Ángeles. La precariedad de la clase obrera, expuesta a la violencia económica y a la del crimen organizado, es abordada con humor y fuerza en películas como *Lluvia de piedras* (*Raining Stones*, 1993), en la que un padre de familia se ve atrapado entre la tradición religiosa y la presión criminal, y la gozosa *Buscando a Eric* (*Looking for Eric*, 2009), en la que con humor sigue a un atribulado padre de familia de Manchester que cuenta con el apoyo y los consejos del ex futbolista

y estrella del Manchester United Eric Cantona. Loach obtuvo la Palma de Oro en Cannes con *Vientos de libertad* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006), un modelo de congruencia estilística (no hace de la guerra un espectáculo) en el que se ocupa de la violencia entre hermanos irlandeses en los años veinte. La gesta social parece ya una anacronía para el cine mundial; sin embargo, Loach (y Paul Laverty, su guionista «de cabecera») no pierde aliento, y sin llegar al panfleto muestra cómo el séptimo arte sigue siendo un instrumento valioso para exhibir la injusticia y el abuso.

El año pasado, Mike Leigh —quien inició en la televisión y a sus setenta y dos años ha realizado once largometrajes para la pantalla grande— recogió abundantes aplausos y premios por *Mr. Turner* (2014), su más reciente entrega. En ella acompaña al singular pintor del título, quien obtuvo reconocimiento por su original estilo a mediados del siglo XIX. El resultado es extraordinario, tanto en lo visual como en lo dramático. En Cannes se llevó el premio a mejor actor (Timothy Spall, quien aparece a menudo en las cintas de Leigh) y fue nominada a cuatro Óscar. La Academia norteamericana ya lo había tomado en consideración en cuatro ocasiones, por cintas que se cuentan entre lo mejor del cineasta: *La dulce vida* (*Happy-Go-Lucky*, 2008), *Vera Drake* (2004), *Topsy-Turvy* (1999) y *Secretos y mentiras* (*Secret & Lies*, 1996). En la primera, concibe un luminoso y colorido acompañamiento a una joven maestra que bajo una falsa apariencia de estupidez es todo optimismo, e ilustra cómo la felicidad hoy día puede llegar a ser insultante. En la segunda, registra las

contrariedades de una mujer que busca hacer el bien de una forma que resulta cuestionable y exhibe la relación entre economía y ética; con ella ganó el León de Oro en Venecia. *Topsy-Turvy* explora el mundo del teatro y los altibajos de la colaboración y la amistad. La última da cuenta de prejuicios sociales que inciden directamente en la familia; el resultado alcanzó para la Palma de Oro *cannoise*. En *Naked* (1993), con la que obtuvo el premio a mejor director en Cannes, acompaña a un nihilista que malgasta sus días entre el ocio y la obsesión sexual; la cinta ilumina la angustia en una época en la que cada vez cuesta más trabajo inventar un sentido a la existencia. Leigh no duda en explorar las aristas más sensibles de la vida, por lo que su cine corre presuroso al melodrama, y con él la exacerbación reserva harta emoción.

El galés Peter Greenaway, siempre provocador, ha declarado en más de una ocasión que el cine ha muerto. Cuando vamos al cine, afirma, asistimos al imperio de la repetición: las películas, con leves variaciones, se han vuelto predecibles; considera, además, que la mayor parte de los asistentes a las salas son «analfabetos visuales». Apuesta por una renovación. Y él es un ejemplo de ello. Después de obras maestras del séptimo arte como *La panza del arquitecto* (*The Belly of an Architect*, 1987), en la que la barriga se convierte en una simbólica obsesión; *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989), en la que exhibe el hastío conyugal; *El libro de cabecera* (*The Pillow Book*, 1996), en la que la literatura adquiere corporeidad,

literalmente; y más recientemente *La ronda nocturna* (*Nightwatching*, 2007), en la que se asoma al «lado oscuro» de Rembrandt, el galés ha experimentado con las artes plásticas, ámbito en el que inició su carrera artística: su espectáculo audiovisual *Luperpedia* invita a pensar en posibles aspectos futuros del cine: con músicas inquietantes, propone una ruptura con el texto, hace un uso reiterativo de la repetición, utiliza más de una pantalla e invita a la movilidad del espectador. Greenaway es hoy día el modelo (*el modelo*) de artista audiovisual más apasionante. Y si desde sus propuestas ha dinamitado la narrativa clásica, también ha dado aliento al cine documental, al que considera un género «arrogante» por su pretensión de verdad. El mundo del cine, en el que aún se ubica, lo ve con cierto recelo: le tiene miedo, como se le teme a lo desconocido. Su inconformismo, aun para los temerosos, resulta fascinante.

Como toda industria que se respete, la británica está en constante movimiento. Previsiblemente tiene entre sus prioridades la rentabilidad, pero es encomiable su tradición e irrenunciable afán de asumir riesgos, de dar visibilidad al estado de las cosas (se puede seguir la historia moderna del Reino Unido desde su cine), lo mismo en el ámbito público que en la intimidad. Seguramente los viejos pilares serán renovados (candidatos abundan: entre otros, Edgar Wright, Andrea Arnold, Guy Myhill), porque el británico es un cine vivo y tiene un pie en la tradición y otro en la imaginación ●



## A propósito de *La mano siniestra de José Clemente Orozco*, de Ernesto Lumbreras

● DOLORES GARNICA

**1. Ernesto Lumbreras** es una lumbrera.

**2.** Parte de mi fascinación por José Clemente Orozco se debe a su maravillosa capacidad satírica, cualidad reflejada en cada motivo de su obra. Pienso en la idea de los muralistas mexicanos como cocreadores de una mitológica historia mexicana post-revolucionaria, necesaria para la formación de un país dividido y sin identidad común, y en las figuras de Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo como portavoces culturales de un sistema necesitado de superhéroes. Pero también descubro a un Orozco que supo jugar ese juego satíricamente: si pensamos bien lo que vemos, el artista jalisciense dice con sus murales lo que se quería que dijeran, por eso siguen allí, pero al mismo tiempo nos deja, mediante una magnífica sátira ni siquiera escondida, expuesta a quien se tome la molestia de observar con detenimiento, la destrucción de esa misma iconografía: expandiéndonos la fragilidad y la corruptibilidad de cualquier ideología, de cualquier historia oficial, de cualquier superhéroe.

**3.** Muchas veces he escuchado a artistas visuales explicar que les gusta más cómo escriben los poetas o narradores sobre su obra, por encima de los críticos, académicos o ensayistas. Tengo la sospecha de que los prefieren porque siempre escribirán algo que se leerá bonito y que nadie entenderá.

Digo esto porque Ernesto Lumbreras es poeta, pero es un poeta como José Clemente Orozco, que sabe jugar con las reglas del juego escribiéndonos un ensayo sobre el muralista —texto que obtuvo un premio internacional—, y, al mismo tiempo, mostrarnos un paisaje mucho más amplio, crítico, lúcido, satírico e iluminador, un paisaje expuesto a quien se tome la molestia de leerlo con detenimiento. *La mano siniestra de José Clemente Orozco* no es un libro sobre el gran muralista, es un libro sobre una mano fantasma que se desdobra en muchas manos, incluso en nuestras manos. Es asombroso encontrar un par de poetas que escriban de esta forma sobre artes visuales; tan asombroso encontrar, todavía, a alguien que tenga algo que decir, y que lo diga utilizando su misma poesía.

**4.** En realidad, conocí a Ernesto Lumbreras personalmente hace apenas tres años, esperando el autobús a la Ciudad de México en Condopla del Sol a las 23:10 horas. Lo último que me dijo Eduardo Antonio Parra antes de subir al autobús fue: «Ernesto lo ha leído todo». Desde entonces he perseguido y leído sus libros con más detenimiento, intentando encontrar algo que yo haya leído y él no, pero la empresa ha fracasado cada vez que

lo hojeo o lo escucho. Hace algunos meses lo entrevisté por correo electrónico para un reportaje sobre Toledo, y sus respuestas fueron exactas para mi texto; entonces concluí que Lumbreras también ha leído lo que no se ha escrito, así que también le estoy agradecida por leerme.

**5.** Éste es un libro que en sus números impares habla sobre José Clemente Orozco, pero no como una cronología de obra, tampoco como una crítica; más bien, como si su mano izquierda faltante, una mano izquierda que lo ha leído todo, recorriera detenidamente pasajes, historias, pinturas, dibujos, acuarelas, frescos o anécdotas de su artista buscándose y encontrándose en palabras, fotografías, pincel y silencio.

**6.** A propósito de la estructura:

No tiene sentido querer  
hacer hablar a esas imágenes,  
forzarlas a decir aquello que no  
sabrían decir.

Al principio, sólo se puede intentar  
nombrar las cosas, una  
a una, chatamente,  
enumerarlas, numerarlas,  
de la manera más banal posible,  
de la manera más precisa  
posible,  
tratando de no olvidar nada.

GEORGES PEREC

**7.** Conozco a muchos escritores que lo han leído todo, y, la verdad, he descubierto a muy pocos creadores que han leído lo que no se ha escrito. Todavía son menos

los literatos vivos que me sorprenden con su «algo que decir», y con esto me refiero a esa sorpresa que descubrimos, entusiasmados, cuando nos topamos con un tema original, fresco, lleno de bifurcaciones y amoldado a nuestros intereses: cuando encontramos un libro, como dice Alberto Manguel, «que parece haber sido escrito para nosotros», aunque en realidad, para los que escribimos, la sensación es más bien: «¿Por qué fregados no se me ocurrió a mí?».

Un tema como éste, el de las aventuras y desventuras de una mano fantasma que se transforma en muchas manos, que surge de un proceso ensayístico estricto y disciplinado para transformarse en un texto divertido, ligero e interesante, resulta muestra del ensayo literario actual, de sus maravillosas aplicaciones a nuestro tiempo, pero también de sus ausencias en nuestras librerías, concursos, becas y reconocimiento entre instituciones, y, sobre todo, entre lectores. Este libro vota por un paisaje con más ensayos.

**8.** Éste es un libro sobre José Clemente Orozco, pero también sobre Álvaro Obregón, Ramón del Valle Inclán y Salvador Díaz Mirón, Luis Cernuda, Juan Manuel Roca, Stefan Zweig, Gérard de Nerval, Miguel Ángel, José Juan Tablada, Malcolm Lowry, Alfonso Reyes, Ucello, Montaigne, Rodin, casi todos los surrealistas, Justino Fernández, Kafka, Pollock, Goya, Cervantes, Michel Tournier, Antonio Machado, Blanca Luz Pulido, Toulouse-Lautrec, Valéry, Cándido López, Da Vinci, Rilke, Rubens, José Ángel Valente, Juan O'Gorman, Rivera, Siqueiros, Claudel,

Tamayo y Montenegro, Noam Chomsky, Ludwig Wittgenstein, Leila Guerrero, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán, Mario Bellatin, Lucy, Felipe Calderón y Obama, y, además, sobre *Dedos*, el de la familia Adams ●

● *La mano siniestra* de José Clemente Orozco, de Ernesto Lumberras. UNAM / El Colegio de Sinaloa / Siglo XXI, México, 2015.

## El emperador en ropa casual

● JUAN PATRICIO RIVEROLL

**Daniela Bojórquez** disfruta cambiar de piel. Después de dos libros de cuentos y una obra fotográfica premiada, su camino como creadora evoluciona, podríamos decir que se expande, porque ahora además de usar palabras e imágenes entra también a ese mundo difícil de describir llamado arte conceptual. *Óptica sanguínea* es su tercer libro, porque aunque el contenido comparte la dificultad de descripción mencionada, el formato no. Tanto *Lágrimas de Newton* (Ficticia, 2006) como la primera versión de *Modelo vivo* (Biblioteca Mexiquense del Centenario, 2010) son colecciones de cuentos; sin embargo, la versión editada

por Calygramma en 2013 de este último es un acercamiento a las lindes de ese tipo de arte que Bojórquez aborda con mayor ahínco en *Óptica sanguínea*.

Como los zapatos que parecen otra cosa de la protagonista de «[El viaje al pasado]», uno de los diez apartados de *Óptica...*, éste es un libro de cuentos que parece otra cosa o, más precisamente, otra cosa que podría parecer una colección de cuentos, pero que a la vez es muchas cosas más. La conjunción entre texto y fotografía es su característica más evidente, pues además de haber imágenes hay referencias constantes a la idea de la imagen fotográfica en sí misma, dando pie al comentario ensayístico que engorda el libro de significado, siendo un libro por lo demás flaco que no llega a las cien páginas. Se habla también del acto de escribir y de las reglas de la ficción. Por ejemplo, la narradora de «Ataque de [teatro] pánico» menciona el carácter «antiaristotélico» de la obra que va a ver, «que hace converger todos los posibles tiempos de la ficción en un solo espacio», o uno de los párrafos más reveladores en cuanto a la intención de la autora, que se desprende del apartado final que le da título al libro:

A estas conclusiones había llegado hace tres tardes cuando conversaba con un conjunto de escritores y confesé que No me interesa escribir historias donde a los personajes les pasen cosas. (...). Lo que es más, agregué, No me interesa escribir historias. Estaba a punto de coronar mi juego lingüístico con un Incluso no me interesa escribir, pero alguien ya me había interrumpido.

Porque, claro, a Bojórquez sí le interesa escribir. Sospecho que le desagradan las fórmulas preestablecidas de la escritura, la rigidez de los géneros, las etiquetas, por eso escribió un libro que rehúye a las definiciones, porque no las necesita. Tengo otra sospecha: *Óptica sanguínea* está construido a base de fragmentos de lo que podrían ser sus diarios, un hecho evidente en «[De la libreta romana]», que extrae comentarios de un cuaderno de viaje, pero no tan claro en el resto de las piezas, que juntas forman una suerte de autorretrato. Hay un espíritu lúdico que permea la obra y que la hace disfrutable a un nivel mundano, porque a pesar de que estamos frente a un libro cuyo tema es el arte, la idea es jugar con las ideas, con hincapié en *jugar*: juega a ser crítica de teatro, juega con la salud mental y la manera correcta de decir que alguien está loca, juega con la memoria, juega con la representación y con las imágenes, y, a fin de cuentas, juega también con el lenguaje.

La caja de herramientas a su disposición se ha ampliado. La fotografía ya no está sola, ahora convive con el lienzo o el diseño, o con algo tan simple como dos páginas rojas en distintos tonos. Y aquí cabe mencionar el trabajo editorial de Tumbona. Si de por sí en cualquier objeto llamado libro es importante la factura, en este caso la cuestión es esencial. En un libro tradicional, sean ensayos o una gruesa novela, la calidad de la impresión importa, pero tampoco pasa nada si es deficiente. Las palabras son las mismas, y mientras estén claras lo demás son detalles (otra cosa es si la traducción, en su caso, es mala, pero eso es harina de otro

costal). Para un libro como éste, la calidad de la fotografía que acompaña al texto es fundamental. Si las anotaciones en plumón rojo de «[En lo que es ido]» no estuvieran bien detalladas, el concepto detrás de ese apartado se perdería, o, de haberse pasado de tueste el fuera de foco en «[Distancia focal]», el texto sería ilegible (o si, por el contrario, el fuera de foco apenas se entendiera, podría parecer un descuido de imprenta). Tumbona era la editorial ideal, con un catálogo que lleva a la literatura a otros continentes de expresión, como lo hizo con *Taller de taquimecanografía*, de Aura Estrada, Gabriela Jauregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre.

El arte conceptual goza de una gran facilidad para caer en la burla del público, pues es común que se presenten meras ocurrencias que sólo por estar en un museo o por estar firmadas por artistas reconocidos ya son consideradas «piezas de arte», además carísimas. Las ropas nuevas del emperador que en realidad está desnudo. *Óptica sanguínea* se inscribe dentro de esa rama reciente del arte, pero con una clase y un grosor de contenido que ya quisieran varias obras de algunos consagrados. Tras la relectura, creo que *Óptica...* es una *pieza de arte* en el sentido literal de una expresión —que, por rimbombante, es preferible usar con moderación— que en contadas ocasiones describe con precisión lo que se muestra ●

● *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez. Tumbona, México, 2015.

## Arder de nieve

● LUIS EDUARDO GARCÍA

**Escribo** para no buscar el más allá de las llamas, el allende final del quizá o un desde luego posible. El juego no [consiste en traficar con luz, con tinta simulacros [producir de eternidad: no existe apuesta con mayor [solemnidad y menos monto.

No la trascendencia. No la iluminación. Los versos con los que inicia este texto, incluidos en *Morder la piedra* (Mantis Editores, 2009), bien podrían ser leídos como una declaración de principios; el autor no pretende ser el transmisor de ninguna especie de fulgor ni tampoco mostrar ante el lector la manera en que «arde» envuelto en las llamas de la poesía. Para él el poema es un constructo en el que el juego y el movimiento tienen un espacio fundamental. Los conceptos de solemnidad y eternidad no le interesan demasiado, a menos que sea para desmontarlos y encajarlos en contextos donde muestran su fragilidad. La sintaxis dislocada de los versos nos hace ver

de inmediato que pisamos zonas donde el lenguaje no se resuelve en cuerpos ordinarios e inofensivos, sino en auténticos *freaks* que muestran deformaciones evidentes.

✱

Si bien *Morder la piedra* y *Lugar de residencia* (FETA, 2010) mostraban ya algunas de las características que traspasan la escritura de Bencomo (el tono reflexivo-negativo, la sintaxis trastocada mencionada líneas arriba, el carácter lírico cubierto siempre por filtros que lo deforman, etcétera), es en *Alces, Rejkyavik* cuando estos rasgos se radicalizan hasta lograr una forma más espinosa y difícil de asir, un cuerpo cuyo núcleo lírico no es una bola de luz, sino una especie de piraña que canta.

Sinopsis: seis voces que aparentemente habitan dentro de un multifamiliar se desdoblan y desarrollan búsquedas muy distintas. Cada una de estas voces construye distintos escenarios en los que da la impresión de que la comunicación no puede lograrse debido a interferencias o fallas de origen. Si en algún momento cada una de estas construcciones líricas parecía diferenciarse claramente del resto, poco a poco nos damos cuenta de que son un mismo pulso, un solo agujero negro.

*Alces, Rejkyavik* se inscribe dentro de una tradición de obras cuya estructura conceptual es tanto o más importante que los recursos retóricos, la factura rítmica y el sentido unitario de los textos. No se trata de un poema largo, sino de una heterogénea red de fragmentos que se interrelacionan para poder realizarse por completo.

La nota inicial nos advierte que el libro acepta (y espera) múltiples pautas de lectura. Los textos de *Alces* están dispuestos y expuestos a distintos montajes, ninguno de ellos correcto o incorrecto, sino sólo posible. Esta apertura no es propia únicamente del orden en que el libro puede ser pensado y armado, sino de la manera en que los poemas pueden ser interpretados (si es que deben serlo): «eres un cosaco o su fantasma / esperando en Siberia el último gulasch // dos farolitos alumbran tu cabeza / dos arlequines invaden tus cortes». Si pensamos en una lectura literal, que intente sólo ser representación de la realidad, lo que pescaremos son monstruos en miniatura dispuestos a hacer agujeros en dicha superficie. El hilo narrativo que dejan algunos de los poemas no es confiable, puesto que muchas veces lleva a salidas falsas o es interrumpido por lapsus de pura sonoridad o plasticidad, donde el sentido ya no parece algo tan importante.

Es posible encontrarse con los alces, pero hay que evitar verlos de frente.

✱

Algo tarde para bonzos:  
Dios solito se roció con gasolina.  
Huele a neumático en incendio.

Uno de los rasgos fundamentales de la poesía de Bencomo es cómo lo sagrado parece tener lugar todavía. Por supuesto no hablo aquí de dioses, sino de eso a lo que Caillois se refería como «una energía peligrosa, incomprensible y difícilmente manejable». En los textos de

*Alces, Rejkyavik* esa fuerza seductora y a la vez terrible parece haber abandonado todo cuerpo, objeto o superficie, dejando tras de sí una impronta negativa, pero las distintas voces líricas a veces sugieren o juegan a que los huecos en donde lo sagrado se incrustó alguna vez podrían guardar todavía algo de su potencia inhumana. Es en este escenario en el que *el ser* hace su acto de presentación, o más bien, de anunciación, porque, mordido por una araña beckettiana, no llega nunca (al menos como se lo esperaba). El yo, de igual manera, tampoco aparece y nos quedamos de nuevo con los huecos, con el lenguaje solo que nos tiende trampas y parece burlarse de nosotros: «tiembla la lengua, no es de nadie, es Nadie: es un encefalograma de sí misma».

✱

Seis teorías conspiratorias:

1) Los personajes de *Alces, Rejkyavik* no existen. Es una sola voz que ensaya otras. Una metáfora de la alienación y la soledad del hombre contemporáneo, cuyo lenguaje ya no puede sacarlo de su aislamiento. Al final nos damos cuenta de que estuvo tirado en la habitación, fingiendo estar muerto todo el tiempo.

2) El azar compró todas las acciones.

3) Científicos islandeses descubrieron que el deseo es un parásito propio de la especie humana. Inmediatamente después se enamoraron de animales extintos.

4) El complejo habitacional en el que los personajes habitan es el lenguaje mismo. Cada uno de ellos es una simple emanación de su cuerpo. Mejor aún, una

deformación. Protuberancias que se creen con libre albedrío.

5) *Alces, Rejkyavik* es una construcción sonora realizada para ser montada en un espacio helado y silencioso. La partitura se extiende ochenta y ocho páginas.

6) El ser es ruido de nieve.

✱

*Alces*, como buena parte de la poesía latinoamericana reciente (al menos la que tiene como aspiración arriesgar desde lo discursivo, lo formal o lo conceptual), es una apuesta por la impureza, por recuperar la interferencia, el error, la imagen distorsionada en un momento en que hasta al porno se le suele exigir ser filmado en un formato de alta definición. Es, también, un ejercicio de opacidad y escamoteo dentro del paraíso de la transparencia y de la sobreexposición. El poema es un artefacto siempre susceptible de ser repensado y actualizado, construido no a partir de la mera referencialidad, sino a través de distorsiones y quiebres en distintos niveles, que otorgan a la escritura una riqueza más allá de la sola experiencia.

✱

todo hábitat refleja un simple tránsito: somos nómadas de sintonías, ruido de la ausencia de señal: afirmación de la fuerza.

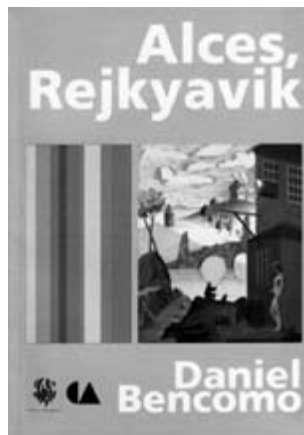
Hay escrituras centradas en valores y elementos inflexibles, cuyo propósito es quedarse en zonas de seguridad en las que prácticamente todo está determinado. Podría decirse que dichas escrituras apelan

a la inmovilidad, pretendiendo que el poema sea un objeto bien definido y, por lo tanto, cerrado. Otras —es el caso de la escritura de Bencomo— muestran una preocupación por pensar el poema como algo mutable. En ellas la inestabilidad y la incertidumbre tienen lugar, como principios que dan movilidad y potencia. ¿Pero cuál podría ser la fuerza del poema que deviene constantemente *otro* en detrimento del que permanece estático? Quizás únicamente el corresponder con el mundo de lo vivo, de aquello que late y respira.

✱

*Alces, Rejkyavik* es un libro complicado, extraño, denso pero siempre musical. Un reto para el lector, que tendrá que rastrear referencias, repasar una y dos veces algunos poemas, regresar atrás. Aquellos que busquen sólo claridad y emoción se sentirán pronto abrumados. Sin embargo, los interesados en una poesía surgida desde la problematización del lenguaje y la consciencia de su desplazamiento, se encontrarán con un paisaje singular en su *arder de nieve* ●

● *Alces, Rejkyavik*, de Daniel Bencomo. Libros Magenta / Conaculta, México, 2014.



## Libro de asombros

● MIGUEL DURÁN

**Encontrar** nuevos narradores en los semiáridos estantes de las librerías mexicanas no es tarea fácil; que se trate de autores con una propuesta interesante y original es algo mucho más raro. Es por ello que *La memoria de las cosas*, primera antología de relatos de Gabriela Jauregui (Ciudad de México, 1979), representa un feliz hallazgo.

El libro reúne diecinueve textos agrupados bajo cuatro categorías: *Vegetalia*, *Mineralia*, *Animalia* y *Artificialia*. Se trata de un arreglo inspirado, según la propia autora, en los «gabinetes de curiosidades» o «cuartos de maravillas» de la Europa renacentista, en donde se reunían colecciones de seres u objetos extraordinarios o mitológicos. Se trata de una propuesta ambiciosa: lo mínimo que el lector esperaría es, precisamente, salir asombrado después de recorrer las páginas de este *Kunstkammer* de letras e imágenes. La curaduría de Jauregui logra fascinar casi de manera cabal.

Un árbol que viaja por el cosmos a un ritmo milimétrico, las pesquisas de

un artista en busca de sus creaciones, las inquisiciones en torno a coloridos osos de goma, animales y frutos apasionados (o apasionantes), biombos japoneses como objeto de la discordia y pelusas en el fondo de un bolsillo: los relatos de *La memoria de las cosas* son de una heterogeneidad sorprendente, oscilando entre lo evocativo y lo visceral, entre lo sublime y lo insufrible, entre la cotidianidad y la contemplación. Los temas más mundanos adquieren cualidades irreales en esta serie de elaborados textos que bien podrían considerarse como esbozos de sueños o fantasías desaforadas, más que como cuentos formales. La autora exhibe en cada página una imaginación vigorosa y exenta de inhibiciones, y si bien no todas las piezas que integran el conjunto poseen la misma trascendencia, la mayoría ofrecen efectivos momentos de sorpresa, humor, espanto y belleza.

Jauregui posee un estilo singular, complejo, experimental, en la mejor acepción del término. Leyéndola, algunos giros y matices hacen pensar en precursores como Italo Calvino, Julio Cortázar o Felisberto Hernández, entre otros: así de ricas y diversas son las referencias e influencias perceptibles en este amplio recuento de tiempos, lugares y estados de ánimo: desde los basureros mexicanos, inseparable periferia de las urbes modernas, hasta los oscuros bosques del País Vasco durante la Guerra Civil española. Es también encomiable la (no tan) sutil alegoría presente en textos como «Oro negro», en donde se hace un corrosivo comentario sobre la realidad política mexicana (o mundial):

El Presidente lo recibió. Lo recibió con sus más allegados. Con los miembros más cercanos de su gobierno. Y con su mujer. Y algunas otras mujeres. Allí lo recibieron con pompa y circunstancia. Con gusto y esperanza.

Lo invitaron y lo recibieron para que con el poder de su mente encontrara petróleo. Para que hiciera rico al país y de paso a ellos, un poco más.

«Pera cocodrilo», «Diamante recuerdo» o «Molusco» ejemplifican las hábiles piroetas verbales de las que es capaz su creadora, mientras va difuminando los límites entre prosa y poesía. Artifice consumada, su diestro manejo del lenguaje y su conocimiento de las infinitas posibilidades expresivas de cada palabra se presentan en brillantes acrobacias intelectuales que hipnotizan y maravillan por su enigmática complejidad. A lo largo del libro abundan oportunidades para que Jauregui se luzca encontrando la imagen más nítida y certera para el contexto en cuestión («la cabeza aguada, como nixtamal mal amasado»; «Su asfixia es para mí como un respiro de aire fresco»; «El biombo no es un espejo, pero bien podría serlo. El reflejo de mi familia. Es como si cada uno de sus bastidores fuera cada uno de nosotros»).

Los episodios más extremos e inesperados son una constante a lo largo de la obra, a veces incluso dentro de una misma página, como en «Molusco», relato que abre *Animalia*, y en el cual se funden una especie de comedia de enredos con la habitual tragedia de los marginados y olvidados:

Forjó siete caracoles de bronce el artista. Hizo un molde y los coló. Los pulió y los diseminó. Los mandó a que lentamente buscaran sus nuevos hogares, aunque carguen con ellos su casa a donde sea. Y luego él fue a cazarlos. Cacería urbana. La más clásica. Fue en busca de —una cacería como búsqueda, como adivinación. En los mercados de segunda. En los tianguis. En los puestos donde se venden artículos supuestamente robados. Una colecta, una indagación con el objetivo de encontrar, o no, a sus caracoles.

Así comienza una aventura intensa y alucinante en la cual la autora despliega algunos de sus mejores rasgos como narradora, dando como resultado un cuento que funciona casi a la perfección.

La importancia de que Jauregui sea no sólo narradora, poeta y ensayista, sino además traductora, es capital. Esta experiencia contribuye a explicar la exitosa construcción evidente en el centenar y pico de páginas de *La memoria de las cosas*. Alguien que se gana la vida a través de la interpretación y transmutación de las palabras debe conocer a la perfección las portentosas distancias que éstas pueden recorrer, de manera lenta pero innegable, como el árbol cosmonauta del relato homónimo con el cual inicia este *tour*.

Como en los míticos recintos que inspiraron el libro, no todo en esta exhibición resulta admirable o excepcional: un par de mistificaciones son aparentes. «Estrategia de supervivencia» raya en lo anodino, casi un episodio de relleno equiparable a un tuit o a una actualización de estado. «Follaje» transmite la incómoda sensación de estar ante un borrador, una buena idea inconclusa. «Autobiografía»

aturde y fastidia después de la segunda página. No obstante, estos defectos representan una minoría, una falla quizá inevitable en un proceso tan complejo y ambicioso.

Al terminar *La memoria de las cosas*, el lector descubrirá que un puñado de imágenes se han adherido a su cabeza. Quizá incluso se vea sorprendido por esta permanencia, por esas ganas de volver al libro, de recorrer ciertos pasajes una vez más. Es, de hecho, el mayor atributo de este trabajo: su hipnótica capacidad para cautivar hasta al más reacio de los lectores, haciendo que las páginas fluyan como la arena, e invitando a las más diversas lecturas, interpretaciones y revisiones obsesivas ●

● *La memoria de las cosas*, de Gabriela Jauregui. Sexto Piso, México, 2015.

## El delfín de Kowalsky o los extraños caminos de la eficacia

● RICARDO SOLÍS

**Publicada** de manera póstuma —lo mismo que *Cuatro muertos por capítulo* (Ediciones B, 2013)—, la más reciente novela del escritor sinaloense César López Cuadras (1951-2013), *El delfín de Kowalsky*, representa una nueva apuesta del autor por «torcer» un poco la

expectativa que cualquier lector pudiera o no tener respecto de lo que se ha dado en llamar «narconarrativa» —que, por lo menos en su obra, muestra en cada libro signos de transformación que la revitalizan.

Lo anterior, claro, no significa que se abandonen tópicos esenciales o motivos de sobra conocidos y desarrollados en la literatura —por ejemplo, la búsqueda del padre ausente—, pero ahora la sátira toma las riendas para establecer un universo de sucesos en el que cada capítulo pone en cuestión lo anterior, o lo lleva a un punto en el que una situación ridícula se ve superada por la siguiente; además, el variado registro formal produce una serie de «engaños» que no encuentran su resolución antes del final, y mucho de lo que se llega a suponer en esta historia culmina como algo inesperado.

Se trata, aquí, de tres historias entreveradas (que aluden a otras menores); primero, el título proviene de los problemas que le genera al profesor universitario Apolonio Kowalsky una acusación por narcotráfico, pues, dedicado a la investigación biológica en comunidades de delfines, se le imputa que los utiliza para el trasiego de droga a los Estados Unidos, en especial al líder de la manada, que es objeto de su investigación y monitoreo, un cetáceo bautizado como el *Pechocho* (que no sólo se erigirá como «víctima» del conflicto y será defendido por las buenas conciencias de Los Mochis, sino que además la Procuraduría terminará volviéndolo —efectivamente— adicto a la cocaína).

Las cosas no pueden ir peor para Kowalsky, quien, asediado por la prensa, ve sus declaraciones tergiversadas en el diario más influyente del norte de Sinaloa y

mergadas sus posibilidades de salir con bien de la cárcel; con todo, sus conversaciones con un reportero y, después, con el director del periódico, no tienen desperdicio: es ahí donde el papel de los medios de comunicación no sólo queda en entredicho, también se convierte en una clave de humor (muy disfrutable) que permite apreciar situaciones absurdas pero probables que, en el noroeste del país, han sido pan del día desde décadas atrás.

A la par, como némesis del protagonista, regresa al universo de López Cuadras su mítico profesor Cordobanes, esta vez como docente universitario y columnista de peso que contribuye —con ahínco— a la catastrófica serie de malos entendidos que busca hundir más a Kowalsky; como telón de fondo, además de los titulares de prensa, está la historia de un joven notario que da con su padre en Baldwinsville, Nueva York, un hombre de negocios que alguna vez quiso fundar una comunidad «utópica» en la costa norte de Sinaloa con miras a aprovechar la apertura del gobierno de Porfirio Díaz a la iniciativa de los extranjeros.

Ésa es la sección más «formal», por así decirlo, dentro del libro; una «novela dentro de la novela» donde la vida del «visionario» Mr. Owen nos descubre la historia fundacional de Los Mochis y, asimismo, una trama de leyenda que le hace develar su carácter verdadero ante su recién descubierta paternidad y renovar sus intenciones de hacer negocios, de nueva cuenta, en nuestro país (por supuesto, estos encuentros entre padre e hijo «suceden» en la década de los treinta y remiten a eventos que tuvieron lugar a principios del pasado siglo).

De este modo, puede parecer curioso que

López Cuadras haya elegido una estructura básica de intercalación de capítulos para ordenar su novela, pero, gracias a esa decisión, operan sus estrategias para «conducir» al lector a donde —todo indica— desea que vaya: al convencimiento de que «descubre» hilos en una trama que sólo en apariencia es clara, aunque la verdad es que cuando uno llega a las últimas páginas ya se halla satisfactoriamente «engañado».

¿Cómo ha operado esta dinámica?

Bueno, la mejor manera de exponerlo sin «afectar» el truco es decir que, como narrador experimentado, el autor insiste en la linealidad temporal de sus historias, esto es, la secuencia convencional no se traiciona, pero, al mismo tiempo, los relatos convergen en puntos donde cualquier asomo de aparente certeza se torna en un opuesto sorpresivo que, por si fuera poco, se nos cuenta como si fuera lo más normal del mundo.

Así, *El delfín de Kowalsky* puede ubicarse en el concierto desafinado de la novelística actual mexicana no únicamente como «narconarrativa» —lo que sea que eso signifique— sino, también, como un ejercicio polivalente que rescata para la sátira las posibles lecciones del absurdo cotidiano y, sobre todo, que demuestra que es probable —todavía— descubrir efectos insospechados dentro de la prosa más tradicional, aquella que pondera las historias por sobre otra cosa (aquí la virtud es conseguir la eficacia de manera «subterránea», algo que como lectores podemos agradecer).

Finalmente, ignoro si esta novela de López Cuadras pueda ser calificada como su «testamento» literario; es probable que no sea lo último de sus archivos y,

después de todo, si tomamos en cuenta que la sofisticación narrativa tiene extraños caminos, *El delfín de Kowalsky* y *Cuatro muertos por capítulo* demuestran que el escritor de Badiraguato no se durmió en sus laureles y, en sus últimos años, decidió trabajar con voluntad de riesgo.

Lo que nadie podrá negar acerca de *El delfín de Kowalsky* es que se trata, ante todo, de una novela (muy) divertida que sólo al final revela la calidad del prestidigitador (o «tejedor», más bien) que la ha concebido, diseñado y escrito. Habrá que esperar lo que el tiempo depare para este libro, pero, entretanto, queda sólo apuntar que el *Pechocho* puede muy bien robar el corazón de algún lector activista que, al conocer el destino final del malogrado cetáceo, encuentre en ello un leve destello de «justicia poética» ●

● *El delfín de Kowalsky*, de César López Cuadras. FCE / ISIC / UAS, México, 2015.

## Amantes y desconocidos

● SERGIO TÉLLEZ-PON

**Alan Hollinghurst** (Gloucestershire, Reino Unido, 1954) pertenece a la generación de Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, Graham Swift,

Julian Barnes, Martin Amis, Hanif Kureishi (algunos críticos también incluyen en el grupo a Salman Rushdie), y con ellos comparte una de las obras narrativas más sólidas e interesantes de la actual literatura inglesa. Con su primera novela, *La biblioteca de la piscina* (1988), ganó el Premio Somerset Maugham, otorgado a primeras novelas. Luego publicó *La estrella de la guarda* (1994), la única de sus cinco novelas que no he podido leer pues no la han vuelto a reeditar; le siguieron *El hechizo* (1998) y *La línea de la belleza* (2004): con esta última ganó el prestigioso premio Man Booker ese mismo año. Su novela más reciente es *El hijo del desconocido*, que apareció en inglés a finales de 2011 y fue publicada en español a finales de 2013.

La clasificación de «novela gay» todavía causa suspicacia en nuestros días y en ciertos círculos literarios. Pareciera que con esta categoría se le escatimara la calidad literaria a ciertas obras escritas por autores asumidos públicamente como homosexuales (es el caso de Hollinghurst), o bien que en sus páginas tocan este tema aunque sus autores no asuman esta identidad sexual; sin embargo, no sucede lo mismo cuando se clasifican ciertas obras como «literatura infantil», «novela negra» (pienso en Alice Walker, Toni Morrison), «novela policiaca» o «novela judía» (Isaac Bashevis Singer, Amos Oz, David Grossman, etcétera). Según el narrador David Leavitt, *La línea de la belleza* es una novela «post-gay», y la define como una obra en la que los personajes «sólo son gentes viviendo sus vidas» (véase mi ensayo «Por una literatura queer» en *Luvina* 60, otoño de 2010, pp. 61-70). Lo cierto es



que en *La línea de la belleza* la sexualidad de los personajes es la que mantiene la tensión dramática, la que impulsa la historia: mientras el protagonista, Nick Guest, vive y goza libremente con su homosexualidad, no es el caso de los chicos de los que se enamora: el primero, Leo, un chico negro que vive con una madre ultraconservadora, y luego Wani, un chico de origen libanés quien, para mantener contento a su padre, tiene una novia con la que se compromete al tiempo que tiene escarceos sexuales con otros hombres. Es en *La línea de la belleza* donde Hollinghurst se adhiere más a la mejor tradición de la novela *gay* inglesa (Henry James, Ronald Firbank, E. M. Forster, Ackerley, Isherwood...): el estilo literario algo decimonónico y de largo aliento recuerda a las obras de Henry James, a quien el protagonista lee con devoción y sobre quien escribe su tesis; Nick asume su sexualidad con total naturalidad, tal y como lo hacen los personajes de Isherwood, y busca establecer relaciones amorosas estables como lo consigue hacer Maurice, el protagonista de la novela homónima de Forster.

Desde *El hechizo*, Hollinghurst había puesto todos los conocimientos que tiene de la cultura *gay* contemporánea: los ligues en baños públicos, la dinámica en los bares, los encuentros sexuales fuera de la pareja, etcétera, que luego reaparecerán en *La línea de la belleza*, rasgos por los cuales encuentro que estas novelas están estrechamente relacionadas. Hollinghurst es un narrador cultísimo no sólo por describir con una precisión milimétrica el estilo de vida que desde hace unos treinta años los *gays* de todo el mundo han adoptado, sino porque lo mismo describe las sensaciones

que proveen ciertas drogas como las que estimulan algunas piezas de música clásica; evoca pinturas y sus novelas están salpicadas de galicismos; o en las páginas de *La biblioteca de la piscina* hace entrar como personaje a Firbank y los protagonistas asisten a presenciar la ópera *Billy Bud*, de Benjamin Britten, basada en el relato de Melville.

En 2006, la BBC adaptó *La línea de la belleza* en una miniserie de tres capítulos: la novela está dividida en tres fechas (1983, 1986 y 1987) que son cruciales para el protagonista, de manera que en la serie cada capítulo corresponde a una de esas fechas. Sin embargo, en la serie se prescinde de varios episodios, hacen una presentación abrupta de algunos personajes, los actores que interpretan a los amantes de Nick no se corresponden con las características de belleza que Hollinghurst les adjudica, y, finalmente, me parece que no supieron adaptar a la televisión el estilo lento y minucioso que caracteriza la profunda narrativa de Hollinghurst, pues quizá el estilo se ajustaría más para una larga y contemplativa película europea. En esta novela, Hollinghurst añade un ingrediente que cimbró la vida *gay* a principios de los años ochenta: el surgimiento del sida, que no había figurado en su narrativa anterior y que justo hace su aparición en los años en los que ubica su novela. Para mantener la tensión dramática en los opuestos, esos años son además aquéllos en que gobernaba con mano férrea la conservadora Margaret Thatcher. De manera que por ese ingrediente sería más apropiado llamarla una «novela *queer*», pues el ejercicio de la sexualidad se vio trastocado con el surgimiento de la pandemia.

Así como encuentro cierta hermandad entre *El hechizo* y *La línea de la belleza*, ahora creo que *La biblioteca de la piscina* y *El hijo del desconocido* están relacionadas, o al menos algunos aspectos de la primera me recuerdan a esta nueva. En *La biblioteca de la piscina* dos generaciones de *gays* están unidos no sólo por su afición al ligue clandestino y los muchachos de raza negra (una de las características persistentes en las novelas de Hollinghurst), sino por un hecho paradigmático que sufrió el mayor, Lord Charles Nantwich, y por el cual fue condenado por el abuelo del menor, Billy Beckwith. La historia de Lord Nantwich se desarrolla en un ambiente de nobleza y recato, en una época de prestigio para los lores y cuando debían cuidar una conducta intachable, por lo cual este personaje ejerce su sexualidad de forma velada —esas formas «discretas» o hechas sólo para un grupo de entendidos, contra las que, desde luego, hay una evidente condena del exterior. En las primeras dos partes de *El hijo del desconocido*, Hollinghurst vuelve a esos ambientes y estilos de vida, pues está ambientada a principios del siglo XX, con los procesos contra Oscar Wilde no tan lejanos.

La historia de *El hijo del desconocido* abarca todo el siglo XX. El eje es un poema, «Dos acres», que a la postre se volverá polémico porque su autor, Cecil Valance, lo escribió durante una visita a la casa de campo de su amante, George Sawle, a quien conoce cuando estudiaban en la siempre homófila Oxford. Pero, en un gesto de coquetería, Cecil escribe el memorable poema, a la usanza de esos años, en el álbum de autógrafos de la hermana menor de George, Daphne. A Hollinghurst le gusta

llevar a sus personajes a las casas de campo (en una casa así transcurre parte de la historia de las dos parejas que protagonizan *El hechizo*), apartarlos en un lugar paradisiaco, y en ese ambiente bucólico es donde Cecil Valance lee algunas églogas, propias y de otros autores, Lord Tennyson en particular.

El poema que Cecil escribe es un juego, pues mientras para algunos es un poema que canta las virtudes de la casa victoriana donde pasó aquel fin de semana, para otros (en particular para George y Daphne) contiene un mensaje cifrado, un guiño a un secreto que sólo los tres conocen. En aquella casa, Jonah, un criado que han puesto al servicio de Cecil, lee el poema en hojas rotas y aunque no logra comprenderlo del todo algo le intriga. Luego, el criado que le sirve en su propia casa, Wilkes, es invitado por George a dar su testimonio sobre quien fuera su señor, con el argumento de que gracias a la proximidad tal vez lo conocía más íntimamente que su propia familia. Así, el poeta laureado se vuelve un desconocido para sus allegados, pues siempre mantuvo un secreto escondido, algo que ni por cercanos que fueran a él podían adivinar. El controvertido poema será a la postre un símbolo para toda una próxima generación y algunos críticos querrán fungir como exégetas. En *El hijo del desconocido*, Hollinghurst recurre a saltos temporales extremos, y esos tiempos le imponen un mayor riesgo en su narrativa, convirtiendo, así, cada episodio en una breve noveleta, y al juntarse esas joyas conforman a la novela en la corona de su obra ●

● *El hijo del desconocido*, de Alan Hollinghurst (trad. de Francisco Pardo). Anagrama, Barcelona, 2013.



● *Zarpa el circo*, de Coral Bracho y Vicente Rojo. Ediciones Era / El Colegio Nacional, México, 2015.

#### UNA GRAN CARPA

Como una gran carpa se extiende ante los sentidos del lector el poemario *Zarpa el circo*. Los versos de Coral Bracho se entrelazan —luzes y sombras— para darle a la música de las palabras la plasticidad que las vuelve imágenes de tensión y regocijo verbal. Por su parte, Vicente Rojo logra conjugar con colores cálidos y fríos formas geométricas pero antagónicas que, unidas, dan cuenta de malabares, magia, abismos, trapecios, rotación de emociones y delirios. *Zarpa el circo* trae consigo el ritmo originario de esa tramoya nómada que en un abrir y cerrar de ojos se iza ante la humanidad y ofrece el espectáculo. La poesía de Bracho se vuelve aliento, andamio, red y arraigo, mientras las formas de Rojo transmutan el espacio en agua, fuego, rugido, quiebras de luz y estridencia de risas y llantos. El poemario conduce al lector al espacio cambiante del circo, donde reina lo improbable para conquistar el equilibrio perfecto. ●



● *Desgarrado*, de Chloe Aridjis. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

#### FUTURO EN EL PASADO

Marie es custodio en la National Gallery de Londres. Es joven y pertenece a una generación que en apariencia no tiene futuro. En el caso de Marie, que es la protagonista de la novela *Desgarrado*, de Chloe Aridjis, el futuro se le abre en realidad en el pasado, al custodiar el arte heredado a lo largo de los siglos que luce ahora en las salas del museo. «Nos llaman guardias, vigilantes, celadores, encargados de sala, asistentes de galería», dice Marie. Su trabajo es su destino, y en la plena modernidad de Londres las anclas históricas la llevan a tener experiencias vitales ligadas con el pasado y con su labor diaria. El ataque de una sufragista a *La Venus del espejo*, de Velázquez, narrado en las primeras páginas, da peso a una obsesión que se riega en anécdotas y reflexiones a lo largo de la novela y lleva a caminos de oscuridad, pero también de redención. ●



● *Los 43 de Iguala*, de Sergio González Rodríguez. Anagrama, México, 2015.

#### EXPLICACIONES

Sobre la noche del 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, hay una profusión de versiones cuyo efecto más pernicioso es que vaya clausurando la posibilidad de alcanzar alguna explicación. Al tanto de ese peligro, Sergio González Rodríguez se propuso ensayar una comprensión amplia de la historia que condujo hasta esa atrocidad, a partir del examen de fenómenos clave que han corrido por debajo de las figuraciones de la realidad administradas por los medios y aprovechadas por los poderes en juego (el Estado y sus contrapesos, especialmente las diversas formas de insurgencia que operan en el país y el crimen organizado). Y el resultado es este libro necesario para reflexionar sobre el presente mexicano. ●



● *Vidas rebeldes*, de Arthur Miller. Tusquets, México, 2015.

#### CINE LITERARIO

*Vidas rebeldes* es un texto que cruza fronteras. El dramaturgo Arthur Miller (Nueva York, 1915-2005) explica, en una nota al comienzo del libro, que «se trata de una obra con una forma inhabitual: no es novela, ni obra de teatro, ni guión de cine». Lo que se puede decir es que si es una pieza literaria o, para proponer una rica discusión, que por lo menos se puede leer como si se tratara, al mismo tiempo, de una novela, una obra de teatro y un guión de cine, es decir, un relato creado para la posmodernidad, aunque el autor sólo pensara en él como «una historia concebida para el cine» que tendría a Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift como protagonistas, nada menos. *Vidas rebeldes* (*The Misfits* es su título en inglés) narra la llegada de Roslyn a Reno, «la capital mundial del divorcio», y su permanencia en el lugar por razones amorosas. ●



● *Murallas*, de Gabriel Bernal Granados. Conaculta, México, 2015.

#### UNA IDENTIDAD

La nostalgia es la conciencia de la atención que debimos prestar al presente que atravesábamos. Gabriel Bernal Granados ha escrito este libro con una tenaz voluntad de resolver dicha conciencia mediante la fabricación poética de lo recordado, sabedor de que no hay memoria que no sea posible únicamente mediante la invención. Aviniéndose a que la narración haga sus propios hallazgos y los aproveche en beneficio de la lectura, la voz que cuenta en estas páginas consiste, también, en la formulación de una identidad: la de un muchacho que descubre el mundo, nada menos, y el sitio que ocupa en él: en la ciudad que habita, en el lenguaje que, pasados los años, nos deparará estas evocaciones entrañables. ●



● *Barrio Verbo*, de Ingrid Solana. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2014.

#### UNA ESCRITURA

Lo que hay en este libro es una escritura que da cuenta de sí misma en el reconocimiento de sus fuentes, en las geografías de sus exploraciones, en la posibilidad o la imposibilidad de sus alcances, en la reflexión sobre sus razones y sus fines y en la mostración de sus descubrimientos —principalmente el descubrimiento de quien se encuentra a cargo de dicha escritura, la autora cuya prosa vehicula de modos a menudo asombrosos las lecturas, las impresiones de los sentidos, las intuiciones y las cavilaciones que sólo en las palabras elegidas, y en los modos en que se dispusieron, habrían podido tomar forma. Es una escritura que dice algo que le importa, y que nos importa, irresistiblemente. ●



*In memoriam*

## Oliver Sacks o la novela del cerebro

● JUAN NEPOTE

**Aunque de pocos** elementos del universo conocemos tanto como del cerebro, la expresión resiste la artificialidad de la frase hecha: el cerebro aún es un misterio. Se trata, claro, del único órgano que se estudia a sí mismo.

Eso lo comprendía muy bien Oliver Sacks (Londres, 1936-Manhattan, 2015), entrañable neurólogo y elegante escritor para quien la *historia clínica* de sus pacientes —desde los primeros indicios de sus padecimientos hasta su clímax o crisis— era un manantial de sorpresas: «Para situar de nuevo en el centro al sujeto (el ser humano que se aflige y que lucha y padece) hemos de profundizar en un historial clínico hasta hacerlo narración o cuento; sólo así tendremos un “quién” además de un “qué”, un individuo real, un paciente, en relación con la enfermedad... en relación con el conocimiento médico físico».

La antigua tradición descriptiva —sostenía Sacks—, tan común entre los médicos del siglo XIX, con un acopio abundante de información, una mirada de amplio horizonte y caleidoscópica, cierto estilo desbordado, ha sido reemplazada

por una ciencia neurológica impersonal, insípida: «Las fábulas clásicas tienen figuras arquetípicas: héroes, víctimas, mártires, guerreros. Los pacientes nerviosos son todas estas cosas... y en los extraños relatos que se cuentan aquí son también algo más», escribió en la presentación de *Alucinaciones*.

Preciso, distinguido, irónico, Oliver Sacks no solamente se convirtió en uno de los exploradores más creativos del cerebro, también fue el prolífico autor de una serie de libros inolvidables, bien dotados de armas para seducir y motivar el aprendizaje, porque sus narraciones lo mismo sensibilizan que educan: *Un antropólogo en Marte*, *Migraña*, *Musicofilia* o *Alucinaciones*, etcétera.

Entre nosotros, debemos a Mario Muchnik —físico profesional, editor por herencia paterna— la presencia de Sacks en nuestros librerías, desde que en una mañana a principios de los años ochenta el editor argentino descubrió en las páginas de la revista *The New Yorker* a ese paciente y metódico orfebre que, según César Antonio Molina, no hizo otra cosa que labrar «la novela del cerebro».

\*

Amable, sugerentemente, en *El tío Tungsteno: recuerdos de un químico precoz* Sacks nos ofrece algunas pistas sobre el origen de su pasión por la ciencia: fue su tío Dave —dueño de una fábrica artesanal de focos con filamentos de tungsteno— quien provocó su interés por los metales, por la química, por observar analíticamente el mundo que lo rodeaba. Así inició un compromiso con la curiosidad al que ya

nunca habría de poner punto final: desde los experimentos caseros con los olores y los colores de las sustancias hasta la lectura voraz de las obras de Dalton, Mendeleiev, Bohr, Planck. A partir de sus aventuras lectoras, en su infancia y juventud Oliver Sacks se ocupó de jugar con magnetos y piezas de ámbar, se cuestionó si la luz del Sol y la de las estrellas funcionaban de formas similares; ya desde su primer encuentro con uno de los focos elaborados en la fábrica familiar, Sacks pregunta qué es la electricidad, cómo fluye, y ante la insistencia infantil se impone el hartazgo materno: «hasta allí llego yo, lo demás tienes que preguntárselo a tu tío Dave», ese tío *Tungsteno* imprevisible y feliz, propietario de la fábrica Tungstalite, un pequeño oasis poblado de máquinas inimaginables que le facilitaron descubrir el inesperado peso y la insuperable densidad del mercurio, o el sonido del tungsteno («nada en el mundo se le parece»).

El abuelo de Sacks había sido un empedernido autodidacta apasionado de la educación —sobre todo de la educación científica— que había criado a nueve hijas y nueve hijos varones; la mayoría se ocuparon profesionalmente de asuntos de biología, medicina, matemática, física, sociología o educación (la madre de Sacks estudió química, pero después se decantó por la anatomía y la cirugía). Y entre sus paseos industriales y las visitas a museos («los museos, sobre todo, me permitían deambular a mi aire sin verme obligado a seguir ningún programa, ni asistir a clases, ni hacer exámenes, ni competir»), Sacks iba combinando elementos, sustancias y procesos para formularse un punto de

vista sensible y original, emotivo y atento, imaginativo y solidario: «Me interesan en el mismo grado las enfermedades y las personas; puede que sea también, aunque no tanto como quisiera, un teórico y un dramaturgo, me arrastran por igual lo científico y lo romántico». Con los años se convirtió en uno de esos médicos que describía Ivy McKenzie —«El médico (a diferencia del naturalista) se ocupa de un solo organismo, el sujeto humano, que lucha por mantener su identidad en circunstancias adversas»— y, poco antes de cumplir cuarenta años de edad, Sacks comenzó a construir una obra literaria vertiginosa y popular donde relata con maestría su propio ejercicio clínico sin escatimar ni un átomo de calidad, y que igual confirma que contradice aquel alegre arrebatado de August Strindberg: «La literatura no sirve de nada. La ciencia lo es todo» ●



## Autorretrato de familia con perro. Entrevista con Álvaro Uribe

● ALFREDO SÁNCHEZ

**Álvaro Uribe**, prolífico narrador, ha escrito *El taller del tiempo*, *La lotería de San Jorge*, *Por su nombre*, *Morir más de una vez* y *Expediente del atentado*, por citar algunas de sus novelas.

Ha incursionado también en el ensayo —*Leo a Biorges*, por ejemplo—, la semblanza biográfica —*Recordatorio de Federico Gamboa*—, y ha sido traducido al inglés, al francés y al alemán.

La más reciente de sus obras —*Autorretrato de familia con perro* (Tusquets, México, 2014)— fue merecedora de uno de los reconocimientos literarios más importantes que se entregan en el país, el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2014. Se trata de una obra aventurada en su estructura y que constituyó un verdadero reto, según reconoce el propio autor. A propósito de esta novela, la siguiente charla con Álvaro Uribe.

*Autorretrato de familia con perro parece ser una auténtica novela polifónica, pues en ella se cuenta su historia desde varios puntos de vista, tantos como los personajes que aparecen.*

La novela trata básicamente de un personaje central, una *personaja*, en realidad, que se llama Malú. Es una mujer ya de cierta edad, que tiene dos hijos gemelos no idénticos, gemelos de distinto huevo, mellizos. Uno de ellos historiador, y el segundo, novelista. Además de estos tres personajes hay en la novela otros trece, de modo que hay en total dieciséis. Todos ellos intervienen para hablar de Malú, que, curiosamente, es el único personaje del que no sabemos por su propia voz lo que piensa, lo que siente, lo que ha experimentado. La novela se puede llamar polifónica en el sentido en que tiene treinta y seis capítulos en total, y cada uno de esos capítulos está narrado en la primera

persona de alguno de esos personajes. Los dos hermanos van contrapunteándose: cada vez que aparece un testimonio de alguien que haya conocido a Malú —digamos, por ejemplo, su sirvienta, su mejor amiga, la peinadora de un salón de belleza que ella funda, un amante que tiene, el contador, un médico—, uno de los dos hermanos lee ese capítulo y lo comenta, generalmente para decir que no es exacto lo que se acaba de decir. De modo que la novela se forma en ese contrapunto de voces, que invita al lector a que vaya completando la historia, porque no hay un narrador omnisciente. Cada uno de los narradores tiene un punto de vista muy personal que no necesariamente coincide con el de los demás. Entonces el lector tiene que juntar estos puntos de vista y formarse él mismo una imagen de Malú y de lo que pasó con ella.

*Al final de la novela tendremos, entonces, una aproximación al personaje central a partir de muchos testimonios diferentes.*

*¿Por qué entonces la decisión de nombrarla «autorretrato»?*

La novela se pudo haber llamado *Retrato de una señora* o *Retrato de Malú*, pero se llama *Autorretrato de familia con perro* porque la idea es que cuando hablamos de otra persona también decimos mucho de nosotros mismos. Cada uno de estos personajes, particularmente los hijos, dicen mucho de lo que ellos son a partir de lo que expresan acerca de Malú. Incluso cuando callan algo. Pero el título es naturalmente paradójico; en general los autorretratos no son colectivos, pero en este caso sí: es un colectivo de personajes que se están retratando a sí mismos al retratar a Malú.

*Me imagino que hay una serie de dificultades técnicas para hacer una novela con estas características. Es decir, tantos personajes que hablan por sí mismos y cada uno lo hace a su modo. Eso te habrá obligado a escribir cada personaje de una forma distinta.*

Para que la novela sea susceptible de entretener y de parecerle atractiva a los lectores, primero tiene que parecerle divertida y atractiva a ti como autor. Yo para esto me pongo retos, intento que las novelas sucesivas que he escrito sean distintas y, de ser posible, cada vez más difíciles. En ésta hice una especie de travestismo literario. Tuve que meterme en la piel de todos esos personajes, convertirme en ellos. Los personajes varones —como los dos hermanos— me fueron más fáciles, pero el verdadero reto fue meterme en los zapatos de las mujeres. Cada una de ellas habla conforme a su propia idiosincrasia, su propia clase social, su propio lugar en el mundo. Mientras estaba escribiendo la novela yo tenía que ser, literalmente, otras personas, tenía que fingirme otro, hablar desde su propia voz, y eso fue al mismo tiempo un agasajo para compensar la dificultad del trabajo. Fue todo un reto, pero al mismo tiempo fue muy divertido, y espero haber tenido éxito.

*¿Dónde se desarrolla en sí la novela? ¿De dónde es esta familia? ¿Es una familia como tantas otras en México?*

Malú es una mujer que nace en 1929 en la Ciudad de México y muere en 2008. Aunque se mencionan su niñez y su juventud, la acción transcurre básicamente entre los años setenta del siglo pasado y el año 2008, cuando muere Malú. Ella

vive en la Condesa, en la calle de Tula, es una mujer pequeñoburguesa que, sin ser exageradamente rica, tampoco pasa apuros. A esta época pertenecen todos los personajes, incluyendo sus hijos, que también nacen con cierta comodidad y por eso pueden estudiar lo que les interesa: uno la historia, el otro la literatura, y en principio su mundo está confinado a la Ciudad de México. Es una historia de la clase media acomodada en la Ciudad de México en los últimos treinta años, aunque el escritor, que es también diplomático, en un momento de su juventud vive en París.

*Lo cual no te es ajeno, ya que también fuiste diplomático en alguna época y viviste en París. ¿Qué tanto hay de proyección autobiográfica en la novela?*

Yo me proyecto en ese personaje del novelista. Basta con leer el pequeño currículum que aparece en la cuarta de forros del libro para saber que ese personaje tiene muchas características biográficas en común conmigo: el hecho de haber vivido en París, el hecho de haber sido diplomático y, bueno, el hecho de escribir novelas, naturalmente.

*Si bien es una familia más o menos acomodada, no es ajena al conflicto, lo cual es uno de los motores de la novela, especialmente el que se da entre los hermanos mellizos que están en pugna permanente.*

Desde que nacen sus gemelos, Malú provoca la rivalidad entre ellos. Es una mujer que tiene muchas virtudes, que puede ser divertida, muy atractiva, pero tiene un defecto central que va a afectar la vida de todos los demás: tiende a ser manipuladora

y a mostrar sus preferencias excesivamente, a jugar con la gente y a enfrentar a la gente que más quiere. Obviamente los gemelos nacen el mismo día, pero Malú decide que el que salió sólo siete minutos antes será el hermano mayor, y decide que el otro será el menor. Y así los ve y los obliga a verse. Los pone en continuo conflicto, en continua competencia. Ellos compiten a lo largo de toda su vida, incluso de su vida adulta, primero por la pensión de Malú y luego por el amor de Malú. Al final acaban compitiendo hasta por el dinero, por la herencia. Siempre están en una continua guerra y el campo de batalla es la propia madre: Malú.

*Otro ingrediente interesante y que ya se anuncia desde el título es la inclusión del perro Canuto, cuya opinión también está dentro de la novela.*

Se llama *Autorretrato de familia con perro* porque a Malú le pasa lo que desafortunadamente les ocurre a muchos viejitos y viejitas, que pese a tener hijos —incluso, habría que decir: porque tienen hijos—, terminan quedándose solos. Los hijos se dedican a sus propias vidas. Malú enviuda y se queda realmente sola los últimos años de su vida, ve muy poco a sus hijos o a otras personas. El único cariño fiel, permanente, inquebrantable que tiene Malú es el de su perro, como tristemente suele ocurrir. Este perro llamado Canuto aparece cada vez más en la historia porque va apareciendo cada vez más en la vida de Malú. Y fíjate que lo más difícil y al mismo tiempo lo más gozoso de todo el libro fue meterme en la piel de Canuto. Hay un capítulo que está narrado desde su punto

de vista; escribirlo fue todo un *tour de force* muy divertido.

*Dices que escribir la novela resultó divertido para ti, pero ¿también buscabas concientemente que fuera una novela divertida, en cierto modo humorística?*

Es la historia de la rivalidad de dos hermanos que acaban casi matándose y retirándose la palabra, todo por el cariño y luego por las propiedades de su madre. Desde el inicio sabemos que Malú está muerta, pero en el penúltimo capítulo se escenifica la muerte de Malú. Es realmente una historia muy triste que incluso puede ser hasta melodramática. Las historias de familia tienen este elemento casi telenovelesco. Pero hay maneras de evitar que sean un mero melodrama. Yo decidí hacerlo mediante una estructura literaria muy peculiar, muy elaborada, pero también utilizando la distancia irónica, un sentido del humor agridulce. Esto, contado en serio, hubiera sido una cosa lacrimógena. Tenía que haber un contraste para que el lector llegara hasta el final sin estar pensando «Bueno, pero qué dramón estoy leyendo». Es un drama, pero al mismo tiempo es una tragedia y también es una tragicomedia. Los personajes hablan mal de los demás, se burlan unos de otros. Sí hay un humor, por supuesto deliberado, que tiene mucho que ver con la naturaleza misma de los personajes y también con mi punto de vista como narrador: yo creo que tomar demasiado en serio lo que ya es muy serio lo conduce a uno a la solemnidad. Y lo último que hubiera querido es hacer una novela solemne ●



## **Rotación cósmica o El último viaje de Carlos Ashida**

● BAUDELIO LARA

**Tuve la fortuna** de conocer y tratar de cerca por casi treinta años a Carlos Ashida, una persona extraordinaria, así como también el privilegio de colaborar en algunos de sus proyectos. Como mi mentor y amigo, no puedo sino congratularme por la aparición de *Rotación cósmica*, el catálogo de la exposición conmemorativa de los cincuenta años de la muerte de Gerardo Murillo, el Dr. Atl: la última propuesta curatorial y museográfica de Ashida, un documento que, por las circunstancias que acompañaron las últimas semanas de su enfermedad, así como por el cierre casi simultáneo de un ciclo de su trayectoria profesional, algunos creímos que no vería la luz.

Me tomaré la libertad, por tanto, de conferir un matiz personal a esta intervención y de centrar mi atención en el tema de las publicaciones de Ashida, y más precisamente, de algunos de los catálogos que produjo en su carrera. En mi opinión, la publicación de *Rotación cósmica* es importante por al menos cuatro razones: porque es el último; porque es póstumo;

porque refleja en cierto modo la relación que Carlos tuvo con las artes visuales y el arte contemporáneo; y porque también representa el tipo de perspectiva ética y estética que como curador desplegó a lo largo de su trayectoria en torno a temas y artistas específicos.

En los dos primeros casos, el carácter postrero y póstumo de la obra remite al papel sustancial que Carlos confería a la documentación de sus proyectos. Si bien puede considerarse como lógica y natural la práctica de documentar una exposición, en el contexto de una ciudad como Guadalajara, tan rica en manifestaciones artísticas y que, sobre todo actualmente, podríamos suponer que cuenta con una infraestructura pública y privada para soportar diversos programas académicos de documentación, crítica e investigación estética, la realidad es que no hay, con mucho, una correspondencia entre el nivel y calidad de la producción de nuestros artistas y el nivel de investigación que permita registrar, reflexionar, preservar y promover esas manifestaciones a través del periodismo o la academia.

La razón evidente que puede argumentarse en todo caso es la escasez de recursos; también es cierta la insuficiencia de la crítica y el aparente desinterés de las contadas instancias académicas y culturales que podrían incorporar esta tarea de manera más decidida en el desarrollo de sus programas regulares.

Es en este contexto que adquiere importancia esta faceta de la labor editorial de Carlos, la cual sin duda estaba íntimamente vinculada con el papel que desarrolló en nuestro medio, esto es,

el de encarnar la figura del curador, tal como él la entendía: como el personaje capaz de articular y llevar a la práctica un discurso que expresa una determinada visión ética y estética del mundo. De este modo, la edición de catálogos y documentos constituyó un vehículo esencial de su trabajo, en principio, porque era el soporte narrativo necesario de su práctica curatorial. Ejemplo de ello es la colección *Travesías*, que incluye, entre otros, el catálogo *Acné o El nuevo contrato social*, aquella polémica exposición que tuvo que realizarse en los Baños Venecia gracias a la censura del entonces secretario de Cultura, Guillermo Schmidhuber, serie que pudo financiarse por la conjunción de fondos públicos y privados.

Merced a este interés y a su capacidad de gestión es que hoy podemos rastrear la mayor parte de su trayectoria a través de sus catálogos. Por otra parte, no sería exagerado afirmar que esta faceta de su trabajo fue un referente para que esta actividad fuera incorporada sobre todo por los colectivos de artistas emergentes en los años noventa (pienso, por ejemplo, en el catálogo-manifiesto NAP, y, por supuesto, en el caso de Expoarte y del Foro Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo, de los que fue impulsor).

Añadiré, para concluir este tema, que su empeño por construir una narrativa estética, que a final de cuentas es un catálogo, estaba motivado también por una genuina necesidad por compartir sus propuestas con un sentido comunitario. No fueron pocas las veces en que le escuché hablar del arte como un activo de la ciudad, de las oportunidades que la comunidad

tenía y se debía —o que desperdiciaba y perdía— en relación con determinadas manifestaciones artísticas. Hablaba casi en un tono pedagógico, pero ciertamente desde una clara, por inusual, perspectiva epistémica, es decir, entendiendo el arte como una forma de conocimiento y como una ocasión para la memoria y la reflexión colectivas.

Por otra parte, la revisión de sus catálogos permite observar la relación que Carlos tuvo con las artes visuales. Como figura emblemática y promotor del llamado arte contemporáneo, su imagen pública algunas veces fue distorsionada e incluso satanizada como detractor de los géneros tradicionales, principalmente de la pintura. No está de más recordar su papel como protagonista en el debate entre «pintores» y «conceptualistas» cuando dirigía el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara.

Aunque en su bibliografía predominan los proyectos temáticos más que los que están dedicados a artistas en particular, un repaso a los contenidos permite desmentir una supuesta animadversión hacia la pintura o los géneros canónicos. Carlos se relacionó en buenos términos tanto con artistas «tradicionales» como «contemporáneos», trabó amistades sin distinciones, e incluyó sin reparo obras de ambos bandos si las piezas se articulaban con el discurso que quería exponer. En todo caso, su «pecado» no fue la animadversión hacia un género en particular, sino la mezcla, y por tanto, la equiparación de los mismos. La puesta en común de géneros o artistas que parecían discordantes o pertenecientes a ámbitos excluyentes,

como partes de un diálogo armónico o divergente, permitía expresar una proposición con sentido, aunque muchas veces fuera desafiante, ya que la conjunción de elementos o propuestas heterogéneas, si bien servía como vehículo para expresar una narrativa, también tenía el efecto de relativizar las jerarquías genéricas, asunto no siempre bien aceptado. En todo caso, no inventó un mecanismo que es propio de la función curatorial, pero sí lo llevó a cabo en forma pionera con inteligencia, sensibilidad y solvencia, sobre todo en Guadalajara, donde fue uno de los primeros, si no es que el primero, en redefinir, y por tanto, trascender, los límites entre museografía y curaduría.

Ya en plena madurez, cuando su figura era ampliamente reconocida, se permitió imprimir un giro inesperado en algunos de sus proyectos en relación con las fronteras entre los géneros y entre la producción y los mecanismos del mercado del arte.

Aunque observable desde los años noventa y aun antes, esta actitud fue más evidente durante su gestión en el Museo Carrillo Gil, en la que expresó, para posible sorpresa de quienes lo visualizaron bajo el estereotipo de un *merchand* acomodaticio, su desencanto por el mercado y su decepción por sus consecuencias perversas en el *ethos* y el *pathos* del quehacer artístico. Las exposiciones *Sum(m)a pictórica*, en el Museo de las Artes, y *Las buenas intenciones*, en el Instituto Cultural Cabañas, son ejemplares para ilustrar esta afirmación. En el primer caso, ceñido a una cuantas reglas —como abrir la exposición a concurso de toda aquella persona que quisiera exponer, y acomodar las obras en el orden en que fueron llegando—, franqueó las puertas

del museo a todo lego, *amateur* o artista consagrado que quisiera participar con un cuadro. El formato podría observarse como un experimento social, como una posibilidad inédita de compartir y de proponer formas políticas no convencionales de participación en un espacio considerado como exclusivo y excluyente.

*Las buenas intenciones*, su penúltima exposición, representa tanto un *statement* como una vuelta de tuerca en su carrera. Bajo el mismo techo que alberga a Orozco, Ashida se atrevió a exhibir la obra de no-artistas: una pastelera, un fotógrafo de fotonovelas y uno de la nota roja, un artesano de jaulas y un hacedor de maquetas... Su argumento puede ser tan simple como una invitación a regresar a las fuentes, o tan complejo o intelectual como el concepto ampliado del arte a la manera de Beuys. Su intención, tan desafiante como para emitir una nota falsa, discordante, en el espacio sacralizado de un museo, o tan naif como para suponer que los artistas o el espectador entenderían de primera intención una propuesta centrada simplemente en expresiones individuales, libres y gratuitas. En mi opinión, se trata de una crítica, a la vez sutil y descarnada, de la separación, mediada por el mercado, entre el arte y la vida; un señalamiento y la reinterpretación, tomando como pretexto las obras de artesanos-artistas sin pretensiones, de la añeja dicotomía entre hacer y gozar el arte tal como hemos venido observado, con diferentes intensidades, en la medida en que el mercado se ha convertido en el factor regulador de la producción artística.

De estas dos expresiones no tenemos catálogo: para su evocación sólo apelamos a la memoria y a notas dispersas.

Como en estas dos exposiciones, podemos advertir que la separación, y más precisamente, la puesta en escena de la confrontación entre dos ideas, posiciones o formas, es un rasgo común de la mayor parte de sus proyectos, lo que le confirió un carácter profundamente dialéctico a su quehacer curatorial. Esto es más evidente en sus proyectos temáticos, pero no es menos cierto en aquéllos dedicados a un artista en particular, donde quizá este aspecto se exprese más entre la figura del artista y el contexto de su obra, muchas veces abordado con matices historicistas.

Como conceptos inseparables, puesto que no hay contexto sin historia y viceversa, podría parecer aventurado atribuir una intención historicista a los trabajos curatoriales de Ashida, sobre todo si nos atenemos a que estos documentos no asumen un formato en el que abunde la colección de datos históricos. Es un dislate si esperamos encontrar en su discurso una relación directa y vulgar entre las formas u obras artísticas y los hechos, esto es, una manifestación que explique un hecho social o que se explique o se reduzca a él. Es pertinente, sin embargo, si observamos que los rasgos historicistas del discurso curatorial de Ashida, si bien pueden establecer relaciones y correspondencias evidentes con el contexto social, se encuentran articulados en torno a la historia y naturaleza interna de las propias expresiones artísticas y se atienen a ellas, esto es, buscan iluminar la obra por el contexto y no el contexto por la obra,

función que corresponde a los científicos sociales. Carlos no fue historiador ni sociólogo, pero sí fue un lector voraz y un observador cuidadoso tanto de la historia del arte como de las dinámicas fluctuantes de las expresiones y movimientos artísticos tanto nacionales como internacionales, lo que le confirió una perspectiva original a la mayoría de sus propuestas.

En *Rotación cósmica* puede observarse este enfoque, ya que, si bien no puede caracterizarse como un proyecto estrictamente personal dado su carácter conmemorativo, fue acometido con el mismo talante interesado en ahondar sobre la naturaleza de las imágenes y en proponer nuevas lecturas de la obra del Dr. Atl a través de la búsqueda de articulaciones con la filosofía, la ciencia y el contexto social.

Dos temas son especialmente relevantes para hacer este abordaje y para dar sentido al contexto en que los espectadores actuales se pueden enfrentar a los cuadros del pintor tapatío: por una parte, la vigencia de una visión paisajística que compite en desventaja en el imaginario colectivo con los formatos mediáticos, desde la televisión hasta la internet y las vistas satelitales, que han acercado el conocimiento del planeta pero a la vez han moldeado de distintos modos la apreciación, el conocimiento y el goce de la topografía, la naturaleza y el paisaje. Por otra parte, está el problema de cómo enfrentar un tópico incómodo pero ineludible, el «fervor ideológico nazi» del Dr. Atl, tema que, antes que ser asumido como un obstáculo, para ocultar o para explicar sus posibles consecuencias

sociales, requería ser adoptado como una premisa necesaria para comprender sus consecuencias estéticas.

Para operar con estas variables y establecer un diálogo entre el artista y sus contextos (el actual y el contemporáneo de Gerardo Murillo), Peter Krieger, autor del texto principal del catálogo, propone un elemento mediador que funciona como un valioso dispositivo de análisis: utilizar a Nietzsche, específicamente su obra *Así hablaba Zaratustra*, como un guión implícito para reinterpretar la obra del Dr. Atl.

Dos circunstancias hacen especialmente interesante y fructífero este enfoque metafórico, pues se vinculan con su biografía y su obra: la muy probable lectura de Nietzsche por parte del pintor tapatío y la común inclinación por la caminata y la naturaleza entre ambos creadores. De este modo, el texto provee de pistas verosímiles e iluminadoras construidas a partir de similitudes y analogías asociadas a los rasgos ideológicos. No sé si por coincidencia o influencia Krieger concuerda con el filósofo y psiquiatra francés Frédéric Gros, quien asocia el talante filosófico de autores como Kant, Rousseau o Rimbaud con su adictivo gusto por las largas caminatas, y con el propio Nietzsche, de quien se dice que buscaba en sus paseos «la tonicidad y lo energético de la marcha». Por lo visto, esta misma conclusión es aplicable a otros artistas que, como el Dr. Atl, «convirtieron las montañas y los bosques en su lugar de trabajo».

Por su parte, la presentación y los textos de Carlos Ashida en el catálogo representan

un contrapunto que ilustra, complementa y se articula con el ensayo principal, en temas específicos relacionados sobre todo con las desmesuradas pretensiones filosófico-científicas y hasta utópicas (¿o distópicas) del Dr. Atl, como el aeropaisaje, la perspectiva curvilínea y la construcción de Olinka, la ciudad creativa destinada para pintores y poetas.

En ese contexto, y sobre todo teniendo en mente la exposición —para quienes tuvimos la oportunidad de presenciársela—, la muestra y el catálogo constituyen, en palabras de Krieger, no «una de tantas rutinas curatoriales que petrifican una obra artística con categorías anacrónicas, sino [...] un impacto profundo para los sentidos y la detonación para la comprensión del paisaje como cuerpo de resonancia de la existencia humana». Al mismo tiempo, sin duda este catálogo se constituirá como un referente para valorar la obra de uno de nuestros pintores más importantes, y para «palpar el temperamento de un hombre desmesurado que con frecuencia cruzó la línea que divide lo real de lo ficticio, pero que tuvo la determinación y el talento para dejar una profunda huella en la cultura de nuestro país», según las palabras de Ashida.

Como trabajo póstumo, este catálogo representa el final de un camino. Concluyo diciendo que, al final de su caminata, Carlos podría haber expresado, siguiendo a Zaratustra: «Y sé algo más: Ahora estoy delante de mi última cumbre y de lo que me ha sido ahorrado durante mucho tiempo. ¡Ay! He comenzado mi viaje más solitario» ●



## Las músicas del Reino Unido

● J. AUDIRAC

**Debo comenzar** esta nota con la particular reflexión de que, sin la música británica, mi formación, mi melomanía y mi curiosidad no existirían. En estas líneas compartiré una visión personal de algo de esa música a partir de los inicios del *rock and roll*, sin pretender contar una historia de manera ortodoxa; mis sinceras disculpas a los omitidos, que son innumerables, y varios de mis héroes no están. Comenzamos por el rompimiento con los parámetros establecidos en los sesenta, para continuar con los variopintos setenta, los grandes fenómenos mediáticos, las nuevas tendencias en los ochenta, las modas —de lo extravagante a lo patético—, y a la postre, la globalización, si bien la prolífica y exquisita isla no ha dejado de dar frutos.

En Norteamérica se inventó el rock como etiqueta, pero en Inglaterra se masificó de manera sorprendente, el fenómeno de la *beatlemania* es la fórmula *pop* más exitosa y generadora de capital de todos los tiempos. Se ha hablado demasiado de todo esto; mencionaré a The Who, The Rolling Stones, The Kinks,

The Animals, entre varios más como representantes de la *British Invasion* (los Stones aún están vigentes).

La *Canterbury Scene* osó ir más allá: el *pop* fusionado con sustancias (al igual que Hawkwind y los primeros Pink Floyd), que tuvo como punto de partida, en 1964, a The Wilde Flowers, el prototipo de lo que sería más tarde considerado como psicodelia, a cuya disolución la estafeta pasó a Gong, Egg, Soft Machine, Caravan, quienes llevaron a otro plano la etiqueta de *rock progresivo*, sin tanto virtuosismo desmedido, una exquisitez espacial y el factor sorpresa siempre presente. Los nombres de Robert Wyatt y Kevin Ayers hablan por sí solos.

En Birmingham, Black Sabbath dio un categórico revés al *flower power* con *riffs* tritonos, lírica oscura y la invención involuntaria de lo que se convertiría en *heavy metal*. Provenían de la escuela del *blues*, indudablemente, pero lo llevaron a terrenos jamás imaginados; basta con escuchar la trilogía de arranque, *Black Sabbath* (1970), *Paranoid* (1970) y *Master of Reality* (1971). Su longevo legado continúa; su primer nombre, Earth, fue tomado por los creadores del *drone metal*, sí, los de Seattle. Sellos discográficos de culto contemporáneo como Southern Lord o Hydrahead son presas de este sonido. Los Sabbath tuvieron como compañeros de odisea a Led Zeppelin y Deep Purple, quienes escribieron sus propias historias de éxito.

En la vena de la improvisación y el *free jazz*, AMM rompió todos los cánones. Concebido en Londres en 1965, se convirtió en un laboratorio referencial por donde ha desfilado infinidad de músicos de vanguardia, teniendo como eje central al

percusionista Eddie Prévest, quien es el único miembro que ha permanecido desde la conformación del proyecto; Keith Rowe (guitarra), Lou Gare (saxofón), Cornelius Cardew (piano, cuerdas), y en la actualidad John Tilbury (piano). Los álbumes *AMM Music* (1966), *It Had Been an Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado* (1979) y *The Nameless Uncarved Block* (1990) son muestras idóneas para iniciarse en esta compleja pero extraordinaria odisea. Mientras tanto, en Bristol, Evan Parker hizo lo propio; el magnánimo saxofonista es considerado por propios y extraños como el improvisador por excelencia, y un ícono jerárquico a la altura de Ornette Coleman o John Coltrane. Derek Bailey, de Sheffield (fallecido en 2005), abrió brecha a gente como John Zorn y Thurston Moore; su trabajo con la guitarra es un firme referente, e inspira a nuevas generaciones de músicos experimentales y arriesgados.

Henry Cow, abanderados del *rock in opposition* (RIO), concebidos por Fred Frith (guitarra), y Tim Hodgkinson (saxofón) en 1968, dieron la vuelta a la tortilla, rompiendo esquemas, pasando las líneas de género —*jazz, rock, avant garde* (todo cabía)—, creando vínculos con agrupaciones de otros países con actitud contestataria ante la industria «formal» del rock, y con la instauración del Festival RIO, que tuvo su primera edición en 1978 en el New London Theatre de Londres, donde compartieron cartel con Univers Zero (Bélgica), Stormy Six (Italia), Etron Fou Leloublan (Francia) y Samla Mammas Manna (Suecia). El ingenioso eslogan del Festival rezaba: «Five Rock Groups the Record Companies Don't Want You to Hear». Tras su disolución en 1978, Chris Cutler (percusión) creó Recommended

Records, que dio salida a los materiales de RIO, y fue un escaparate referencial con propuestas fascinantes de varios puntos del orbe: basta sumergirse en *The Recommended Records Sampler* (1982), además de la revista *The Re Records Quarterly*, de la que se imprimieron trece números entre 1985 y 1997, todos ellos acompañados de un LP, y en los dos últimos un CD —es una revista muy codiciada por los coleccionistas, ya que se tiraron muy pocas copias.

El *glam rock* también jugó un papel fundamental en el desarrollo de esta historia, desde que David Bowie decidió mutar en Ziggy Stardust; la máquina Roxy Music, el pomposo cambio de Tyrannosaurus Rex a T-Rex de Marc Bolan, y toda la parafernalia de maquillaje, estolas y desparpajo escénico. Bowie formó una gran mancuerna al lado de Mick Ronson: *Hunky Dory* (1971), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) y *Aladdin Sane* (1973), las perlas de la corona; después se reinventaría en incontables ocasiones, casi siempre favorablemente. En cuanto a la historia de Roxy Music con Brian Eno —y sin él—, los dos álbumes con este individuo a bordo movieron los hilos de la música: *Roxy Music* (1972) y *For Your Pleasure* (1973), la experimentación con tecnología de punta, y la constante tensión con Ferry —en un terreno tan limitado no caben dos líderes tan grandes—; llegó al relevo Eddie Jobson, y vinieron grandes obras, mucho más sobrias: *Country Life* (1974) y *Siren* (1975). Bryan Ferry ha sabido comandar el barco: sin más, una de las voces más sofisticadas en la historia del *pop*. Mr. Bolan y sus dotes como guitarrista y su desenvolvimiento escénico marcaron la diferencia: *Electric Warrior* (1971), *Slider* (1972)



y *Tanx* (1973) suenan como si hubiesen salido al mercado la semana pasada, sin dejar de lado los hitos únicamente lanzados como sencillos: «Children of the Revolution» (1972) y «20th Century Boy» (1973). ¿Cuántas reversiones existirán de estos dos temas? En 1977 emprendió el viaje sin retorno. Años después se gestaría el movimiento *new romantic*, que tomó prestados varios elementos musicales y visuales: Classix Nouveaux, Duran Duran, A Flock of Seagulls y Visage, entre varios más, están en la lista; mención aparte merece, aunque siempre sea citado en este manojo, Japan, liderado por David Sylvian, que por mucho se desmarcó de todos ellos, para que llegaran los prodigiosos *Quiet Life* (1979) y *Tin Drum* (1981). A su disolución, Sylvian hizo una fecunda carrera, y sus colaboraciones con Robert Fripp (King Crimson), Holger Czukay (Can) y Ryuichi Sakamoto (Yellow Magic Orchestra) son vestigios del *pop* más sofisticado.

Brian Eno no puede pasarse por alto, ha estado presente en todos los ámbitos de la música y el arte contemporáneo, pero sólo mencionaré su magnífico acierto al inventar el *ambient*. Los cuatro volúmenes de una serie: 1: *Music for Airports* (1978), 2: *The Plateaux of Mirror* (1980), con Harold Budd; 3: *Day of Radiance* (1980) produciendo a Laraaji, y 4: *On Land* (1982), son atmósferas colmadas, pulcritud sonora.

El *punk* nació en Inglaterra, definitivamente, con la presentación de Sex Pistols al mundo, el *D.I.Y.* (*Do It Yourself*) se convirtió en el grito de batalla generacional desde 1975. Musicalmente no apoquinaron mayor cosa los Pistols, pero la mitificación era su destino, todo lo contrario a la

siguiente andanza emprendida por John Lydon, *a.k.a.* Johnny Rotten, el sin igual Public Image Ltd., caprichoso en demasía, pero con alcances precisos; *Metal Box* (1979) y *Second Edition* (1980) plasman la fuerza del combo, y su categórico regreso a escena en 2012 reitera su condición, siempre un paso adelante. The Clash, tras un par de excelentes discos, dio el giro al fusionar el *dub* y ritmos variopintos en su música: *London Calling* (1980), su primera apuesta, secundada por el álbum triple *Sandinista!* (1981). Crass portaría la bandera sin desviarse en sus siete años de existencia. El *anarcho punk* a tope, la constante denuncia, el odio a lo establecido, se volvieron un dolor de cabeza punzante para la entonces primera ministra Margaret Thatcher. *Christ — The Album* (1983) es una obra redonda, con interludios sombríos y constante experimentación. Los más grandes, sin duda. En la vena *hardcore* sacaron la casta Charged GBH, The Exploited, Discharge y Napalm Death.

Para los ochenta se dieron varios híbridos, algunos de vida efímera, pero con un legado estupendo. Aquí dos ejemplos: The Glove, formado por Robert Smith (The Cure) y Steve Severin (The Banshees), brindó *Blue Sunshine* (1983), donde se plasmaba su gusto por la música de Medio Oriente, y se redefinía el camino de sus respectivos proyectos. Dalis Car reunió a Peter Murphy (Bauhaus) y Mick Karn (Japan); su álbum *The Waking Hour* (1984) fue menospreciado, pero el tiempo se ha encargado de hacerle justicia: la impecable ejecución instrumental, alientos, percusiones, y una cátedra de bajo eléctrico, magnífico.

4AD Records, formada en 1979 por Ivo Watts-Russell en Londres, dio salida a la siguiente generación. Bauhaus sacudía neuronas con el lanzamiento de *In the Flat Field* (1980): crudeza, rispidez, oscuridad, y la apertura de la brecha hacia el movimiento *gothic rock*; Dif Juz y la apuesta instrumental, precursores indudables del veinte-años-después-constituido *post rock*; el preciosismo polifónico etéreo de los escoceses Cocteau Twins, que hicieron mancuerna con Harold Budd (luminaria del *ambient*) en *The Moon and the Melodies* (1986); This Mortal Coil, el proyecto del mentor del sello, que con sólo tres álbumes escribió una vasta leyenda, e incluyó a miembros de todas las agrupaciones de casa para consumir una fantasía que, mientras más tiempo pasa, más se mitifica. *Blood* (1991) concluiría esta divina comedia, luego retomada en 1998 con The Hope Blister, con resultados menos impactantes. The Wolfgang Press, surgido de las cenizas de Rema Rema y Mass (colosos del *post punk*, y ambos con lanzamientos en 4AD), aportó momentos cinematográficos, épicos y lúgubres —*Standing Up Straight* (1986) es el plato fuerte. Lush las guitarras, la magia *shoegazing*, la dulzura no está peleada con la ruindad; *Gala* (1990), un viaje redondo. El compilado *Lonely Is an Eyesore* (1987), editado en LP y video, engloba el momento dorado de la disquera. Otros tripulantes del barco fueron Pixies, Throwing Muses (Estados Unidos), Clan of Xymox (Holanda), Dead Can Dance (Australia) y Gus Gus (Islandia). El sello aún continúa activo: en 1999 Watts-Russell lo vendió a Rough Trade Records. Por los mismos caminos abonaron Spacemen 3, con *Playing with Fire* (1989); The Jesus and Mary Chain, con *Psychocandy*

(1985), y My Bloody Valentine, con *Loveless* (1991).

Warp Records reinventó la industria de la música electrónica. Concebida en 1989 en Sheffield, en sus filas han militado personajes de la calaña de Aphex Twin, considerado uno de los productores más completos, un manipulador de emociones nato, que pasa de lo sublime en *Selected Ambient Works 85-92* (1992) a lo desconcertante en *I Care Because You Do* (1995); también se enfunda en los pseudónimos Polygon Widow y AFX, más orientados a la pista de baile. No muy lejos se encuentra Squarepusher, también precursor de la *IDM* (*Intelligent Dance Music*): *Hard Normal Daddy* (1997) es un *pinball* neuronal, y presagia el futuro acercamiento al *jazz* más libre detonado en *Ultravisitor* (2004). *Nightmares on Wax* es otra de las cartas más longevas del sello: proveniente de la escuela *acid*, con el tiempo tendría finos acercamientos al *dub* (*Smokers Delight*, 1995), al *downtempo* (*Carboot Soul*, 1999) y al *funk* (*Thought So...*, 2008). Boards of Canada es el proyecto de *IDM* reposado más fantástico de la historia: los de Edimburgo desafiaron a la exquizez con *Geogaddi* (2002), y remataron en *Campfire Headphase* (2005), llevado a un plano más orgánico. LFO desarrolló el *acid house* hasta planos más melindrosos: *Frequencies* (1991) puede ser la banda sonora de la más demencial fiesta. Jamie Lidell, el nuevo padrino del *soul* blanco, tras la aparición de *Multiply* (2005), tomó por asalto un trono que difícilmente le será arrebatado. Autechre y la maravilla de la electrónica plunderfónica, complicados a la primera escucha, pero en cuanto colocan el gancho correctamente,

no se puede escapar, basta dejarse seducir por *Incunabula* (1993). Broadcast y el preciosismo al máximo escribieron un cuento de hadas entre *moogs* y baja fidelidad, del *pop* inocente en *The Noise Made by People* (2000) al viaje caleidoscópico en *Broadcast and the Focus Group Investigate Witch Cults of the Radio Age* (2009), todavía los echamos de menos. Bibio renovó el *folk*, amplió su espectro, y concibió un magnífico álbum, *Ambivalence Avenue* (2009), dejando atrás todos los fantasmas. Red Snapper, el más cercano a la portentosa escena Bristol, *drum and double bass*, como ellos mismos se denominaban: *Making Bones* (1998) es un festín de *jazz* y *hip hop*, más que actual.

Madness, XTC, Ultravox, The Smiths, Happy Mondays, The Charlatans, Massive Attack, Joy Division, Portishead, The Future Sound of London, The Orb, System 7, Tricky, Blur, New Order, The Specials, Radiohead, Roni Size, Depeche Mode, Belle and Sebastian, Bonobo, Boy George, Underworld, Cranes, Dub Pistols, Four Tet, Herbert....

Algunos que están poniendo en alto el nombre del Reino Unido en la actualidad, The Horrors, de Essex, activos desde 2005, reinventan su música en cada producción. Cuatro entregas, todas ellas con tono nostálgico, del *punk* más glamoroso, pasando por el *shoegaze* y la sofisticación soñadora en la más reciente, seguramente seguirán sorprendiendo. TOY, con su contundencia *kraut* matizada de la más fina psicodelia, y la exquisitez de sus directos, que les han dado credibilidad y han hecho que los grandes festivales se abran para ellos, que a su vez crearon SEXWITCH, al lado de Natasha Khan (Bat for

Lashes), una exploración mística e hipnótica —su material epónimo aparecido el pasado septiembre es un agasajo de principio a fin. Los londinenses Django Django, y el lado psicodélico más amable, *pop* de excelente factura. Actress da la cara por el frente electrónico, una faceta renovada del *IDM* en los succulentos platos *Splazsh* (2010) y *Ghettoville* (2014). James Blake y la excelencia, una travesía por la electrónica más fina, ornamentada por su portentosa voz: *James Blake* (2011) y *Overgrown* (2013), sus vástagos al día. Laura Moody da la cara por las mujeres; integrante de Elyssian Quartet, muestra una faceta experimental amable de chelo y voz: *Acrobats* (2014), magnífico.

De los artistas que nos visitan en la vigésima novena Feria Internacional del Libro de Guadalajara, destacan las presentaciones de Spector & DJ Yoda, el 28 de noviembre, presentados por el programa radiofónico *The Selector* de The British Council. Los primeros apuestan por los sonidos del *synthpop* muy manchesteriano, y Duncan Beiny es uno de los mejores tornamesistas en la vena del *hip hop* y la *sampladelia*.

Cinematic Orchestra, todo un referente en el *jazz* contemporáneo fusionado con electrónica, se presentará el 4 de diciembre; sin duda la noche más esperada por los melómanos de la ciudad: basta recordar *Man with a Movie Camera* (2003) y *Ma Fleur* (2007), grandes favoritos.

El concierto de cierre, el 5 de diciembre, con Jazz Jamaica, promete una gran fiesta, donde los estándares de conocidos temas de todos los tiempos pondrán a bailar a los asistentes ●



## Zona intermedia

### Del orden inglés a la exuberancia mexicana

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

«**Mar Chapálico**», leemos emocionados en un mapa del siglo XVI que el poeta J. H. Prynne nos muestra en un libro inmenso que minutos antes ha tomado del anaquel de la biblioteca del Trinity College de Cambridge, en donde es catedrático. Entre trazos imprecisos, más bien artísticos, de ríos y ciudades, aparece *Chapalicum Mare* en una extensión bastante más grande de lo que hoy es el lago de Chapala.

Prynne nos conduce por pasadizos y puertas minúsculas, por calles sinuosas y estrechas para ir conociendo algunos edificios de los 31 *colleges* que integran la segunda universidad más antigua de habla inglesa, fundada en 1209, al tiempo que nos recita uno de sus versos: «recurrimos a nuestras mejores y más serias raciones de tiempo».

Cambridge y Chapala, dos símbolos, uno de lo inglés y otro de lo mexicano, unidos en un instante. Pareciera que vamos cruzando esos mismos ríos y mares, los mismos siglos que han visto erigirse y permanecer muros, ojivas, vitrales, pinturas, chimeneas, callejuelas,

y a los más destacados científicos y artistas de Gran Bretaña, como a J. H. Prynne, quien ha realizado una de las obras poéticas más originales de los tiempos actuales.

Aunque la geografía parece tan remota, recordamos algunos lazos literarios entre ambos países, pero sobre todo el sentido de peregrinaje como motor en la historia de la humanidad. Y el señor Prynne, cálido, simpático, en su oficina del Trinity College de Cambridge, con todo su prestigio pero con una asombrosa sencillez, continúa recitándonos sus versos:

Cada hombre posee su propio rincón, esa pregunta a la que le da vueltas. Es su naturaleza, el atributo que tiende hacia el mundo, así como su estatura es su «dignidad real». Y sin embargo Gregorio no creía en la peregrinación hacia un lugar: Jerusalén, dice, está demasiado lleno de rapiña y lascivia para ser una orientación para el espíritu. El resto es una suerte de llama, el peregrino es otra vez un atributo, y su extensión es el camino que toma a través de [estratos que lo toleren. El viajero con su grueso bastón: a quién le importa si es un vividor analfabeto —es nuestro único rival. Sin esto la familia divina es una simple bufonada, toda la mutabilidad del Pleistoceno terminará por derretirse como la nieve, urgida hacia la tierra.

Entonces traemos a la conversación a un símbolo de peregrinaje que unió ambos continentes y las dos sensibilidades —la inglesa y la mexicana— en una de las novelas fundamentales del siglo XX, *Bajo el volcán* (1947), de Malcolm Lowry, quien también pasó —como estudiante— por las aulas de Cambridge. Nos enteramos de la

magnitud de la influencia que la literatura norteamericana ha tenido y tiene en la literatura inglesa. Lowry quiso ser guionista de Hollywood y ahí conoció a su segunda esposa. Mr. Prynne declara tener una directa genealogía con los poetas Charles Olson, Robert Duncan y Robert Creeley. Ambos escritores llegaron a tierras orientales, concretamente a China, país en el que los libros de Jeremy H. Prynne son *best-sellers*; Lowry anduvo en Shanghái, Hong Kong, Yokohama, Singapur y Vladivostok antes de refugiarse en la ciudad de Cuernavaca. ¿Necesidad en ambos escritores de imbuirse de civilizaciones ancestrales y exóticas? Pese a la resistencia que ha encontrado su obra ante la crítica oficial, ahora la voz poética de J. H. Prynne es considerada central en la lírica británica contemporánea, de ella se dice «la más audaz de la poesía inglesa de postguerra». Su poesía desborda la palabra y el verso, los poemas son dibujos, ideogramas, son cavidades que conducen a una forma de mirar, cada letra no es un sonido ni sólo una grafía, es un vuelo, un tono, un designio:

...Cómo  
aún no apretaste nuestra transparente arruga,  
[flexión  
instinto unido consejero tendón, más cuidadosa  
alegría vuelta par en nueva puntada. Estarse  
[quieto  
proveer como para vagar de vuelta, pasar a través  
[es  
la primera causa, esto ahora hacia continuación,  
diciendo tu proverbio por boca abierta previo.  
Quién puede decir entrega, la noche llegando  
[como  
lo hará por nubosa cubierta, tan seguido tan  
[necesaria

para un rostro. Expresión aguantada para en  
[media  
promesa inundada, ningún sol tan brillante tanto  
para llenar, encuentra ahora para personal  
[simple de ver.

Por su parte y a su manera, Malcolm Lowry encontró en la vida mexicana, en su paisaje, el incentivo justo para crear desde su desorden y el exceso, porque para él México, con sus cordilleras... *más allá del valle y de los contrafuertes en forma de terraza de la Sierra Madre Oriental, ambos volcanes, Popocatepetl e Iztaccíhuatl, se erguían majestuosos y nitidos, contra el fondo del crepúsculo... En el violento crepúsculo los volcanes adquirirían un aspecto aterrador.*

Aterrador y mágico, este país fue para Lowry la puerta al infierno:

Era demasiado oscuro para ver el fondo, ¡pero aquí sí existían finalidad y hendidura! Quauhnhuac era, en este aspecto, como el tiempo: por doquier que se mirase estaba aguardando el abismo a la vuelta de la esquina. ¡Dormitorio para zopilotes y ciudad de Moloch! [...] Y así, a veces me veo como un gran explorador que ha descubierto algún país extraordinario del que jamás podrá regresar para darlo a conocer al mundo: porque el nombre de esta tierra es el infierno.

La exuberancia, la contradicción, la violencia, logran tal nitidez en *Bajo el volcán*, que su autor es capaz de crear un incipiente personaje al que años después Fernando del Paso dará forma extraordinaria en la Carlota de *Noticias del Imperio* (1987):

Francia, pensó, nunca debió trasladarse a México, ni aun bajo el disfraz de los Austria; Maximiliano fue desafortunado hasta en sus palacios. ¡Pobre diablo! ¿Por qué tuvieron que llamar también Miramar a ese fatal palacio de Trieste; aquel en que Carlota perdió la razón y donde todos los que en él vivieron, desde la Emperatriz Isabel de Austria hasta el Archiduque Fernando, perecieron de muerte violenta? Y sin embargo, ¡cuánto debieron de amar esta tierra aquellos dos solitarios desterrados cubiertos de púrpura! [...] Fantasmas. Fantasmas, como en el Casino, vivían aquí ciertamente. Y un fantasma seguía diciendo: —Es nuestro destino vivir aquí, Carlota. Mira este glorioso país montañoso; mira sus colinas, sus valles, sus volcanes increíblemente bellos. ¡Y pensar que es nuestro! Seamos buenos y constructivos y hagámonos merecedores de él. O fantasmas que reñían: —No; te amabas a ti mismo; amabas tu miseria más que a mí. Nos hiciste esto deliberadamente. —¿Yo? —Siempre tuviste gente que te atendiera, que te amara, que te dirigiera. Escuchaste a todos, menos a mí, que tanto te quise. —¿Tanto? Tú sólo te quisiste a ti mismo. —No; te quise, siempre te quise, debes creerme, por favor; debes recordar cómo proyectábamos ir a México. ¿Recuerdas? —Sí, tienes razón. Tuve mi oportunidad contigo. ¡Nunca más se presentará una oportunidad semejante! Y de pronto, allí donde estaban, volvían a llorar apasionadamente.

México ha sido el paraíso que algunos escritores ingleses han escogido para lograr consolidar sus sueños desmedidos y volverse héroes de su propia vida. En

este país han logrado hacer posible la equidad entre sueño y realidad y plasmarlo en sus obras; transformar su vida —su argumento vital— en una obra de arte. Tal es el caso de Edward James con su palacio surrealista en Xilitla, y de D. H. Lawrence, quien recorre América del Norte huyendo de Europa con la única consigna de desarrollar una utópica aldea donde poder vivir con sus amigos ingleses, lejos del orden y la tecnología europeos. Y encuentra en la ribera del lago de Chapala el lugar idóneo para desarrollar su proyecto de vida, para escribir su novela *La serpiente emplumada* (1926), en la que retrata un México bárbaro, más cercano a la vida de los aztecas y, desde un punto de vista racista lo estereotipa. Plasma un México desordenado, violento, desmedido, lleno de maldad, caos y muerte. No obstante, el único lugar en el planeta capaz de transformar al ser humano, de transfigurarlo de demonio en redentor ●





## Visitaciones

### Rimbaud en tres vocales

● JORGE ESQUINCA

«**Vocales**» (*Voyelles*) es quizá el poema de Arthur Rimbaud que más controversia ha causado entre los analistas y estudiosos del poeta francés. De este soneto existen dos versiones: una de la propia mano de Rimbaud y otra en copia de Verlaine. Es ésta la que permite fechar la redacción del poema hacia 1871, es decir, a los diecisiete años de su autor. Poco después, Rimbaud volverá sobre este soneto al hablar de él en «Alquimia del verbo»; dice: «Inventé el color de las vocales —A negro, E blanco, I rojo, O azul, U verde—. Pauté la forma y el movimiento de cada consonante y, con ritmos instintivos, me precié de inventar un verbo poético accesible, tarde o temprano, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción». Antoine Adam, en las notas a la edición de las *Œuvres complètes* (Gallimard), hace un detallado recuento de las principales interpretaciones del poema, desde la que involucra la teoría de la sinestesia hasta la más ordinaria —y tal vez la más certera—, que pone atención en las palabras mismas del poeta: *me precié de inventar un verbo poético accesible, tarde*

*o temprano a todos los sentidos*. «Es decir», comenta Adam, «Rimbaud ha *inventado* el color de las vocales, ha buscado qué sensaciones podrían producir, qué imágenes podrían evocar». Aquí propongo un juego similar, una personal y no poco delirante invención a partir de las tres vocales de su apellido: i, a, u.

#### I rojo

*I, púrpuras, sangre escupida, risa de hermosos labios / en la cólera o en las borracheras penitentes*, dice Rimbaud. En «Las primeras comuniones», los sueños de una niña son rojos. En «Las despiojadoras», la frente de un niño está enrojecida de tormentas. En «El barco ebrio», el poeta atraviesa el cielo que se yergue rojo como un muro. En «Fiestas de la paciencia», exclama: *que la sangre ría en nuestras venas*. En «Michel y Christine», llanura, desiertos, pradera, horizontes habitan un espejo rojo donde se prepara una tormenta. En «Memoria», unos niños leen un libro forrado con tafilete rojo. En «Mala sangre», se baila el Sabbath en un rojo claro del bosque; más adelante, el barro se le aparecerá rojo y negro, *como un espejo cuando una lámpara se mueve en la habitación contigua*. En «Noche del Infierno», afirma: *Jesús camina sobre zarzas purpúreas, sin doblarlas*. En «Infancia», es preciso seguir un camino rojo para llegar a un albergue... vacío. Como en «Mala sangre», en el quinto fragmento de «Infancia», el barro es rojo o negro. Y también en «Desfile» hay ojos que se parecen a ciertas noches de verano, son rojos y negros. En «Being beauteous» aparece un ser hermoso; en su cuerpo hay, sin embargo, heridas escarlatas y

negras. En «Vidas», el vuelo de las palomas tiene un color escarlata. En «Realeza», un hombre y una mujer trastornan las calles de un pueblo: ella quiere ser reina, él la proclama y ambos son reyes por un día, mientras las calles están adornadas con papeles pintados de color escarlata. En la segunda de sus «Ciudades», describe un barrio donde se sirven *bebidas polares* sobre divanes de terciopelo rojo. En «Metropolitano», durante una mañana poblada de nieve, labios verdes, hielos, banderas negras y rayos azules, añade: *y los perfumes púrpuras del sol de los polos*. En «Devoción» inventa una deidad a la que nombra Circeto, *pintada como los diez meses de la noche roja*. Sin mencionar las diversas encarnaciones de este color como el fuego y, una y otra vez, la sangre.

#### A negro

Es el abismo. La oscuridad original de la que todo surge y a la que todo habrá de volver. Es la noche —*negro pirata que desembarca en cielos de oro*— por la que se avanza a tientas. Es el color del pozo, el de los ojos de las bestias, el del surco que traza el arado o la rueda de la carreta. Es la herida en la tierra. La humana pupila, justo en el centro del ojo. *A, negro corsé velludo de moscas brillantes / que pululan en torno a crueles hedores, / golfos de sombra*, dice Rimbaud. Es el hastío, la inmovilidad, la gangrena. La «bilis negra», también. El humo de los incendios, el tizne de las fábricas, el fragor de la metralla. Sol negro, sangre negra, perfumes negros, flores negras, tics negros. *Libro pagano, Libro negro*. Negro de la Alquimia, de la *nigredo*, la putrefacción indispensable para

la realización de la Obra. En «Las manos de Juana María», también la savia de la belladona es negra. Un traje negro para su primera comunión: *los niños de luto contemplaron las maravillosas imágenes*. El cura viste de negro, el niño siente la negra pestilencia de sus pies. «Papa negro» se le llama, desde el siglo XVI, al Preposición General de la Compañía de Jesús. Cuervos en la última pintura de Van Gogh, sobre un trigal donde se avista un sendero que no va a ninguna parte. Un cuervo cruza un cielo negro como un mensajero de qué.

#### U verde

*U, ciclos, vibraciones divinas de los mares verdosos / paz de las dehesas sembradas de animales, paz de las arrugas / que la alquimia imprime en las anchas frentes estudiosas*, dice Rimbaud. Detengámonos en una palabra: «virides», que los traductores casi invariablemente dan como «verdosos». Un adjetivo, entonces, para calificar el color del mar: «mers virides»: «mares verdosos». Sin embargo, una búsqueda somera en el *Larousse* y en el *Robert* no da resultado alguno. Claude Jeancolas, en *Le dictionnaire Rimbaud*, anota: «Viride. Invención a partir de *viridité*; didáctica. Estado o cualidad de aquello que es verde. Viridité de las ostras. Del latín *viridis*, verde». En línea, Word Reference responde y pregunta: «No se ha encontrado ninguna traducción para *viride*. Did you mean *virile*, *visite*, *verité*, *irrité*, *visiter*, *Pyrite*?» Más interesantes resultados se obtienen cuando se consulta el Linguee:

El estado de conservación de la libélula virgen verde *Aeshna viridis* se clasificó como «desfavorable-malo» en la región

continental (*eur-lex.europa.eu*). Palutena te cuenta que ha sido Viridi, la diosa de la naturaleza, quien ha arrojado la bomba (*nintendo.es*). El 28 de febrero de 2000, la empresa Viridis presentó a las autoridades una solicitud para comercializar únicamente las seis especies siguientes: *Pteroglossus aracari*, *P. viridis*, *Ramphastus vitellinus*, *R. sulfuratus*, *R. toco* y *R. tucanus* (*cites.org*). Dos ingredientes en su química: la liana ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y las hojas de chacrana (*Psychotria viridis*) (*humanwasi.com*). Nota 1. Cincuenta gramos de hojas de *P. viridis* pueden ser usadas en vez de la mimosa (*ayahuasca-info.com*). Se debe conservar *Morelia azurea* como *Morelia viridis*, pues actualmente sólo la distinguen los marcadores genéticos (*cites.org*). El Sapó Verde (*Bufo viridis*) y la Rana Verde Común (*Rana ridibunda*), los dos anfibios de Naxos, sobreviven frecuentemente (*naxos.gr*). Con la *P. viridis* basta poner una pequeña parte de la planta directamente en el suelo y darle una gran cantidad de agua (*ayahuasca-info.com*). La *Psychotria viridis* se llama chacrona y representa la luz (*ayahuasca-info.com*) ●

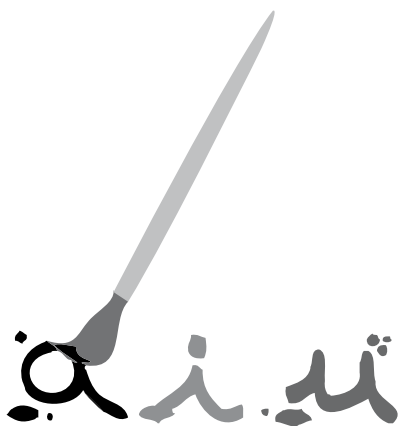


## Polifemo bifocal

### Del centenario de *La sangre devota* (1916)

● ERNESTO LUMBRERAS

Para finales de 1915, el Plan de Guadalupe había triunfado en todos los frentes. La figura de su impulsor, Venustiano Carranza, se consolidaba en las exigencias de un país devastado que clamaba sosiego y reconstrucción, tranquilidad en el día a día, esperanzas de renacer tras el humo de la metralla. Para Ramón López Velarde, quien había arribado a la capital del país a comienzos de enero de 1914 —para no abandonarla jamás—, el año que concluía sumaba algunos adeudos que la Revolución le había arrebatado con saña. Después del crimen contra su «héroe» político, Francisco I. Madero, el trastierno de su nutrida familia —de Jerez a la Ciudad de México en condiciones extremas— o el asesinato de su tío el cura Inocencio López Velarde por tropas villistas, días después de la Toma de Zacatecas, el escritor parecía divisar la famosa luz al final del túnel. Para este momento, con el *Chacal* Huerta en el exilio, Villa y Zapata reducidos a prófugos de la ley, los gobiernos de la Convención en jaque, la nación vivía un paréntesis de paz y definiciones. En sintonía con



la situación personal del jerezano, en el segundo semestre de 1915 la Revolución Constitucionalista ganaba adeptos a su causa. Para el poeta, esos primeros dos años de vida en la capital —epicentro del acontecer de la República— fueron fructíferos en relación con su moderada estabilidad económica y el reconocimiento de su obra literaria. Con el patrocinio de dos de los santones de la lírica nacional de aquel periodo, José Juan Tablada y Enrique González Martínez, un López Velarde de veintisiete años de edad se aprestaba a presentar sus cartas credenciales al Parnaso del Anáhuac con la publicación de su *opera prima*, *La sangre devota*.

Editado en la imprenta de *Revista de Revistas*, dirigida por el poeta José de Jesús Núñez y Domínguez, en este semanario, ligado al periódico *Excelsior*, el zacatecano daría a conocer varias de las piezas que integrarían las páginas de su debut lírico. Con esos antecedentes, a los que habríamos de añadir los vaticinios y el chismero en los cafés y en las tertulias, la colección velardiana había causado gran expectación desde su anuncio editorial. Por la reseña anónima de un crítico de la citada revista,<sup>1</sup> deduzco que el libro comenzó a circular a finales de enero de 1916. Pocos días después, el 2 de febrero, Antonio Castro Leal comentaba el volumen en las páginas de *El Nacional* y remarcaba en su reseña que estos poemas «sorprendían, sobre todo, por su moderna visión de las cosas». En el mes de mayo, en la efímera revista *La Nave*, Julio Torri acusaba recibo del libro con

<sup>1</sup> «Un nuevo libro de versos: *La sangre devota*», en *Revista de Revistas*, 30 de enero de 1916.

una nota de tono campechano, la cual, al finalizar sus renglones ponía al joven bardo en los cuernos de la Luna: «López Velarde es nuestro poeta de mañana, como lo es González Martínez de hoy, y como lo fue ayer Manuel José Othón».

En ese 1916, después de un casi unánime reconocimiento entre el gremio y la crítica, el mal llamado cantor de la provincia mexicana —la más ciega y limitada lectura de su obra— comenzaría una indagación hacia el corazón de sombra de su lenguaje, del que regresaría con un discurso poliédrico e iridiscente donde, inevitablemente, el tema o la anécdota del poema se asumirían casi siempre como punto de fuga. La estética de su siguiente entrega, *Zozobra* (1919), provocaría deserciones de antiguos admiradores y simpatizantes; sin embargo, los más fieles lopezvelardianos notaron que el presumible enrarecimiento no era sino la búsqueda audaz y genuina de una sensibilidad extrema, insumisa respecto de cualquier zona de confort, aunque, también, abismal en su aventura de oscurecer el sentido de realidad de estrofas y poemas completos. El propio González Martínez amonestó estos «malabarismos» verbales de su nueva época; con el mismo tenor lapidario, su primer editor, Núñez y Domínguez, se sumó a la cargada de los descalificadores.

Pero mucho antes de que eso pasara, en 1909, Eduardo J. Correa, director del periódico católico *El Regional*, que circulaba en Guadalajara, le propuso a su joven colaborador, entonces estudiante de Derecho en San Luis Potosí, publicar sus poemas en una edición impresa en los talleres del diario apostólico.

Apesadumbrado por pérdidas recientes, la de su padre el 8 de diciembre de 1908 y la ruptura definitiva con Josefa de los Ríos, mejor conocida como Fuensanta, en octubre de 1909, la invitación puso a remar a contracorriente al poeta cachorro a fin de ordenar el material poético que había escrito y publicado en los últimos dos años. Con toda seguridad en los primeros meses de 1910, López Velarde remite el manuscrito de la primera versión de *La sangre devota* a las oficinas de *El Regional*, ubicadas en la calle de Don Juan Manuel y de la Alhóndiga, es decir, en una de las esquinas de la actual manzana del periódico *El Informador*.

La mayoría de los críticos del autor de «La suave Patria» apuntan que, a raíz de un ejercicio de autocritica, el poeta retiró el original postergando la publicación —con notorias transformaciones y notables añadidos— para seis años después. Por mi parte, y en apego a datos biográficos, y muy especialmente a la correspondencia entre Correa y López Velarde, editada y anotada magistralmente por Guillermo Sheridan, me atrevo a sumar algunos imponderables que cancelaron la edición tapatía de *La sangre devota*. Una vez que el periodista, y también poeta aguascalentense, recibió y leyó con atención la carpeta escrita de puño y letra del natural de Jerez —la balanza moral inclinada sobre la de los méritos estéticos—, se replanteó el ofrecimiento. No obstante que el diario contaba con un grupo de accionistas, el principal sostenedor era, ni más ni menos, el poderoso y acaudalado obispo, el Ilmo. Sr. Lic. D. José de Jesús Ortiz. El recién llegado director ¿pondría en juego no sólo su trabajo, sino además su nombre de buen católico en aras de la gloria de un

poeta que confundía a menudo el alma y el cuerpo, el pecado y la virtud?

Como se lee y sobreentiende en la correspondencia aludida, Correa da largas al tema de la edición y no enfrenta la situación tal y como es. En una carta le dice, de plano, que la calidad de la imprenta de *El Regional* no es de lo mejor y que buscará en Aguascalientes una mejor propuesta, insinuando que, en este nuevo escenario, el autor correrá con los gastos. En el funesto año de 1910, la situación económica de la familia del poeta, después de la partida del patriarca, era agónica; para colmo, López Velarde, el primogénito de la tribu, aún no concluía sus estudios y sumaba su mantenimiento a los gastos que sufragaban, en Zacatecas, sus tíos maternos. Asegura Luis Noyola Vázquez que, antes del tropiezo con la prensa católica, el estudiante de Derecho barajó posibilidades para editar su libro en San Luis Potosí, en un momento nada propicio para imprimir algo que no fuera el informe anual del gobernador.

Con una portada de Saturnino Herrán, una gentil moza enrebozada con la iglesia de Churubusco a su espalda, lució la primera edición de uno de los clásicos de nuestra poesía. De los treinta y siete poemas que integran el volumen, López Velarde recuperó trece textos del manuscrito original conservado en la Academia Mexicana de la Lengua. Fundamentalmente con poemas escritos entre 1914 y 1915, en los años iniciales de su segunda residencia capitalina, el jerezano redondeó la faena y concluyó *La sangre devota*; rabo y orejas, además de un arrastre lento para éste, su primer astado, en una tarde pletórica de pañuelos al viento, nervios y sol ●



## Anacrónicas

### La clarividencia de lo ínfimo. Los microgramas de Robert Walser

● MARÍA NEGRONI

*Ser pequeño y seguir siéndolo.*

**Al momento** de su muerte, Robert Walser (1878-1956) dejó quinientas vientoséis hojas rectangulares, escritas a lápiz, con una letra minúscula, de maniático o iluminado, completamente ilegibles. Las había escrito entre 1924 y 1931, en uno de los hospitales psiquiátricos en los que estuvo internado. La minuciosa labor de Werner Morlang y Bernhard Echte, que dedicaron más de quince años a descifrarlas, puso fin al desconcierto y produjo asombro y algo de consternación.

¿Qué son los microgramas? Un fárrago de textos breves, observaciones ambulatorias, *sketches* de poemas, dramas en verso, anti cuentos de hadas, *scherzos* estrafalarios, cadenas de especulaciones estéticas, segmentos narrativos que se interrumpen o yuxtaponen con asociaciones *imagistes*, todo embutido en un aquelarre gráfico, donde no hay una progresión pero sí un estilo, una esgrima verbal meditativa y febril para enfrentar ese ejercicio sin modelo que es la escritura.

Publicados parcialmente en francés en 2003 por Éditions Zoé, bajo el título *Le territoire du crayon* (El territorio del lápiz), estos textos espasmódicos no sólo despertaron curiosidad. También suscitaban un debate sobre su pertenencia a la literatura. Sin duda, la polémica tenía antecedentes. Ya en 1945, Jean Dubuffet había acuñado la denominación *art brut* para aludir al arte de los enfermos mentales y, en este caso, las prolongadas internaciones de Walser en los nosocomios de Waldau y Hérisau, parecían justificar su inclusión. También era posible, claro, optar por considerarlos como «obra de arte de la caligrafía» o intentar agremiarlos con otros artistas, igualmente atentos a la visualidad de sus textos. (Esto último es lo que hizo el Drawing Center de Nueva York, en su exposición *Dickinson / Walser: Pencil Sketches*, forzando, a mi entender, una afinidad entre la poeta de Amherst y el narrador suizo sobre la precaria base de su propensión a escribir en papelitos).

Como fuere, una vez descifrados, los microgramas revelaron algo más que una mera gestualidad gráfica. Ninguno de los grandes pequeños temas de Walser está ausente en ellos. Se diría que, antes o después de empezar su periplo por las instituciones psiquiátricas, Walser nunca dejó de anotar el mundo como quien registra una tierra baldía donde se yerguen presencias sin porvenir, ni dejó de verse él mismo en la periferia de la pesadilla burguesa, afuera de los grupos, los viajes, las invitaciones, el éxito. La Naturaleza no viaja, decía. Se hubiera dicho un vanguardista solitario que combinaba lo profético y lo arcaico,

lo provinciano y el exilio, la profundidad reflexiva y una suerte de picaresca negra. En 1905, había servido las mesas en un castillo de la Alta Silesia (también fue mayordomo, acompañante, doméstico), y no es improbable que, como lo confesó a un psiquiatra, nunca hubiera tenido relaciones sexuales.

Escribí profusamente sobre su obra maestra —*Jakob von Gunten*— en otro lado. Me detuve entonces en su Instituto Benjamita, esa «institución escolar» que bien podría ser una morgue, donde los alumnos se entrenan, como robots, para ser perros falderos y así acceder al éxtasis gozoso de la obediencia absoluta, a los placeres inconmensurables de la restricción y el sometimiento.

Una serie resbaladiza de la letra hache tiene lugar aquí: entre humanidad, humildad y humillación, un deslizamiento sutil conduce, paradójicamente a la «casa celestial de la felicidad», donde la voluptuosidad emerge, en todo su esplendor, como una insatisfacción gozosa.

Nada mejor que un enigma insoluble, podrían decir, de ser interrogados, sus alumnos perdidos en el castillo del desencanto, siempre sedientos de figuras paternas, omnipotentes y a la vez patéticas que los ayuden a transformarse en seres legítimos, monótonos, monosilábicos y sin ambigüedades. Walser mismo buscaba «transformarse en un cero esférico, un misterio para sí mismo».

Esa ironía, que cancela de antemano toda posible salida espiritual y oculta mal un caudal de sensualidad y deseo, constituye sin duda el telón de fondo sobre el que se explaya la escritura de Walser,

como una danza horrenda y bella a la vez, embebida de maldad abstracta. Allí, contra esa oscuridad, se aprecia más el puntillismo de la escritura, siempre alerta a lo más incidental, lo más interesante.

Elias Canetti dijo que el asilo psiquiátrico era el «monasterio de la modernidad». También leyó el entusiasmo frío de las ficciones de Walser como estrategia para silenciar el miedo y salvarse, anticipándola con saña, de la inesperada crueldad del mundo. En la lectura de Canetti, el loquero deviene explicable: aparece como el único ámbito en el que ya no hay lucha.

No otra cosa emerge en los microgramas: la misma angustia, el mismo horror a todo. Con esta salvedad: la aparente soltura y el escondite son allí formas de la perseverancia, descarríos que vuelven una y otra vez, con algo de «ladrón, de vagabundo y de genio» (la expresión es de Benjamin) a lo de siempre: a una conciencia de la escritura que nunca desaparece.

Veamos si puedo ser más clara: los microgramas, en tanto orgías de empequeñecimiento, delatan una preferencia de Walser por las marionetas. Son su apuesta más nítida a la desgracia, lo negativo, el fracaso. Y a su vez, su convicción de que sólo pronunciando un demoníaco ilegible, un contratono irrecuperable, podría, acaso, serle posible sustraerse a la domesticación de la institución literaria, único amo al que no quiso servir.

Cuentan que uno de sus visitantes en el asilo de Waldau quiso saber si estaba escribiendo. Walser lo miró sorprendido:

«No estoy aquí para escribir, sino para estar loco».

La frase es de una sagacidad extraordinaria. Hace de la locura un derecho, un antídoto contra el horrible deber de escribir. En ese gesto paradójal se alumbra, también, uno de los escritores más irrepetibles del siglo xx ●



## Nodos

### El legado británico en Medio Oriente y la sombra de Richard Burton

● N A I E F Y E H Y A

**Siempre guardo** un poco de admiración por los ingleses, por su conocimiento de la geografía y la historia, por hablar una docena de idiomas y haber no sólo desentrañado rituales y tradiciones de pueblos remotos, aislados, insulares y a veces hostiles, sino además haberse confundido con los nativos; por haber escrito miles de páginas en torno a las culturas más exóticas, por tener una inmensa apertura ante los tabúes y arriesgar la vida por el conocimiento. Lamentablemente, la manía de querer ver en todo sujeto británico el reflejo de Richard Burton es un poco una causa perdida. Quizás sea muy revelador que el mismo Burton declarara: «Inglaterra es el único país en el que nunca me siento en casa».

No obstante, muchos tenemos implantada

la necia idea de que, tras siglos de conquistas, colonias y aventuras en los cinco continentes, especialmente después de haber erigido un imperio en el que nunca se metía el sol, los ingleses habían comprendido cómo no invadir un país, cómo no intervenir en los asuntos de las naciones «en vías de desarrollo» y cómo respetar a ciertos pueblos indomables, por ejemplo los afganos, que en la primera guerra anglo-afgana (1839-1842) les propinaron una derrota humillante y catastrófica.

Lamentablemente, las lecciones de la historia pueden ser olvidadas o, peor aún, reinterpretadas con la ayuda de «nuevos paradigmas» y grandes dosis de pánico moral y social. De tal manera, hemos visto en los últimos catorce años tropas británicas volver a los desiertos, tundras, escarpadas montañas y ciudades místicas que en tiempos de mayor cordura abandonaron con resignación. Cuesta trabajo aceptar que, en el mundo posterior a la Guerra Fría, el Reino Unido haya sido el socio más fiel de los *neocones* estadounidenses en su demencial «guerra contra el terror», de fatídicos y menos que miserables logros. En vez de convertirse en la voz de la razón y la experiencia tras los ataques del 11 de septiembre contra Nueva York y Washington, el gobierno británico optó por dejarse llevar por el *groupthink* (o pensamiento irreflexivo de grupo) y precipitarse a sumar sus fuerzas a un conflicto bélico punitivo sin objetivos claros ni estrategia de salida. Uno de los primeros atisbos de sabiduría llegó hasta abril de 2007, cuando el gobierno británico anunció que dejarían de referirse a esta guerra sin fin como «guerra contra el terror», ya que era un término menos que útil.

Ojalá que esa constatación tardía se hubiera traducido en una corrección del

camino; sin embargo, de poco sirvió. Y es que las huellas que el Reino Unido ha dejado en el Medio Oriente, particularmente a partir de la caída del imperio otomano, son profundas y sus consecuencias inmensas. Basta recordar la *Declaración de Balfour* del 2 de noviembre de 1917, que fue el primer paso para la eventual creación del Estado de Israel. El secretario del exterior, Arthur James Balfour, escribió al líder de la comunidad judeobritánica, Walter Rothschild, que el gobierno de Su Majestad apoyaría la creación de un Estado nacional judío en Palestina. De nada sirvió que, poco después, mentes más lúcidas entendieran las inevitables consecuencias que tendría semejante documento. Aquella decisión dio lugar a uno de los conflictos más graves y, podemos decir hoy, sin temor a sonar pesimistas, irresolubles del siglo XX y seguramente del XXI.

El legado estadounidense y británico en el Levante es una pila humeante de ruinas, donde los sobrevivientes de las guerras, bombas y atentados tan sólo tienen dos opciones: someterse al control del nuevo califato o bien ocultarse, pelear o escapar de los fanáticos asesinos que han adoptado una forma del Islam tan brutal que parece una caricatura moldeada en las Cruzadas. Para estos engendros de la *sharia* y YouTube no hay límites éticos, ya que representan una mezcla de narcisismo, revanchismo e ignorancia que se debe tanto a las visiones medievales de una cultura guerrera como a la influencia de los videojuegos violentos.

La guerra contra el terror podría haber sido un enorme triunfo para Osama bin Laden y sus huestes, de no ser por ciertos giros trágicos e irónicos en la política semigangsteril que ha quedado en lugar

de los gobiernos dictatoriales de Irak, Siria, Yemen, Libia y Eritrea, entre otros. Bin Laden anticipó la reacción troglodita de los Estados Unidos e Inglaterra y el gigantesco dispendio militar que representaría (incluyendo los costos para la readaptación de miles de veteranos); acaso imaginó el deterioro social interno, el incremento en el racismo y temor hacia los árabes, así como las oleadas de imitadores y seguidores endiosados que intentarían convertirse en mártires para su causa. Era previsible que las atrocidades de la guerra se darían a conocer vertiginosamente en un mundo mediatizado e hiperinformado, y que éstas irritarían a la opinión mundial. En cambio, no era tan fácil prever el hostigamiento, el acoso y la persecución por parte de las organizaciones de espionaje en contra de la ciudadanía de todo el planeta, y mucho menos era posible imaginar la aparición de un grupo como el Estado Islámico, que va mucho más allá en sus convicciones religioso-criminales y está dispuesto a purgar a sus poblaciones de todo elemento y sujeto incómodo, aunque en su lucha deba confrontar a todos sus vecinos, amigos, enemigos, potencias regionales y planetarias, con la convicción de que no se puede perder cuando se pelea al lado de Alá. Ahí está el germen de su propia destrucción y de la evaporación de la obra de Bin Laden.

Millones de muertos más tarde y con la crisis de refugiados más aterradora desde la Segunda Guerra Mundial (que, dicho sea de paso, el Reino Unido trató de ignorar hasta el último momento, y sólo al final accedió a absorber unos veinte mil refugiados en cinco años, lo cual es una cifra que debería ser motivo de vergüenza), no podemos más que lamentar que el espíritu de Richard Burton haya sido exorcizado de los círculos del poder británicos ●

**FIL 2015** POR  
**RADIO UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA**  
NO TE PIERDAS NUESTRA COBERTURA

Inauguración | Como en Feria  
Especiales | Espectáculos | Charlas  
Radiocuento | Musicales | Podcast  
Conciertos | Clausura | muchos más

transmitiendo por todo el estado en:

- Ameca XHUGA 105.5 FM
- Autlán XHANU 102.3 FM
- Zapotlán el Grande XHUGZ 94.3 FM
- Colotlán XHUGC 104.7 FM
- Guadalajara XHUGD 104.3 FM
- Lagos de Moreno XHUGL 104.7 FM
- Ocotlán XHUGO 107.9 FM
- Puerto Vallarta XHUGPV 104.3 FM

TENDIENDO PUENTES

@RadioUdeG @RadioUdeG www.radio.udg.mx

REINO UNIDO

SEÑAL GLOBAL  
MODULACIÓN EXPANSIVA

VISITA:  
WWW.SENALGLOBAL.COM

TE DAMOS UNA SEÑAL

Radio Universidad de Guadalajara

PASODEGATO  
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER:  
TEATRALIDADES DE LA ÓPERA EN MÉXICO

Encuétrala en:  
Suscripciones a: difusion1@pasodegato.com, adriana.pasodegato@gmail.com

**Distrito Federal:** Librerías El Sótano • Librerías Educal • Librería Héctor Fuentes (Foro Shakespeare) • Cafetería El Péndulo (Sucursales Roma y Condesa) • Centro Cultural El Foco • Librería Julio Torri • CEUVOZ • Museo Universitario del Chopo  
**Interior de la república:** Librería Luciérnaga Azul (Guanajuato) • Librería Auctoris (San Luis Potosí) • Teatro Diana (Guadalajara)  
Librerías Educal • Con el voceador local En el extranjero: **Chile** FCE • **Colombia** FCE Colombia • **Venezuela** Teatro San Martín • **España** Librería Yorick • **Argentina** Libros del Balcón • Librería Ávila • Librería Antígona • Librería Vive leyendo





Televisión Educativa



CANAL 44

La señal de todos

# tv morfosis

CREATIVIDAD EN LA ERA DIGITAL



1, 2 y 3 diciembre · Expo Guadalajara

[tvmorfosis.com](http://tvmorfosis.com)



TVMORFOSIS



@TVMORFOSIS

#TVMORFOSIS



CRÓNICA

La Jornada

Conciencia

ZOCALO

El Diario

mediatelecom

SPR

AMPTU

7

