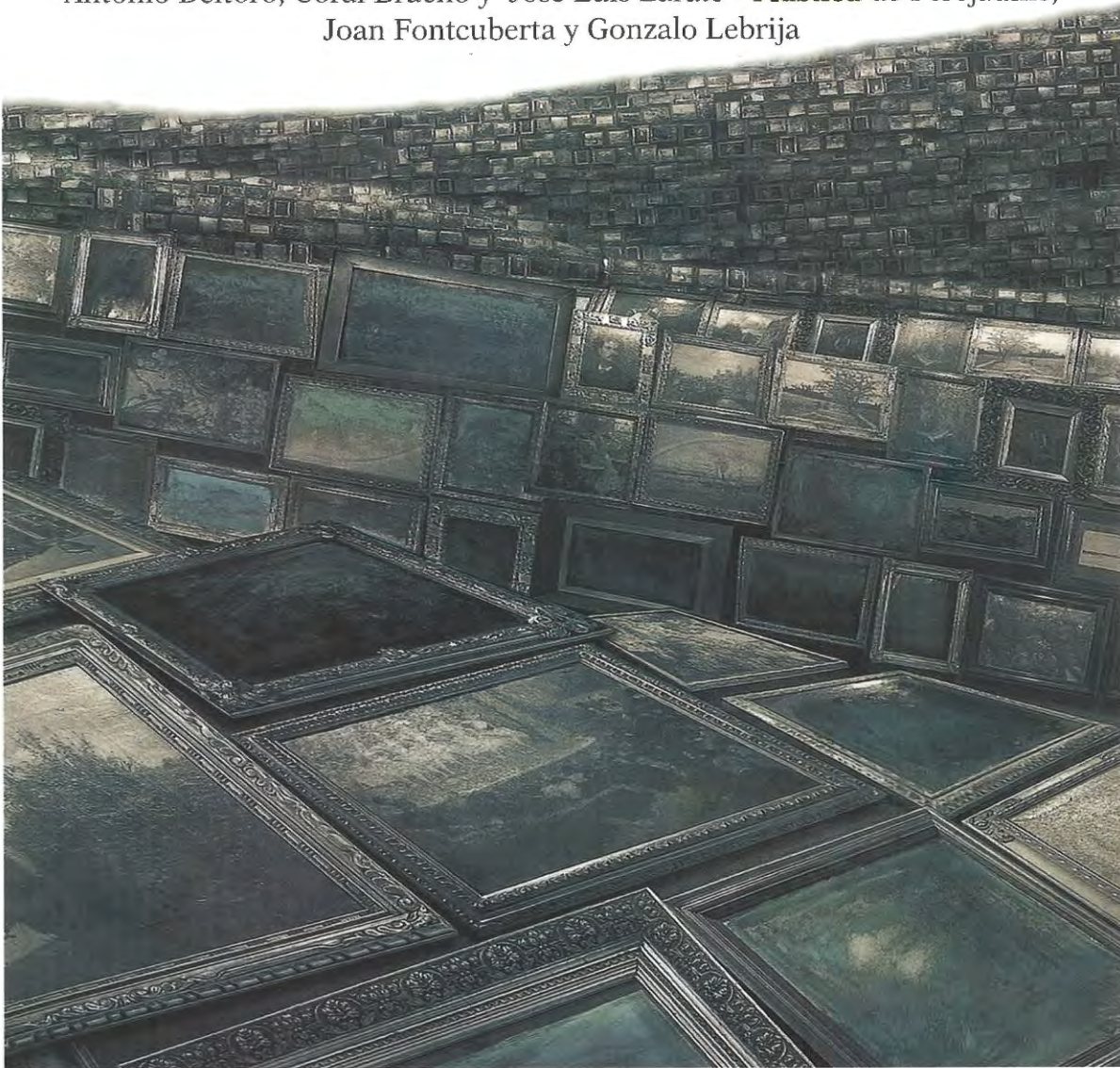


ISSN: 1665-1340

# Luvina

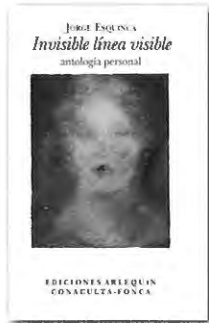
REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 37 ~ INVIERNO DE 2004 ~ NUEVA ÉPOCA

- ♦ **Cataluña por escrito:** Juan Goytisolo, Juan Marsé, Baltasar Porcel, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, Nuria Amat, Julià Guillamon, Susanna Rafart, Txema Martínez Inglés, Vincenç Llorca, Francesc Parcerisas, Àlex Susanna, Miquel de Palol, Rodolfo Häsler, David Castillo, Jordi Julià, José Antonio Masoliver, Teresa Shaw, Esther Zarraluki, Pedro Serrano y Amadeo Vidal i Bonafont
- ♦ **Textos** de Roberto Calasso, Gerardo Deniz, Eduardo Lizalde, Fabio Morábito, Antonio Deltoro, Coral Bracho y José Luis Zárate
- ♦ **Plástica** de Perejaume, Joan Fontcuberta y Gonzalo Lebrija



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ~ \$ 40.00

L I T E R A T U R A

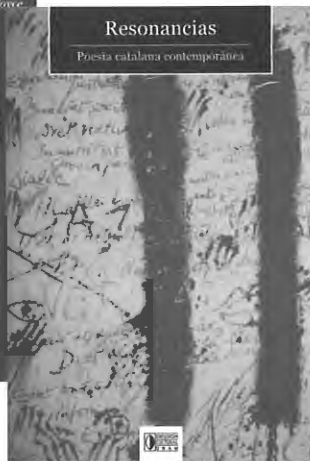


EDICIONES ARLEQUÍN

Servicios Editoriales Arlequín, S.A. de C.V.

Avenida Río Nilo 3015 ~ Jardines de la Paz ~ 44860, Guadalajara, Jalisco, México ~ Tel. 52 [33] 3657 3786 ~ e-mail: edarlequin@hotmail.com

Presencia de la  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
en la FIL Guadalajara 2004



Información sobre títulos y actividades culturales en el stand de la UNAM  
Ventas Nacionales: 5622 6583 Fax (55) 5622 6582 • Lada sin costo 01 (800) 5010400  
Ventas Internacionales: (5255) 5622 6573 • e-mail: ventas@libros.unam.mx



DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL

**Editorial Sexto Piso en la Feria de Guadalajara** **Stand No. 1734**



**Roberto Calasso  
en Guadalajara**

**Domingo 28 de noviembre,  
19:00 horas**

**Auditorio Juan Rulfo**

Entrega del reconocimiento  
al Mérito Editorial  
XVIII Feria Internacional del  
Libro de Guadalajara

**Jueves 2 de diciembre, 16:30 horas**

**Conferencia magistral del III Foro Internacional de Editores**  
**Salón México 3a del Hotel Hilton**  
Roberto Calasso, director de Adelphi Edizioni  
Presentador: Luis Alberto Ayala Blanco, director editorial de  
Editorial Sexto Piso

**Viernes 3 de diciembre, 19:00 horas**

Presentación del libro  
**La locura que viene de las niñas y otros ensayos**  
Salón 1 del Gran Salón de Eventos Expo Guadalajara, Feria  
Internacional del Libro de Guadalajara  
Presentadores: Luis Alberto Ayala Blanco  
Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*  
Jaume Vallcorba, director de Editorial El Acanalado



**Enrique Vila-Matas en  
Guadalajara**

Presentación del libro  
**El viento ligero en Parma**

**Miércoles 1 de diciembre,  
19:00 hrs**

**Auditorio Agustín Yáñez**  
**FIL Guadalajara**  
Presentadores:  
Christopher Domínguez Michael  
Juan Villoro

**Xavier Rubert de Ventós  
en Guadalajara**

Presentación del libro  
**Por qué filosofía**

**Sábado 4 de diciembre,  
13:00 hrs**

**Salón Juan José Arreola**  
**FIL Guadalajara**  
Presentador:  
Luis Alberto Ayala Blanco





UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector General*, José Trinidad Padilla López; *Vicerrector Ejecutivo*, Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla; *Secretario General*, Carlos Briseño Torres; *Coordinadora General de Extensión*, Silvia Álvarez Jiménez; *Director General de Difusión Cultural*, Jeffrey Stevenes Fernández Rodríguez; *Director de Artes Escénicas y Literatura*, David Izazaga.

**Luvina** *Directora*: Silvia Eugenia Castellero. *Editor*: Fernando de León. *Administrador*: José Israel Carranza. *Consejo editorial*: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Baudelio Lara, Martín Mora. *Consejo consultivo*: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Élmer Mendoza, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición, digitalización de imágenes*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. Proyecto *Luvina Joven*: Raúl Ramírez.

**Luvina** Nueva época, revista trimestral (invierno de 2004). Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco, teléfono [33] 3827 2105 scastillero@luvina.com, fleon@luvina.com, [www.luvina.com](http://www.luvina.com). Imprenta: Editorial Pandora, S.A.de C.V.Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

## 5 Semifusas

GERARDO DENIZ

## 7 El plató de la mente

ROBERTO CALASSO

## 9 La bala del Centauro

EDUARDO LIZALDE

## 11 Rosa náutica

(Fragmento)

JUAN GOYTISOLO

## 13 El gesto

FABIO MORÁBITO

## 17 Historia abreviada de Vila-Matas portátil: un plano de una casa

RODRIGO FRESÁN

## 22 El cuerpo de la elegía

VICENÇ LLORCA

## 23 La ausencia desde la otredad: Josep Carner y los «Temas de la lírica náhuatl»

JORDI JULIÀ

## 29 Poema

SUSANNA RAFART

## 30 Monstruos

TXEMA MARTÍNEZ INGLÉS

## 31 Los gigantes

BALTASAR PORCEL

## 34 Nemo

ANTONIO DELTORO

## 37 Polaroid 24 exposiciones

JOSÉ LUIS ZÁRATE

**41 Los Encantes Viejos**

DAVID CASTILLO

**42 Poema**

JOSÉ ANTONIO MASOLIVER

**43 México y la literatura catalana del exilio: una aproximación**

MARTA NOGUER FERRER

CARLOS GUZMÁN MONCADA

**47 Orfismo**

RODOLFO HÄSLER

**48 Fin del verano**

TERESA SHAW

**49 Canciones de amor en Lolita's Club**

JUAN MARSÉ

**52 Turbulenta su fluida calma**

CORAL BRACHO

**54 Judit**

ESTHER ZARRALUKI

**55 Narrativa en catalán en busca de público**

JULIÀ GUILLAMON

**59 Por qué se escribe**

NURIA AMAT

**62 Árbol viejo**

FRANCESC PARCERISAS

**63 Entreclaros**

MIQUEL DE PALOL

**65 Edad doblada**

ÀLEX SUSANNA

**66 Junio**

AMADEU VIDAL I BONAFONT

**67 Temblor**

LLUÍS CALVO

**69 La pinacoteca infinita de Perejaume**

MANUEL GUERRERO



**85 Barcelona es un oleaje**

PEDRO SERRANO

**86 Está en catalán**

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

**88 Sol de sal: una generación de poesía catalana**

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

**89 Dádivas de la mirada**

TERESA GONZÁLEZ ARCE

**91 Breve discurso en descargo de Mr. Higginson**

JORGE ESQUINCA

**93 África**

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

**94 La tecnociencia y la cibercultura: una conversación trasatlántica**

MARTÍN MORA

viento encarnado

tierra empinada

LUVINA abre este número con dos primicias editoriales, la primera tomada de *Semifusas*, de Gerardo Deniz, y la segunda perteneciente a *La locura que nos viene de las ninfas y otros ensayos*, de Roberto Calasso.

En un afán de diálogo, LUVINA ofrece un encuentro con la cultura catalana: Juan Goytisolo evoca la memoria del ex fraile franciscano Anselm Turmeda, Jordi Julià ensaya sobre la comprensión de la lírica náhuatl que logró Josep Carner, Baltasar Porcel nos comparte la imponente naturaleza de los gigantes y Nuria Amat se enfrenta al porqué de la escritura. Por su parte, Julià Guillamon brinda un panorama de la narrativa actual de Cataluña, mientras que Marta Noguer y Carlos Guzmán introducen el vasto tema de la literatura catalana del exilio en México, y el argentino Rodrigo Fresán presenta la opinión que a Enrique Vila-Matas le merecen sus propios libros.

Poemas de Eduardo Lizalde, Antonio Deltoro, Coral Bracho, Susanna Rafart, Txema Martínez Inglés, Vincenç Llorca, Miquel de Palol, Rodolfo Häsler, David Castillo, Àlex Susanna, Francesc Parcerisas, Esther Zarraluki, José Antonio Masoliver y Amadeo Vidal i Bonafont, así como un cuento de Fabio Morábito, un fragmento de novela de Juan Marsé y mínimas prosas de José Luis Zárate avivan estas páginas

Perejaume y su infinita pinacoteca, comentada por Manuel Guerrero, conforman la sección plástica Viento Encañonado. Además la mirada cautiva de dos fotógrafos recorre estas páginas: Joan Fontcuberta detiene su lente en la filigrana de la escritura braille que ha consignado a clásicos de la literatura universal, generando alucinantes paisajes futuristas. Por su parte, Gonzalo Lebrija abre el obturador para recordarnos que el mundo es vasto y ajeno como un estacionamiento vacío o como el fugaz reflejo de un hotel.

La presente suma de imágenes y palabras nos demuestra —entre otras verdades— que las culturas catalana y mexicana, antes que encontrarse, saben fusionarse.

# Semifusas

GERARDO DENIZ

## Anhelo

Siquiera ser dromedario de Aysha guapa  
—lavada ya de babas del Profeta  
y luego de otros pecados—,  
en especial al portarla colivuelta  
(como una delincuente exhibida por bulevares cúficos),  
hasta que escurra por mí.

## Adagio

Cuando en esos movimientos muy pausados  
se intercala, repentino trabalenguas,  
un peine de cuádruples corcheas (semifusas),  
hasta que, de repente, ¡calderón!,  
tortuga arriba y panzarriba abajo.

## Maquiavelismo

Ojalá muera antes que él,  
para que me envidie hasta esa calma.

### Quintaesencia

Es idéntica a la cuarta,  
salvo que llega después de un buen descanso.  
El rédito, únicamente,  
es ya casi nulo.

De ahí la conveniencia  
de un aprovechamiento racional de los recursos.

### Todos los gatos son parduscos

En la consabida madrugada  
oigo abrir la puerta de un departamento de arriba  
—nadie desciende—  
y volver a cerrarla con cautela.  
De algo así conocí un poco.

### Tampoco es broma

¡Odiemos el churrigueresco  
por tanto como hizo sufrir el labrarlo  
al pobre pueblo trabajador!  
(que esculpiría, contento, mil fideles).  
Tal reflexión fantástica no fue, naturalmente,  
de oficinista ignara, sirvienta o putita,  
sino de una intelectual de izquierda  
que acaso oliera a ámbar  
de tanto leer a Lukács.

[Del libro *Semifusas*, que publicará próximamente Taller Ditoria]

# El plató de la mente

ROBERTO CALASSO

Varias veces me ha sucedido observar que las películas de Hitchcock tienden a volverse más bellas cuando se ven otra vez. Últimamente, volviendo a ver *Psicosis*, *Los pájaros*, *Marnie*.

¿De qué otros directores se podría decir lo mismo? De Lubitsch, de Max Ophüls, ciertamente. Otros nombres se podrían agregar, pero no muchos. ¿Por qué? Quizá por cierta compactibilidad inquebrantable que protege a esas películas del mundo externo. Quien entra en un Hitchcock, en un Lubitsch, en un Ophüls, pone el pie en sitios autosuficientes, que tienden a absorber todo en sí mismos. Luego puede haber también otras razones de constante, renovado estupor. Puede ser un estupor no sólo estético, sino especulativo. O mejor: un estupor estético *por ser* especulativo. Esto es válido para algunas películas de Hitchcock que destacan (y deslumbran) porque, a la usual trama de delicias y terrores, superponen una dimensión metafísica. Primer ejemplo patente: *Vértigo*. Pero lo mismo se puede decir, con implicaciones más engañosas e indomables, para *La ventana indiscreta*. Truffaut, con su habitual perspicacia, escribió una vez a Hitchcock: «*Vértigo* es más sentimental, más poética, pero *La ventana indiscreta* es la perfección». Se dieron cuenta también Chabrol y Rohmer, que apuntaban: «Si hay una película de Hitchcock para la que el término metafísica se pueda citar sin temor, ésta es precisamente *La ventana indiscreta*». Lástima que después se hayan estancado en el intento de identificar *qué* metafísica. Después de una primera referencia al mito platónico de la caverna se enredaron entre San Agustín y los jansenistas en la búsqueda del significado *moral* del asunto. No se entiende por qué (es más, se entiende perfecto), pero en cuanto interviene la palabra «moral» la lucidez de la mente se empaña. Y entonces ¿cuál será la metafísica implícita en *La ventana indiscreta*?

Como Lubitsch, como Ophüls, Hitchcock se guardaba bien de teorizar sobre sus películas. Pero a veces echaba por ahí una frase

decisiva, disimulada junto a observaciones técnicas inocuas. En esa frase se decía lo esencial. Así, una vez observó: «*La ventana indiscreta* es totalmente un proceso mental, conducido a través de medios visuales». Aislamos la frase y nos preguntamos: ¿quién está hablando aquí? ¿Sankara a propósito de la *maya*? ¿O es Ramanuja o algún otro maestro vedántico? ¿Qué sentido tiene describir una película puntillosa y minuciosa hasta el *trompe l'oeil* (el *set* del patio, el más grande construido hasta entonces por la Paramount, correspondía fielmente a un inmueble de Christopher Street) como si fuera «totalmente un proceso mental»? «Totalmente...». ¿Qué habrá pretendido Hitchcock con esa afirmación tan drástica? No queda más que ver la película. El primer encuadre nos ofrece una estera semitransparente de bambú que se alza delante de una ventana, luego otra, luego otra más. Es como si la cortina de opacidad que normalmente envuelve a la mente y la hace desconocedora de sí misma se desvaneciera lentamente. ¿Qué aparece entonces? No el mundo, sino el patio: predisuesto como un edificio mnemotécnico donde la pared de ladrillos descoloridos hace de soporte a los *loci*, que son las diferentes ventanas. Aquí se manifiesta la invención visual fundamental de la película: las imágenes que vemos al interior del marco de cada una de las ventanas (la bailarina que se ejercita, los frescos esposos que entran en su departamento, el músico infeliz al piano, Corazón Solitario que se prepara para recibir a un macho invisible, el viajante Lars Thorwald que regresa con la mujer enferma y rencorosa) están a otro nivel respecto a lo que vemos en el patio o en la habitación del protagonista. Esas imágenes rectangulares no son reales, son hiperreales. Tienen la cualidad alucinatoria y esmaltada de las calcomanías. Es tal la evidencia de esos rectángulos (aún más imperiosa de noche, cuando los rectángulos se recortan sobre un fondo de tinieblas) que empezamos a preguntarnos: ¿dónde estamos realmente? Y se insinúa la sospecha: quizá la ventana donde está apostado el fotógrafo James Stewart con su pierna

enyesada no da, como todas las ventanas ingenuas, hacia ningún exterior. Quizá, como lo indica el título en inglés (*Rear Window*), es una ventana que se abre hacia lo que perennemente está *detrás* del mundo: el plató de la mente. De hecho, ¿desde cuándo la «realidad» (Nabokov dice en alguna parte que se trata de una palabra utilizable sólo entre comillas) ha tenido la limpieza alarmante, la pátina nacarada de lo que ve el fotógrafo en los rectángulos luminosos delante de él? Lo que ocurre allá dentro ¿no es quizá el cine sorprendido en su origen? Admitamos entonces que las esteras de bambú se hayan alzado sobre un teatro ocupado por una mente y sus fantasmas. Pero ¿cómo se compone esa mente (cada mente)? Hay un ojo soberano, inmóvil: el *atman*, el Sí. Traduzcamos en la ironía occidental de Hitchcock: el ojo de un fotógrafo (el ojo por excelencia) con una pierna enyesada. En la superposición de un binóculo o de un imponente teleobjetivo al ojo del protagonista está implícita no sólo la capacidad de autointensificación del *atman*, sino la capacidad del ojo soberano de desdoblarse indefinidamente: existe siempre una metamirada que se sobrepone a la mirada, pero el paso decisivo es el primero: aquél con el que el Sí se separa del Yo, el fotógrafo que mira del asesino que es mirado. Pero entonces ¿a dónde ha ido a parar el mundo? La mente puede fácilmente dejarlo fuera, pero no del todo. Siempre queda al menos una rajada, que hiere y permite la fuga. Por ello, a un lado del patio, se abre un callejón que da a la calle. La calle es el mundo *como es*. Pero en la película nunca se hará notar más que por instantes, como cuando Grace Kelly o Corazón Solitario o el asesino se aventuran en él. Todo el resto se desarrolla al interior de una mente, entre el ojo del fotógrafo y sus fantasmas. Ese ojo es soberano.

[Fragmento cedido por la editorial Sexto Piso del ensayo del mismo título, incluido en el libro *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Traducción de Teresa Ramírez Vadillo].



sagrada herida y santa llaga revolucionaria  
limpia de sangre, pero igualmente gloriosa  
e inmortal que sus culpables  
hermanastras y hermanas.

Agosto 2004

# Rosa náutica

(Fragmento)

JUAN GOYTISOLO

La personalidad de Anselm Turmeda, ex fraile franciscano oriundo también de una Mallorca en la encrucijada de un mundo mediterráneo complejo y mutante, se sitúa en los antípodas de la de Ramon Llull. El idealismo incorregible de éste, su apasionada indagación filosófica e híbrido y peculiar misticismo contrastan con el pragmatismo de Turmeda, convertido al Islam con el nombre de Abdalá el Tarjuman —esto es, el traductor— en Túnez, ciudad en la que vivió con holgura, como un alto funcionario de aduanas hasta el fin de sus días. Las razones de su conversión, tal como las expone en la *Tuhfa*, no son demasiado convincentes, pero nos dan la medida de su audacia intelectual y capacidad de adaptación a la nueva sociedad en la que se integraba. Según puede deducirse del salvoconducto que le ofrecieron sus paisanos para que, no obstante su apostasía, pudiera retornar a Mallorca sin trabas con sus esposas, hijas e hijos, esclavos, dineros y bienes, su vida en Túnez debió ser cómoda y regalada. Pero Turmeda no sólo no regresó a su antigua patria sino que escribió en árabe su célebre *Tuhfa* o *Presente del hombre docto contra los partidarios de la Cruz*, obra reeditada desde entonces para alimentar la polémica religiosa entre cristianos y musulmanes que, pese a los buenos propósitos de tolerancia y ecumenismo reiterados a lo largo de más de seis siglos —desde las valientes y arriesgadas propuestas conciliares de Juan de Segovia a las conferencias interconfesionales de la Comunidad de San Egidio—, prosiguen con mayor o menor virulencia y carga política hasta nuestros días.

Como escribe Mikel de Epalza, el gran estudioso de su trabajo y autor de una excelente traducción de la *Tuhfa*, «sus obras en catalán, obras de madurez, representan un caso único en la literatura del exilio en el Magreb». La producción literaria de Turmeda en su lengua materna abarca en efecto un lapso de veinte años y evidencia su preocupación por mantener el contacto con su cultura nativa. Tratados y composiciones de la enjundia de la *Disputa de l'ase*, *Llibre de*

*bons amonestaments* o *Llibre de tres* revelan sobre todo, en palabras de Epalza, «que pueden vivirse situaciones [históricas] sin exclusivismo, mediante la armonización de fidelidades que, para la mayor parte de los instalados en situaciones fijas, serían incompatibles».

Su obra en catalán más conocida, la *Disputa de l'ase*, no comparte el pesimismo luliano acerca de la conducta del ser humano en comparación con la de los seres vivos carentes de razón. La doctrina filosófica de Turmeda, basada en la autonomía y suficiencia de ésta como fuente de conocimiento, subraya la superioridad de nuestra especie, aunque algunas réplicas del asno a la supuesta primacía de los cinco sentidos corporales y de la memoria de nuestros semejantes respecto a los animales merezca la burlona respuesta de su contendiente cuando le recuerda «el fino oído del caballo y el perro, la percepción olfativa del ratón y el escarabajo; y la memoria de las golondrinas que, tras emigrar, encuentran de inmediato el lugar en el que anidaron en lejanas tierras. En cambio —añade el asno—, el hombre de Mallorca que sólo ha viajado una vez a Barcelona es incapaz de localizar, cuando regresa, la casa y la calle en donde se alojó en su primer viaje».

Las «Coplas dels diners», incluidas en el *Llibre de bons amonestaments*, se insertan en la jugosa corriente anticlerical del Medioevo, común a las demás lenguas románicas de la época. Sobre el «poderoso caballero» que es ya don Dinero, escribe esta letra de canción popular:

*Diners tornen los malalts sans;  
moros, jueus e crestians,  
lleixant a Déu e tots los sants,  
diners adoren.*

Pero la muestra más clara de la simbiosis cultural que personifica Turmeda la hallamos en su delicioso *Llibre de tres*. Con un propósito lúdico y corrosivo que hubiera encantado a Bajtin, mezcla lo sagrado con lo profano en su elogio al contenido simbólico de este número:

*Tres coses hi ha al cel: el Pare, el Fill i l'Esperit Sant.  
[...]*

*tres plaers son: menjar carn, jaure amb carn e cavalcar  
carn.*

Esta última sentencia, como ha señalado Juan Vernet en la introducción a la versión española de *Las mil y una noches*, proviene del relato de la noche 336, «Historias de las esclavas de los distintos colores y de la discusión habida entre ellas» (Noches 334-338), en el que la mujer gruesa defiende ante el rey y los cortesanos sus méritos y atractivos físicos frente a los de la delgada:

¡Loado sea Dios que me ha creado y me ha dado un buen aspecto, me ha hecho gorda, me ha concedido hermosa figura, multiplicando mis atractivos y mis encantos [...] como si fuese un jardín con granadas y duraznos. Los habitantes de la ciudad prefieren las aves gordas y se las comen, pero, en cambio, no aprecian a las delgadas. Los hijos de Adán prefieren la carne grasa y la devoran [...] Jamás he visto a nadie que vaya al carnicero sin pedirle carne. Los sabios dicen: «las delicias se encuentran en tres cosas: en comer carne, en cabalgar la carne y en meter la carne en la carne».

¿Puede hallarse un ejemplo más nítido de esa polinización del relato de Sahrazad por las autopistas de viento del Mediterráneo, tanto en el Medioevo como en la Edad Moderna? La Trinidad católica y el placer sexual son puestos al mismo nivel y giran como nuestro planeta no en torno al sol, sino a la cifra tres.

[Fragmento de la conferencia pronunciada por Juan Goytisolo en el marco del homenaje que se le rinde con motivo de la recepción del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara].

# El gesto

FABIO MORÁBITO

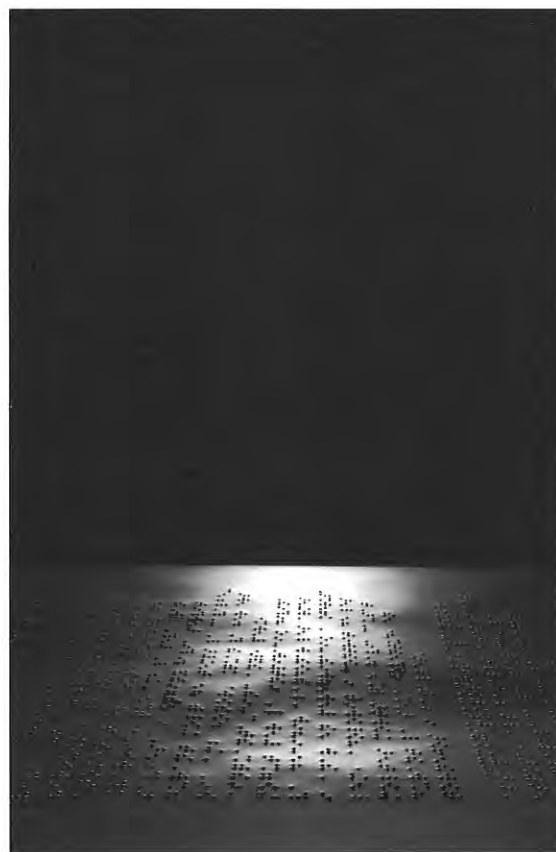
*a los Gaxiola*

*a los De Agüero*

Somos una familia numerosa: once hermanos, papá y mamá, la abuela y el tío Gus. Luego están Cata y su hija que, como dice mamá, «ayudan en el quehacer». Las criadas, pues. Con ellas dos somos diecisiete personas bajo el mismo techo. Todo tiene sus ventajas y desventajas. La ventaja de ser un montón es que siempre suceden cosas y uno no se aburre. La desventaja es que no hay soledad posible. Tenemos una casa grande, pero no tanto como para que alguno de nosotros haya estado solo alguna vez. Demos gracias de que no vivimos amontonados, repite mi madre cuando alguien se queja de que no hay sitio en la mesa o de la falta de un lugar para hacer una tarea que exige concentración y silencio. Tiene razón. Somos una tribu, pero no un caos. El día que se vayan todos ustedes (otra frase suya), vendemos la casa, porque no soportaría quedarme sin oír sus voces. Le hemos dicho que no nos iremos al mismo tiempo, como en estampida, sino poco a poco, y que ella y papá se acostumbrarán a que haya cada vez menos gente. Sin embargo, comprendemos su inquietud y a todos nos cuesta imaginar esta casa habitada sólo por ellos. Somos tantos que quizá nunca lleguemos a irnos todos. Ahí está Gustavo, el mayor, que debió haber emprendido el vuelo hace tiempo y, a sus veintisiete años, pese a su trabajo fijo y bien remunerado, sigue aquí. Estoy ahorrando, contesta cada vez que, medio en broma y medio en serio, le decimos que ahueque el ala. Nadie ignora que le aterra la idea de vivir en un departamento solo con su alma y que sólo se irá cuando se case. En cuanto a mi madre, tiene miedo de que, si se va uno, los demás se irán enseguida. Tal vez no se equivoque. El día que veamos que alguien dejó el cobijo de esta casa incómoda y ruidosa sin morirse en el intento, otros lo imitaremos y la casa empezará a vaciarse.

Al montón que somos hay que añadir a uno que otro amigo que se ha vuelto de la familia, como Gabriel, que Luis trajo hace dos años y desde entonces es como un hermano más. Ha sido el único de fuera

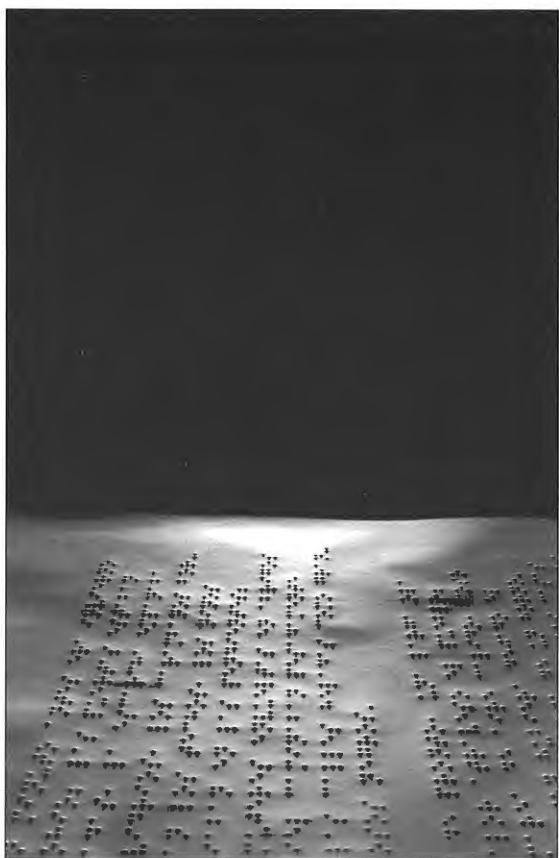
que, un día que se quedó a comer, le dimos una buena entre todos, papá y mamá incluidos. Aguantó la lluvia de chanzas, respondiendo como pudo, y al final estaba radiante, porque comprendió que, después de ese bombardeo, era de los nuestros. Hijo único, desde el primer día que vino a la casa quedó fascinado por el vaivén, el fluir y refluir incesantes y el ruido. Si le hubiéramos dado una cama, habría alcanzado el éxtasis. Así, cuando mi madre repite que ella y papá venderán la casa el día que nos vayamos todos, le decimos que no se preocupe, porque Gustavo se irá a los sesenta años y Gabriel no se irá nunca. No es el único de fuera que comparte nuestra mesa y se queda a menudo a dormir. Lulú, la amiga de Susana, se ha enquistado también en el tejido familiar, pero ella, en cierto modo, siempre ha sido de la familia, porque se nos parece en una infinidad de cosas, ya que tiene un montón de hermanos y a veces no sabe muy bien si se encuentra en su casa o en la nuestra. Además de ellos dos, otros han venido y siguen viniendo; algunos se quedan y otros desaparecen, y todos se sienten a sus anchas y sospechamos que en sus casas no son felices o, si creían que lo eran, es aquí, en medio de la barahúnda, donde acaban por descubrir la dicha verdadera. La continuidad de nuestras caras, puesto que todos nos parecemos bastante, les ha de producir la sensación de un denso follaje amistoso, de una sucesión sin sobresaltos, pero es en los gestos donde se hace sentir más el sello de la familia. Nuestra forma de sonreír, de caminar o de sentarnos, de dar un apretón, de frotarnos los ojos, de levantarnos el pelo de la cara o de rascarnos, es la misma. Sin embargo, no todos tenemos los mismos gestos. Yo, por ejemplo, tengo la risa de mi madre, la manera de escribir de mi padre (ladeando ligeramente la cabeza y sacando un poco la lengua), el modo de peinarme de tío Gus y el tic de rascarme los codos que tienen también Pancho, Marta, Héctor y Raúl, pero no acostumbro a fruncir los labios en señal de desacuerdo como hacen Luis, Margarita, Gustavo y Susana, ni tengo esa forma particular de golpearse la



[JOAN FONTCUBERTA]

Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*)

frente ante un olvido repentino que mi madre tiene en común con la abuela, con el Chato y Pepe. Los gestos no son estables ni duraderos, se modifican continuamente a causa del contagio mutuo y cada cual va cambiando de forma de reírse, de peinarse o de girar la cabeza, pasando de un modelo a otro dentro de las opciones a nuestro alcance. La originalidad se reduce a la combinatoria que hace cada cual de todos los gestos disponibles, no a tener algún gesto o ademán propios. Esto último es casi imposible, pues si surgiera un gesto novedoso, sería absorbido enseguida por la familia y se volvería patrimonio común, y su portador ni siquiera alcanzaría a darse cuenta de haber sido su introductor; eso, al menos, creía yo (de manera inconsciente, ya que nunca había reflexionado al respecto), hasta aquella mañana, hace tres años, en que me hallaba en el baño cepillándome los dientes y vi algo en el espejo que me hizo detenerme. Una de



[JOAN FONTCUBERTA]

Jorge Luis Borges (*El aleph*)

mis cejas, la izquierda, se levantaba de un modo curioso; un rictus que nunca había visto en mi cara ni en la de mis padres o hermanos, ni en el tío Gus, ni en la abuela; un gesto que, por si fuera poco, tenía un toque melancólico, algo rarísimo en nuestra casa, donde faltan las condiciones para la melancolía y donde la menor manifestación de recogimiento introspectivo y soñador, venga de quien venga, recibe un abucheo del resto de la familia, cuya frugalidad expresiva, tan necesaria en un entorno sobrepoblado, nos previene a todos, desde chicos, contra todo asomo de subjetividad y sentimentalismo. Sólo a mamá y a la abuela se les concede cierto grado de evasión y sensiblería; sólo ellas, en un cine o en un momento de abandono, pueden llorar. ¿De dónde, pues, había venido a dar a mi rostro ese gesto de languidez y soledad? ¿Había nacido yo para poeta y ésa era la señal de mi vocación? ¿O era un gesto que ya estaba inscrito en los genes de la

familia y sólo había que rastrearlo hasta encontrarlo? Pensé en tío Gus, que se pasa el día viendo tele. Tal vez le había nacido ese gesto mirando una telenovela. Lo estuve espiando, pero no descubrí nada. Pensé también en Cata, la única de la casa que no es de la familia. Tal vez había traído ese gesto de su pueblo, al que va cada tres meses. Pero un gesto así difícilmente se da en un medio rural y me bastó observar a Cata mientras hacía sus quehaceres con su expresión tozuda y vengativa para convencerme de que no podría arquear una ceja ni siquiera amenazándola. Pasé revisión a todos mis hermanos, lo que me llevó más de una semana de profundas observaciones. En cierto modo, eso me agrió el carácter, aislándome del resto. Era la primera vez que me fijaba en los rostros de mi familia y sentí que era desleal a mi sangre. Tuve un sueño terrible: me levantaba de noche y los mataba a todos con una escopeta que había ocultado bajo la cama. Me quedaba solo en la casa vacía, rodeado de los cadáveres de mis padres y mis hermanos, en espera de que llegara la policía. Tenía planeado, cuando llegara, darme un tiro. Pero pasaban los días y nadie tocaba a nuestra puerta, y comprendí que no le importábamos a nadie, ni siquiera a Gabriel, que tocó una sola vez y, al ver que no le abrían, no volvió jamás. ¿Es el destino de las familias numerosas formar un pueblo aparte, un mundo sin verdadera relación con el mundo? ¿Acaso mi sueño, terrible y todo, me indicaba que debía irme antes de que la rueda de molino de la consanguinidad me aplastara como a los otros? Tal vez mis hermanos mayores habían tenido un sueño parecido al mío, pero lo habían desoído. Ahí estaba Gustavo, con sus veintisiete años, incapaz de labrarse un destino.

Todas las mañanas, frente al espejo del baño, repetía aquel gesto con la esperanza de que se hubiera esfumado para siempre y el deseo secreto de que continuara vivo. Lo temía y, al mismo tiempo, lo atesoraba. Era el sello de mi individualidad, pero también de mi posible locura. Por ambos motivos tenía que ocultarlo. Si afloraba ante mis hermanos, podrían pensar que lo

había trabajado adrede en mi afán por distinguirme, y me despreciarían; y con una sola vez que destellara en mi frente, la jauría se abalanzaría sobre él, volviéndolo irreconocible. Así, a cada rato me pasaba la mano sobre la frente para asegurarme de que la ceja no se moviera. Al poco tiempo ese gesto que encubría otro gesto se volvió un tic, y me sorprendió que, en nuestra casa, donde impera el escarnio ante la menor extravagancia, ninguno de mis hermanos lo hubiera notado. Un domingo estábamos todos en la mesa cuando advertí un no sé qué de mofa subterránea, de pitorreo entre dientes, como si una brisa helada corriera por debajo de las burlas y los pleitos habituales. Creí al principio que la corriente maligna se dirigía contra el tío Gus, que suele ser el blanco principal de nuestros choteos, pero advertí también en su rostro esa expresión de chanza irónica. Y de golpe ocurrió algo increíble: excepto mis tres hermanos más pequeños, Marta, Juan y Pepe, que repasaban su colección de estampas de futbolistas y permanecían ajenos a lo que ocurría en la mesa, todos empezaron a levantar su ceja izquierda. Primero fue papá, luego la abuela, después mamá, el tío Gus y todos mis hermanos. Lo hacían con extrema naturalidad mientras hablaban de esto y de aquello, y como nadie me dirigía la palabra ni la mirada, entendí que era yo el objeto de la burla. ¿Quién me había descubierto, y cuándo, y de qué manera, si había cultivado aquel gesto en absoluto secreto, siempre en el baño, cuidando de que la puerta estuviera cerrada? Hundí los ojos en el plato y seguí comiendo, pero las risitas subieron de intensidad. Me habían desenmascarado y juré que también estaban al tanto de mi sueño de matarlos a todos. No aguanté

más, me puse de pie y salí de la cocina. Se hizo un silencio en la mesa, y fue ese silencio, ese vacío que nunca había oído antes, como un vórtice espantoso, lo que venció mis últimas resistencias y me hizo explotar. Debieron de escuchar mis sollozos un par de segundos antes de que me encerrara en el baño. Lloré con tal fuerza que me asusté. Ni una sola vez había llorado en mi adolescencia. Cinco minutos después alguien tocó la puerta. Temí que fuera mamá o papá, o la abuela, o tío Gus, o uno de mis hermanos más grandes. Pero oí la voz de Raúl, pidiéndome que le abriera. Raúl es el hermano inmediatamente arriba mío, aquel que me abrió camino, mi modelo más cercano, el que me enseñó a comer en la mesa y cuya ropa me iba pasando conforme a él le quedaba chica. Pude haber desobedecido a mis padres, a mi abuela, al tío Gus y a mis hermanos, pero no a Raúl, y abrí la puerta. Entonces oí el jolgorio proveniente de la cocina. Me había secado las lágrimas, pero debí de ofrecer un aspecto penoso. Raúl entró en el baño y me miró a la cara.

—Oye cómo se burlan de ti, cabrón —me dijo con expresión sarcástica.

—Me vale.

—Te tardaste —dijo él—. A mí me dio a los trece.

No supe de qué hablaba, y tuve que preguntárselo.

—Te dio el gesto —contestó él.

Sentí una opresión en el estómago.

—¿Qué gesto?

—No te hagas pendejo —y arqueó la ceja—. Nos da a todos, y siempre en la izquierda. Y ahora vente a la mesa, que mamá quiere darte un beso.

# Historia abreviada de Vila-Matas portátil: un plano de una casa

RODRIGO FRESÁN

Pensar en la obra de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) como en la tan paciente como inexorable construcción de una casa. De esa casa que es toda literatura —propia y privada y única— pero no por eso con puertas y ventanas cerradas a los que a ella se acercan con ánimo de visitarla o de quedarse a vivir allí.

Así, los diferentes libros de Vila-Matas —los pasillos, los salones, las escaleras, las habitaciones, los jardines y los sótanos y áticos— son ambientes generosos que invitan a ser leídos, a habitarlos, a perderse al otro lado de esa puerta para, de pronto, encontrarse invariablemente junto a una biblioteca que es el centro, el Alfa y el Omega, el Big Bang y el The End.

Así, la definición de Vila-Matas sólo puede alcanzarse a partir de la lectura de sus libros. Los libros que Vila-Matas lee, los libros que Vila-Matas escribe, los libros que Vila-Matas escribe leyendo libros y los libros que Vila-Matas lee escribiendo libros. Definirse fuera de ellos, alejarse de los estantes donde ellos y él habitan, es algo que incomoda a Vila-Matas:

Tengo una gran confusión. Casi prefiero que me vayan definiendo los demás... Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me he ido creando tantos personajes e historias que yo siento de verdad aunque sean falsas que ahora me doy cuenta de que nunca sabré quien soy por culpa de escribir.

Tal vez por eso, casi desde la primera palabra, Vila-Matas vive escribiendo y se recuerda siempre escribiendo mientras no deja de escribir. Y de ahí que el ya célebre contestador telefónico barcelonés de Vila-Matas con voz de Vila-siempre te atiende diciendo y advirtiéndole que él es un «Contestador permanentemente conectado» casi como excusando y definiendo al escritor también permanentemente

conectado que teclea al otro lado del aparato. Dejar de hacerlo —dejar de escribir, desconectarse— equivaldría para Vila-Matas a confundirse, a perderse, a deteriorarse como esas casas a oscuras donde no vive nadie y que lo único que hacen es ocupar unos metros muertos de un mapa amarillo por el tiempo.

Tal vez por eso hace mucho que Vila-Matas se fue a vivir a la casa de sus libros para poder vivir. Y —nada es casual— tal vez por eso los libros de este escritor están llenos de escritores y de libros y de microscópicas y telescópicas descripciones del acto de escribir que no funcionan como epifanías sino como algo diferente y propio e inconfundible: como algo a lo que se accede cuando ya no hay epifanía posible y que probablemente —un segundo abreviado y portátil y para siempre— sea aquello que experimentan las epifanías cuando, por fin, deciden ellas tener una epifanía para ver y saber de qué se trata todo eso.

Vila-Matas es un consumado teórico y práctico de una de esas literaturas cuyo tema es y no puede ser otro que la literatura. No hace mucho le pregunté por esto, por esta fijación irrenunciable, a Vila-Matas. Y Vila-Matas respondió:

De acuerdo: en todos mis libros hay escritores y hay libros. Podría escribir un libro donde no hubiera un escritor, o alguien que quiere ser escritor, o variantes de la forma de lo que es un escritor; pero no estoy del todo seguro de que me divertiría haciéndolo. Es como si para mí la figura del escritor fuera el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ése es mi tema, todos mis temas. El modo en que la literatura aparece en todas partes. Y está claro que soy un lector que escribe: para mí es normal sentarme a leer antes de sentarme a escribir. Leo como forma de calentamiento. A los escritores suelen preguntarles si, obligados a elegir, renunciarían a escribir o a leer. La mayoría contesta con seguridad que preferirían no volver a escribir. Yo no estoy tan seguro. A mí me gusta muchísimo escribir y en cuanto a los grandes libros que aún no he leído, voy a decirte la verdad: si quiero,

puedo imaginármelos todos; perdona la arrogancia, pero es que soy capaz de cualquier cosa con tal de que nadie me quite la posibilidad de levantarme por las mañanas y escribir. A este respecto suelo repetir una frase, y aclaro que la digo sin vanidad alguna. Es una frase muy ambigua pero que, espero, se entienda como yo la entiendo: Nadie escribe como yo. En realidad, trato de hablar lo menos posible sobre lo que soy y lo que siento. No me resulta fácil decirlo. Me resulta más sencillo ponerlo por escrito.

Es entonces cuando —no creo que exista un elogio más grande para un escritor— se comprende por qué leer a Vila-Matas provoca, automáticamente y casi en el acto, tantas ganas de escribir:

A continuación, Vila-Matas traza —«Por primera vez, nunca lo había hecho», me dice— un plano de la casa que ha venido construyendo hasta el día de hoy apilando palabra sobre palabra, libro sobre libro. Vila-Matas revisita y ordena y se convierte en el guía de sí mismo proponiendo aquí el tránsito abreviado de una literatura portátil pero no por eso menos firme y contundente. Una obra que ha ido invadiendo y venciendo toda resistencia de las otras habitaciones, de baños y de cocinas y de vestíbulos, para la felicidad de nosotros, sus lectores.

Pronto seremos más felices todavía.

Pronto toda la casa de Vila-Matas —esta otra casa tomada— será sólo biblioteca.

Nadie escribe como él.

*Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Tusquets, 1973): «Breve novela escrita cuando era soldado español colonialista —servicio militar obligado— en el norte de África. La escribí por las tardes en la trastienda de un colmado del regimiento de artillería, sin ánimo de publicarla, sólo por no perder el tiempo. Mi sorpresa fue que, a mi regreso a Barcelona, Beatriz de Moura la leyó y me propuso publicarla. ¿Qué era *Mujer en el espejo*...? Que yo sepa, esa novela, que es una sola frase ininterrumpida, sólo la leyó Héctor Biancotti, que dijo que era “un ejercicio de estilo”».

*La asesina ilustrada* (Tusquets, 1977, reedición en Lengua de Trapo, 1996): «Breve novela escrita en la buhardilla que me alquiló Marguerite Duras en París. En mi reciente libro, *París no se acaba nunca*, cuento cómo la escribí. Se trata de un librito que pretende asesinar a todo aquel que lo lee. Un libro bien educado, amable y de muy buen gusto».

*Al sur de los párpados* (Fundamentos, 1980): «En el largo invierno de 1978 me dediqué a contar, ya instalado en mi casa de la Travesía del Mal de Barcelona, la historia del aprendizaje de un escritor. Aunque la novela es pedante e insoportable, me fue muy útil trabajar en ella porque aprendí precisamente aquello que aprendía mi escritor, es decir, aprendí a escribir. Hace años que ando prohibiendo que alguien la lea».

*Nunca voy al cine* (Laertes, 1982): «Cuentos breves y libro también breve, escrito entre Mallorca y Barcelona, con la idea más bien ingenua de averiguar cuáles eran los temas que me preocupaban como autor literario. El título del libro acabó condicionando mi vida entera, ya que desde entonces, por temor a ser descubierto, nunca voy al cine en los lugares donde me conocen. A veces me paso años sin ver una película».

*Impostura* (Anagrama, 1984): «Buena historia basada en hechos reales que sucedieron en Italia y que yo trasladé a Barcelona, historia algo desaprovechada por mi impericia juvenil. De cómo un pobre ladrón de tumbas se hace pasar por un escritor desaparecido, con el visto bueno de la viuda. Desde entonces, el misterio de nuestra verdadera identidad personal es uno de mis temas preferidos, según los críticos».

*Historia abreviada de la literatura portátil* (Anagrama, 1985): «Intento (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción radical. En el periódico *El País* fue liquidada con unas palabras

demoledoras: “Se nota que el autor veranea en Cadaqués”. Hoy en día, Marcel Duchamp y sus máquinas solteras son algo más conocidos en los medios culturales españoles y a veces en las novelas de ese país hasta encontramos personajes de la vida real protagonizando ficciones».

*Una casa para siempre* (Anagrama, 1986): «Novela y libro de relatos a la vez, este libro cuenta el drama de un ventrílocuo que tiene voz propia, esa virtud que es tan buscada y apreciada por muchos escritores y que, por razones obvias, para el ventrílocuo es un verdadero contratiempo. Detrás de todo ese libro se encontraba la constante preocupación —por primera vez en mi vida— en torno a la estructura que requería la construcción de toda novela. Fue vapuleada por dos insignes y olvidables críticos españoles. Uno de ellos llegó a decir que no debería ni haberla publicado. Al cabo de unos meses, fue el único libro español, junto a otro de Javier Marías, seleccionado en Francia como uno de los mejores que se habían traducido al francés aquel año. Eso me decidió a aplicarme a mí mismo la ley de extranjería y dejé de ser un escritor español».

*Suicidios ejemplares* (Anagrama, 1991): «Libro unitario de relatos en torno al tema del suicidio. Precedente claro de *Bartleby y compañía* en cuanto a narrar historias de personas que se retiran de una actividad. Lo escribí para indagar cuáles eran mis relaciones con la vida y con la muerte, sobre todo con esta última, puesto que desde la ventana de mi sexto piso se ofrecía fácil la posibilidad del vuelo. Recuerdo que mientras trataba las historias de ese conjunto de relatos, teniendo en cuenta que me identifico siempre con los personajes del libro que ando en aquel momento escribiendo, sentía un cierto temor a probar mis alas y matarme».

*El viajero más lento* (Anagrama, 1992): «Primero de mis libros de ensayos literarios. Contiene hazañas como mi falsa entrevista a Marlon Brando y modestas osadías como una entrevista

ta verdadera con Salvador Dalí, que siempre (a pesar de las fotografías que lo demuestran) ha sido injustamente considerada como falsa. Para mí, leer hoy en día alguna de las páginas de ese libro es comprobar que, en efecto, como diría Lichtenberg, yo entonces me movía tan despacio como un minuterero entre una multitud de secunderos».

*Hijos sin hijos* (Anagrama, 1993): «En la línea de los personajes suicidas de mi anterior libro de cuentos, los héroes de este nuevo conjunto de relatos eran hijos sin hijos, es decir, personas de las que puede hoy en día seguir diciéndose de ellas que no desean descendencia alguna, seres a los que su propia naturaleza aleja de la sociedad y que, en contra de lo que pueda pensarse, no necesitan ninguna ayuda, pues si quieren seguir siendo de verdad sólo pueden alimentarse de sí mismos. Son seres que parecen sintonizar con lo que escribiera Kafka en su *Diario*, agosto de 1914: “Hoy Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar”».

*El traje de los domingos* (Huerga y Fierro, 1995): «Segunda colección de artículos y ensayos, en este libro hay algunas páginas en las que puede apreciarse hasta qué punto era un escritor de disciplina *shandy*, un acendrado crítico literario, un prologuista de almas amigas y un columnista dominical desesperado».

*Lejos de Veracruz* (Anagrama, 1995): «De cómo bajo la luna exagerada de Veracruz me encontré con Rosita Boom Boom Romero, que ordenó matar a mi hermano, y de cómo confundí al asesino con Dios y de cómo Sergio Pitol me ayudó a salir del enredo. México visto como una metáfora personal de la fiesta y de la desesperación».

*Extraña forma de vida* (Anagrama, 1997): «Encontré el título del libro en el aeropuerto de Lisboa al ver un disco con un fado de Amália Rodrigues que se llamaba «Estranha forma de

vida». Me enamoró no exactamente el título sino la belleza de Amália. Y en mi ciudad encontré la historia que iba a contar: la de un barcelonés dividido entre dos amores y entre dos actividades parecidas, la de escritor y la de espía. Recuerdo que, escribiendo ese libro, acabé transformándome en una especie de Fernando Pessoa del barrio de Gràcia de Barcelona. Escribir o la única forma interesante de estar en el mundo, extraña forma de vida».

*Para acabar con los números redondos* (Pretextos, 1997): «Contra la manía de los suplementos literarios de celebrar con cifras redondas los aniversarios de escritores que son generalmente mediocridades y que de pronto ocupan el espacio que debería estar destinado a los escritores que están vivos y enfrascados en la aventura de una obra peligrosa que no merece la atención suficiente o a los que, estando muertos, demuestran estar muy vivos al resistirse a cumplir años».

*El viaje vertical* (Anagrama, 1999): «Mi primer viaje a la isla de Madeira en 1998 fue iniciático y deslumbrante. Asistí impávido a una serie de conferencias en portugués en torno a la existencia de la Atlántida. Poesía pura. A lo que habría que añadir que, por problemas con el idioma, entendía sólo la mitad de lo que decían y la otra mitad la imaginaba. Los conferenciantes de Azores, Madeira, Lisboa y Cabo Verde manipulaban mapas sin cesar y hablaban de las islas encantadas con un encanto inigualable. Al llegar a Barcelona, imaginé que el viaje lo había hecho mi padre, nacionalista catalán que en Madeira se interesaba, no por la Atlántida, sino por saber si había movimientos políticos independentistas en la isla. ¿Hay mayor soledad e independencia que la del gran continente desaparecido?».

*Bartleby y compañía* (Anagrama, 2000): «Contrariamente a lo que se cree, no hablo exactamente en este libro de escritores que dejaron de escribir sino de personas que viven y luego dejan de

hacerlo. De fondo, eso sí, el gran enigma de la escritura que parece estar diciéndonos que en la literatura una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido».

*Desde la ciudad nerviosa* (Alfaguara, 2000): «Libro que nació de la tentación de inventarme una Teoría de la Narrativa para ensamblar *Bartleby y compañía* con *El mal de Montano*, que iba a ser mi siguiente libro. Y junto a esa tentación, primeros indicios de una búsqueda de conferencias atípicas en las que la norma habitual sería la mezcla de ensayo, ficción, autobiografía y el género del viaje interior. Al final, lo único que inventé fue ese libro sobre la ciudad nerviosa de Barcelona. Se hace teoría al andar. O como decía Robbe-Grillet: “En realidad, cada novela mía constituye su propia teoría y en un cierto sentido la destruye”».

*El mal de Montano* (Anagrama, 2002): «El itinerario de un moderno Don Quijote, lanza en ristre contra los abundantes enemigos de la literatura. La historia de una bella fuga mínima, llena de desvíos que llevan al abismo y al vértigo de la escritura y la vida. Un intento más de huir de lo establecido para tratar de crear la belleza extraña de un estilo y decir cosas distintas».

*París no se acaba nunca* (Anagrama, 2003): «Aparentemente, la revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de *París era una fiesta*. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin

de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles».

*Aunque no entendamos nada* (J.C. Sáez Editor, 2003): «Quinta colección de artículos y ensayos literarios, en este caso con destino únicamente a las librerías chilenas y la librería La Central de Barcelona. El texto inicial, el que da título al libro, está siendo en la actualidad desguazado y reciclado para la novela que escribo en estos momentos sobre el tema general de la Desaparición. En la parte final se incluyen dos textos que aprecio especialmente, lo que espero que les preserve de ser desguazados en un futuro: las palabras dedicadas a Bolaño en la hora de su muerte (“Un plato fuerte de la China destruida”) y las de aceptación del premio Rómulo Gallegos (“Discurso de Caracas”)».

Novela en preparación de título por ahora secreto (Anagrama, 2005): «Adelanto de este libro sólo el arranque de su trama, dejando la compleja parte ensayística a un lado: un narrador español, que está interesado por la desaparición del sujeto moderno y estudia a fondo la historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot, ve cómo un desconocido le suplanta ante un taxista en la estación de tren de Santa Justa de Sevilla. Aunque sorprendido, decide aprovechar la circunstancia para no acudir a la Cartuja, donde le esperaban para un acto cultural con Bernardo Atxaga esa noche. Desaparece en Sevilla con la idea de permanecer oculto como mínimo once días, como hiciera en su momento Agatha Christie, que fue buscada por medio mundo. Espera que, como a la escritora inglesa, le busquen; pero empieza pronto a sospechar que nadie va a echarle en falta, que a nadie le interesa la suerte que corra su existencia. Comienza entonces la fuga sin fin del escritor desaparecido».

# El cuerpo de la elegía

VICENÇ LLORCA

¿Qué puedo tocar de ti cuando no estás?  
¿Qué me queda de ti que arbitra rostro y medida?  
¿Con corazón de noche, existe un sueño que nos impulsa  
a llenar de cuerpo el vacío cerrado de una mano?  
Tan sólo de esta forma entiendo que la soledad  
retenga un punto sólido en mí,  
el gusto del poso del aceite en la cerámica.  
El saberte así —cercana en el horizonte,  
domando el absurdo, retirando el azar con calma,  
más hacia dentro cuanto más alejado el camino—  
me ha regalado el beneficio de las distancias,  
el afán del paso que acerca río y puerto.  
Así, haberte sabido tan yo, tanta alma  
comunicando por los huecos la pasión,  
me hace recordar que me has entregado la vida.  
¿Y ha sido el amor este tacto incorpóreo  
que ha fraguado recuerdo y estallido en la alegría?

[Traducción del catalán por Montserrat Gibert]

# La ausencia desde la otredad: Josep Carner y los «Temas de la lírica náhuatl»

JORDI JULIÀ

Nos hallamos a finales de 1936. En Europa empieza el fin del mundo de ayer —tal y como lo llamó Stefan Zweig— y un hombre del viejo continente se encuentra en la Plaza de las Tres Culturas. Va desaliñado y despeinado, con cara demacrada y mirada paranoica, como recién despertado de un sueño eterno. Muy famoso en los cenáculos surrealistas parisinos, al correr del tiempo este hombre de cuarenta años pasará a la historia de la cultura por haber escrito a principios de los treinta su *Teatro de la crueldad*. Antonin Artaud fue al encuentro de los tarahumaras en esta fecha fatídica de 1936, mientras en Beirut otro hombre, con apariencia de señor antiguo de origen inglés y medio calvo, había acabado de enviudar de su primera mujer, la aristócrata chilena Carmen de Ossa. Nada liga la suerte de estos dos escritores viajeros si no es uno de sus destinos: México. En febrero de 1939, y de la mano de su nueva esposa —la crítica y académica belga Émile Noulet—, se podía ver a Josep Carner paseando, a la edad de cincuenta y cinco años, por la misma plaza donde unos años antes Artaud había perdido su mirada. Perteneciente al cuerpo consular español desde 1921, el escritor catalán estuvo quince años con destinos funcionariales por Europa, Sudamérica y el Próximo Oriente, lejos de su Cataluña natal donde fue coronado por su precocidad y su genio literario como el «príncipe de los poetas». Ahora, después de haberse puesto del lado del gobierno de la República española y en contra del golpista general Franco, es expulsado de la carrera consular al resultar victorioso el régimen franquista.

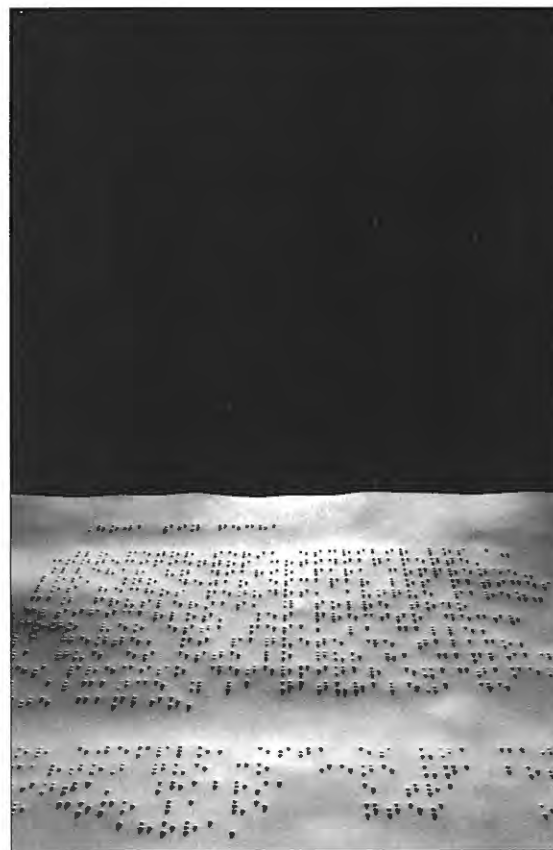
Tanto el uno como el otro, Antonin Artaud y Josep Carner, encontraron en México un destino con alicientes diferentes. Artaud huía de la cultura racionalista y humanista occidental que estaba a punto de llevar a Europa, y a medio mundo, a la catástrofe, y creía hallar en la cultura mágica ancestral de los tarahumaras una superación de la conciencia individual a favor de una conciencia colectiva de integración con el cosmos. Carner huía del franquismo y de la más que pre-

visible ocupación nazi, y escogía un país que había conocido previamente —en concreto en 1929, tras su estancia como cónsul en Costa Rica entre 1924 y 1926. No obstante, también las actitudes que adoptarán ambos viajeros serán diferentes —suscitadas, sin duda por los motivos que indujeron sus viajes. Tzvetan Todorov, en *Nosotros y los otros* (1989), indicaba que el espíritu de la relación que establecerá Artaud con la cultura mexicana será la típica del «alegorista», aquel que no se interesa «por la identidad de esos otros y por el conocimiento que se puede tener de ellos, sino por un proyecto ideológico autónomo concebido fuera de todo contacto con ese pueblo llamado a servir exclusivamente de ejemplo e ilustración». Así pues, a la hora de caracterizar las formas en que los escritores-viajeros se relacionan con los otros, Todorov califica a Artaud de «viajero-impresionista» porque busca la impresión que la experiencia del viaje deja en él y no los países ni sus habitantes.

Dada la situación de exiliado de Carner, tendría que encajar, precisamente, con el retrato de viajero exiliado que describe el semiólogo búlgaro, porque debería renunciar a toda renovación de la experiencia propia y mostrar un desinterés acerca del pueblo que le acoge. Pero nada más lejos del talante carneriano, a tenor de lo que nos cuenta Pere Calders —narrador catalán exiliado también en el país azteca— en la biografía titulada *Josep Carner* (1964):

México era, cuando él se hallaba allí, un paraíso, una zona del mundo particularmente favorecida. Descubría a cada momento hombres finísimos y damas encantadoras, encontraba aquí y allá aleccionadores ejemplos a seguir. Y lo mejor es que no se trataba de un engaño de los sentidos, sino que existía aquello que su espíritu buscaba.

Carner, que trabajó como profesor de la Universidad de México y que colaboró en *El Colegio de México*, también participó en una editorial que creara el exiliado catalán Miquel Ferrer, y —como anotara Calders— «se llamaba *Com-*



JOAN FONTCUBERTA

Jean-Paul Sartre (*La náusea*)

*pañita General de Ediciones*, y el propósito era traducir al castellano obras catalanas y alternarlas con la producción de autores mexicanos». El poeta catalán colaboró también con el Fondo de Cultura Económica y tradujo al castellano obras de Conrad, Milton, Locke, Vico, Masarik, Eliot, Benes, Valéry, etc. Pero durante los seis años de residencia en este país —hasta terminada la Segunda Guerra Mundial, en agosto de 1945, cuando partiría definitivamente con su mujer a Bélgica— se convirtió en centro de una tertulia que se celebraba en el centro de la capital, y donde aglutinaba a diferentes escritores catalanes y españoles exiliados, juntamente con autores mexicanos. Mención aparte merece la admiración que Carner profesaba hacia Alfonso Reyes, dedicando artículos y reseñas a su obra y a su figura.

Carner se comporta como un auténtico asimilado —para retomar la denominación pro-



JOAN FONTCUBERTA

*El Corán*

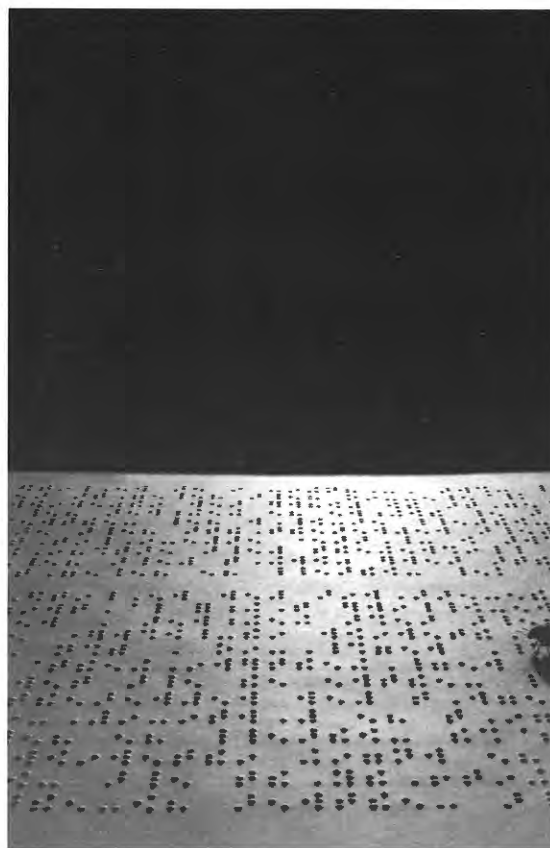
puesta por Todorov. Encaja perfectamente con la actitud del inmigrante que, al verse forzado a vivir entre el pueblo que le acoge, decide parecerse a él para ser aceptado. Una de las variantes de esta categoría es el experto profesional extranjero —etnólogo, historiador o escritor— que trata de comprender la sociedad que le recibe como si perteneciera a ella. No es extraño que Carner hubiera adoptado unos hábitos muy particulares tras largos años dedicado a la carrera consular y después de haberse casado con una esposa en el extranjero: «siempre que fijo mi domicilio, lo hago con un sentimiento de permanencia. De otra forma habría pasado momentos muy desagradables. Cuando llego a un país, no pienso nunca que algún día, generalmente pronto, tendré que irme». En el caso de la República Mexicana, Calders recuerda haber oído decir al poeta las siguientes palabras: «México es muy interesante [...]. Hay núcleos

valiosos que se tienen que conocer»; y de hecho predicaba con el ejemplo, puesto que «no pasaba una semana, en México, sin que nos hablara de tipos formidables y procurase que les conociéramos»; «no se cansaba de loar a México —a menudo, cabe decirlo, haciendo justicia— y hasta en su mundo intelectual, más bien escaso, encontraba minorías interesantísimas, brotes geniales». De todas formas, esta asimilación forzosa era achacada, por Calders, a un intento carneriano por esquivar la añoranza de su tierra, donde no pasaba largas temporadas desde los veintisiete años: «Carner había tenido que defenderse de la añoranza de la mejor manera que podía. Me parece que tenía una técnica, un conjunto probado de fórmulas. En primer lugar, el país donde se encontraba —estuviera donde estuviera— era siempre magnífico, lleno de posibilidades, interesante. En segundo lugar, se instalaba sin caer en provisionalidades, como si cada uno de sus destinos fuera el definitivo, un hello lugar para quedarse. En tercer lugar, procuraba tanto como podía no mirar atrás, a base —entre otras cosas— de no escribir a los amigos ausentes».

De aquellos años la influencia cultural que este país dejó en Carner se puede comprobar en la obra literaria que nos ha legado. Más que testimonial y anecdótico es consignar como uno de sus poemas, «Xicranda de Mèxic» («Jacaranda de México») incluido en *Poesia* (1957), es una muestra de cómo el paisaje americano cuajó en muchos escritores exiliados —y en este caso en Carner. Pero donde hallaremos una marca más profunda de la civilización ancestral mexicana es en la versión inicial de una de sus pocas obras de teatro: me estoy refiriendo a *El misterio de Quanaxhuaca* (México, 1943) —versión primigenia de *El ben cofat i l'altre* (*El bien tocado y el otro*, 1951). Según anota Albert Manent, uno de los biógrafos de Carner, esta obra fue encabezada con la siguiente dedicatoria: a «Francisco Orozco Muñoz, que contagió gratos lugares y gentes de Europa con su amor a México, al tutelar amigo que me llevó a Guanajuato, de-

dico este esparcimiento». Mucho más concluyente se mostró su esposa, Émilie Noulet, quien en la introducción a la versión francesa, *L'Ebouiffé* (París, 1963), indicó explícitamente que esta obra fue escrita como homenaje a la tierra que en su día acogiera a Carner. Dejo para mejor ocasión añadir mi lectura de la obra a las importantes interpretaciones ya hechas al respecto por parte de Josep Ferrater Mora y Pere Bohigas. Por ello, quisiera centrar mi interés en un pequeño ciclo de poemas que insertó el poeta catalán en el volumen de su poesía completa y corregida publicada en 1957, bajo el laconico y comprensivo título de *Poesia*. Me estoy refiriendo a las cuatro piezas que componen el conjunto llamado «Temas de la lírica Nàhuatl».

Bajo este epígrafe Carner aglutinó cuatro poemas, de diferente extensión y factura, que pasarían a formar parte de la última de las partes del volumen de poesía completa, la titulada «Absència» («Ausencia»), para la cual reservaría aquellos de sus poemas más reflexivos, de tono más meditativo, tanto si eran inéditos como si habían sido publicados —con variaciones o no— en alguno de sus múltiples libros. Después de la muerte de su primera esposa, su experiencia de exilio, la derrota de la República española, y el estallido de la segunda Guerra Mundial, los temas de Carner irán tomando un trasfondo metafísico, y abandonará aquel *vers de société* —irónico, satírico o costumbrista— que tan famoso le había hecho. Así pues, a partir de 1935 (año en que publicaría *El corazón quieto*) y de *Nabí* (1941) —largo poema narrativo donde se aprovecha la figura bíblica de Jonás para plantear la crisis religiosa y moral del individuo contemporáneo—, en los poemas breves que escribe —según apuntó el crítico y poeta catalán Gabriel Ferrater en *Escritores en tres lenguas*— «el poeta canta en sordina y, arrancando a su espíritu de ecuánime ironía una nota suprema, expresa el descenso de los posos de frenesí humano, en su serena vejez». En 1935 también iba a aparecer su libro de versiones de poesía china,



[JOAN FONTCUBERTA]

Charles Darwin (*El origen de las especies*)

titulado *Luna y linterna*, cuyo subtítulo rezaba *Recuperación de temas chinos*, donde se ejercitó en el arte de la traducción, en verso, o más bien debiéramos decir de la apropiación poética a través de la traducción, ya que, como anotara en el artículo «De l'art de traduir» (editado en México por la revista *Lletres* en 1944), «si el traductor goza de personalidad, la traducción a él encomendada estará influida, poco o mucho. Y si no tiene personalidad, su traducción no va a pasar de un desgaste».

Carner va a dejar que la personalidad poética traspúe a través de los versos de sus traducciones de poesía china hasta el punto de que este libro pasó a integrar por completo una de las secciones de su *Poesia*. También sucedió lo mismo con estos cuatro poemas agrupados bajo el título de «Temas de la lírica nàhuatl». Para empezar, fijémonos en que habla de temas, y no de poemas, entre otras razones porque el poeta ca-

talán se interesa por la validez poética de una formulación, un símbolo, un movimiento lírico, etcétera, y prescinde de trasladar al catalán el poema entero. No busca poemas ejecutados perfectamente en su unidad, sino que se deja seducir por una imagen, o prefiere que una estructura o unos versos le sugieran una nueva formulación de este tema. Esto es lo que sucedió con el primer poema, «Amistad», que palimpsesta, casi por completo, un poema náhuatl que en la versión de Ángel M. Garibay tomaba esta forma (*Cant. Mex.*, f. 12, lín. 22).

#### SUEÑO DE PALABRAS

¡Amigos, favor de oír  
este sueño de palabras!  
En tiempo de primavera nos da vida  
el áureo brote de mazorca;  
nos da refrigerio la roja mazorca tierna,  
pero es un collar rico el que sepamos  
que nos es fiel el corazón de nuestros amigos.

Aunque el poema carneriano se construye sobre los versos de los antiguos mexicanos, no se plantea como una traducción literal. Para empezar prescinde de los dos primeros poemas del original, y se centra en el tema de la amistad. De los tres versos siguientes (donde se toma la mazorca de maíz como el símbolo de la regeneración de la vida) surge el primer cuarteto en catalán, aunque reestructurado a favor de un *ordo naturalis* que en el original había sido traspuesto, quizá porque, como bien sabe, «la mejor manera de traducir un texto informe es disfrazarlo de bien compuesto». Los dos últimos versos, marcados por la conjunción adversativa que perfila la idea inicial son el origen del segundo cuarteto de Carner, aunque en él va a desplegar el símbolo de amistad del «collar rico». Mucho más que la seguridad de los alimentos terrenales (el maíz), la auténtica seguridad la confieren los alimentos espirituales, la certeza de la amistad, porque siempre será mejor «un collar de joyas al cuello» (símbolo

de los fieles amigos cercanos) que la simple pluma o el colgante.

Aunque no poseo ningún dato que refuerce mi teoría, creo que podemos conjeturar que Josep Carner conoció esta lírica náhuatl a través de las ediciones que hiciera Garibay entre los años cuarentas y cincuentas: *Historia de la literatura náhuatl* (1953-1954) y *Poesía indígena de la altiplanicie* (1940-1952). El siguiente poema posee un tono mucho más metafísico y meditativo, y viene a coincidir con los llamados *cantos de orfandad*, muy propios de esta lírica antigua. El poema que Carner titula «Canto funerario» es una versión libre y compactada de un poema más extenso y reiterativo que Garibay titula «La tiránica ley de la muerte» (*Cant. Mex.*, f. 13v, lín. 19ss.). Ante esta versión de un yo poético que constata la crueldad de la muerte, y que toma conciencia, ante sus amigos, de la caducidad humana tras la muerte de sus padres, que se demora en repeticiones de términos y muchas preguntas retóricas, Carner es fiel a sus concepciones poéticas, y aplica una de sus máximas sobre la traducción: «no desleáis nunca. Pero será amable que, por inclinación de vuestra lengua o genio personal, lleguéis no obstante a recoger una que otra frase expandida en una cortedad más compacta, y como si dijéramos imperiosa». El poeta catalán convierte los treinta y nueve versos del canto original en veintisiete versos catalanes de cómputo par distribuidos en cuatro estrofas. El poema de Carner mantiene la expresión de angustia ante la orfandad del individuo, abandonado por los dioses y por sus padres —tras su muerte— sobre la tierra. Y si bien en algunos pasajes traslada casi por entero versos nahuas, el poema original se pone al servicio de la creación poética en catalán. Nos hallamos ante una palimpsestación más libre de un mismo poema, cuyos temas son reestructurados, tomados casi por entero o rehechos para desembocar en una versión mucho más condensada y efectiva de acuerdo con la lengua de destino y la poética de la época y del autor.

El siguiente poema de Carner, «Canto de tristeza», es un texto donde se practica una palimpsestación diluyente, puesto que el poeta catalán conjura en una misma obra diferentes recursos y temas propios de la lírica de los aztecas. El poema catalán, compuesto por cuatro cuartetos de rima consonante (la propia de todos estos poemas carnerianos), mantiene una misma estructura en cada estrofa, puesto que el segundo y el cuarto verso serán siempre los mismos. Carner vuelve a usar el recurso de la pregunta retórica de talante metafísico que dirige, a través del típico apóstrofe, al dios dador de vida, para expresar la incertidumbre del individuo que no sabe cuál será su suerte, y es incapaz de consolarse con la belleza de las flores y el renacer de la primavera. Si bien parece que el poema se construye sobre el texto que Garibay tituló «Canto de tristeza, 1» (*Cant. Mex.*, f. 23v, lín. 8-14), utiliza otro tópico propio de esta lírica que consiste en invocar al corazón para que deje de sufrir (*Cant. Mex.*, f. 13r, lín. 11-24; y *Cant. Mex.*, f. 14r, lín. 17-32): el yo poético catalán pide que el corazón se duerma al pensamiento porque «toda cordura es en vano», y la primavera ajena al sufrimiento del individuo lo agudiza con la belleza marchita y fugaz de las flores.

Finalmente, el último poema que Carner versiona bajo el título de «Requesta» («Demanda») se inspira en el pasaje de un poema dramático que Garibay intituló «Deseo de persistencia, 11» (*Cant. Mex.*, f. 31r y v). En esta pieza el yo poético es un joven que prevé como será su muerte, e indica que cuando se vuelva humo el dosel de plumas donde yacerá su cuerpo inerte las ancianas le llorarán. Este asunto es reconvertido por Carner en el monólogo dramático de un joven que aconseja a su madre cómo comportarse si él muere antes que ella: él pide a su madre que le entierre junto al fuego donde cuece los panes,

y que sólo le llore en aquel momento, para que si alguien sorprende sus lágrimas pueda justificarse diciendo que la leña «era aún tierna y el humo me hace llorar». Hasta cierto punto, la pieza carneriana recuerda algunos poemas románticos de Joseph von Eichendorff, pero esquivo el decimonónico sentimentalismo elegíaco al buscar una excusa poética para el llanto.

Si, como dijo Carner en el citado artículo sobre la traducción, este ejercicio «es el mejor método para entrenarse para escribir bien», este poeta ya anciano encontró en la lírica náhuatl aquellos temas que mejor encajaban con la experiencia de un exiliado que con más de cincuenta años tuvo que replantearse y rehacer la vida familiar, sentimental, profesional, pero también el ánimo espiritual y su actitud moral frente a los acontecimientos y la ausencia de toda seguridad. Lejos de su patria, de sus lectores y de su cultura supo encontrar en otras tierras y en otras formas de cultura un solaz para sus últimos días. Un Carner de más de setenta años decidió incluir estas versiones de temas de la literatura azteca en su volumen de *Poesía* como muestra quizá de su teoría de la traducción; puesto que para él «traducir una obra [era] la mejor manera de leerla; [era] amar y penar; servirla y dominarla». Desde la senectud vivida en la tranquilidad de su casa de Bruselas, Carner nos brindó otra muestra de la seducción sobre él ejercida por la sociedad y la cultura mexicanas, desde un ya lejano 28 de noviembre de 1929. En un artículo escrito ese día, «L'atracció de Mèxic», compuso un extenso elogio de las virtudes de esta tierra que concluía con una descripción de las impresiones que le había provocado aquel país: repleto «de vapores de *pulque*, de perfumes de flores encendidas que se suben a la cabeza y de humo de tabaco, México es una mina inagotable».

# Poema

SUSANNA RAFART

Nos empujó hacia allí el eco  
de una voz mayor.

El hombre desnudo en la playa,  
el hombre amargo de corales  
inmerso en un inmenso  
reloj de arena,  
pero no quedan horas,  
ya no quedan horas.  
El hombre cruzó a nado  
la página del agua.

El argumento eran sus alas.

[Traducción del catalán por la autora]

# Monstruos

TXEMA MARTÍNEZ INGLÉS

Mientras tú duermes, yo hablo con los monstruos,  
sombras deformes sobre la pared  
color hueso que dicen  
que nada me pertoca sino puro silencio,

la piedra sorda contra el mar,  
la escarcha muda sobre las magnolias del alba,  
el viento que sacude la arboleda  
y pule mis costillas como lija.

Un escarabajo  
vive en mi corazón.

Y entonces te despiertas,  
enciendes la luz y enciendes las flores  
y el mar, paras el viento,  
duermes los árboles,  
callan las sombras desaparecidas.

Y el tiempo  
es una manzana.

[Traducción del catalán por el autor]

# Los gigantes

BALTASAR PORCEL

¿Qué es un gigante? ¿Acaso una poderosa quimera? ¿Acaso una sedienta indagación moral? ¿Acaso un oscuro aliento ancestral que adivinamos jadeante a nuestra zaga? Sea cual fuere la respuesta, ha de resultar como mínimo detonante que una obra de corte histórico, como pretende ser rigurosamente ésta, sea iniciada con una invocación a los gigantes.

La historiografía antigua permitía, generosa y minuciosa, la presencia del gigantismo, aunque no a causa de que entonces existieran tales criaturas sino por creer que podía haberlas. Pero la moderna los rechaza de plano, atenta sólo a lo tangible, al lardo quehacer material de nuestras vidas y del Estado ordenancista cual embudo que funcionaliza las imaginaciones. ¡Como si un gigante sólo pudiera responder a una gigantesca medida, o fuera una especie de artefacto! Pero soy profesor y formalmente debo aceptar con la debida circunspección las reglas académicas.

Ocurre y ocurrirá, sin embargo, que los rumorosos y revueltos cuentos populares mallorquines se hallan y hallarán repletos de incuestionables gigantes, enfatizada de falsetes la voz de cada narrador hechizando a los niños. Y en cada conseja los monstruosos y burdos seres durante el día transitan pesados, aspados, a rítmicas y vastas zancadas, vociferando roncós para acoquinar a los perros y a las personas que hallan en los caminos de ésta nuestra bendita tierra insular de hoscos pinares, de silentes aldeas y del inmenso vacío del mar que se ignora, las estrellas tan cercanas en la noche clara.

Un propósito único anima a las desaforadas criaturas de rondalla: robar sin mesura allí donde puedan los sacos de trigo, su severo aroma a polvo y a sol, y los regordetes y albos hatillos de ovejas, el lastimero balido glotón, además de embolsarse las onzas de oro que la gente esconda debajo de una baldosa o entre la paja de los jergones. La misma *Odisea*, con sus claves remotas, ya constata esta laboriosidad de los gigantes.

Los cuales en el cotidiano crepúsculo y siguiendo la larga caída de las sombras retornan fatigados, sudorosos, a sus disimuladas cavernas plagadas de murciélagos y clausuradas por descomunales lajas que se abren a la mágica y grotesca invocación de «¡Bitzoc, bitzoc!», en cuya penumbra cenan ellos, pautados por sus crasos eructos, un ternero asado y sazonado con laurel y romero, acompañado de un barreño de lechuga fresca aliñada con aceite de oliva. Quien cocina es la gigante, muy atenta y erguida, se diría que como carente de alma, una endomin-gada enormidad de cartón piedra. Por último, se acuestan ambos en un amplio colchón de madera —en realidad, herradas puertas de iglesia arrancadas de cuajo—, donde duermen con un ojo abierto: la traición siempre acecha, debe prevenirse.

Por ello, sin duda, los gigantes también matan. Además, con cierta razón y saña: las personas, los únicamente humanos, somos poco más que la hormiga afanosa y como ella nos arras-tramos por el sucio suelo, pero nosotros hen-chidos de abyectas creencias como la de que un cósmico dios de los espíritus nos ha moldeado. Para ser, necesitamos inventar seres ideales que nos sublimen. Mientras, el gigante asume sin más una lógica material de grandes potestades propias al vadear de un tranco cualquier río, al aplastar un cortijo de un taconazo, al levantar con sus risotadas un tumulto de nubarrones que pueden estallar en un aguacero. Su imaginación son sus hechos. Se ha sabido de alguno de estos seres de excepción que, atravesando los mares, habría llegado hasta Montevideo.

El más preclaro gigante de la *Odisea* es aquel Polifemo torpón, engreído y caníbal: si los hombres son la mierdecita que decimos, en consecuencia deben ser engullidos o chafados por el gigante, cual uno de los innumerables anima-lejos del bosque y del corral que los mismos hombres sacrificamos en aras de nuestro sustento o nuestro asco, sea una gallina o una serpiente. El pez medra por su tamaño, el mayor zam-pándose el menor. Mientras los dioses callan,



JOAN FONTCUBERTA

Ray Bradbury (*Crónicas marcianas*)

un dios no puede con un tiburón ni con un sal-monete.

Sin que el gigantismo mallorquín tampoco se constituya, también a semejanza de la insolidaridad con que se desenvolvía el griego, en democrática asamblea que dictamine con raciocinio las leyes de la comunidad, sino que sus atributos radican evidentemente en la fibrosa corporeidad, en la arrasadora errabundez, en la agudización del instinto, o sea, en ese taciturno individualismo que jamás se declara vencido porque es amoral. Ese orden legislado, en consecuencia, sólo convence a los débiles, que se creen así protegidos cuando son sometidos. Pero el gigante es lujuriosamente libre porque puede destrozar.

Hugo LosCeros, de niño, todo el santo día cavilaba en gigantes, los atisbaba por doquier. Su abuela Jerónima, jorobeta y rezongona, pringosa como los peores demonios, y Mariana

su madre, esbelta y enjuta cual un galgo ibicenco, biliosa de rencores, llevaban al muchachito con ellas a los pedregosos ribazos de algarrobos, a su recolecta, y a la turbia y caudalosa fuente de las Santidades —pues muchas eran las áureas apariciones que emergían de sus aguas y entre los mirtos—, donde efectuaban su colada. Y para entretenerlo le atiborraban el cerebro de cuentos protagonizados por reiterados gigantes:

—...y entonces el hombrón, apenas entró en el tenebroso casal del fin del planeta, comenzó a husmear desabrido por los rincones, a clamar perentorio: «¡Siento olor a carne humana, la comeremos toda la semana si el Diablo no nos engaña!». Y Bernardete, que se había escondido detrás de una jícara del tamaño de un tonel, lloró muy triste pensando que jamás volvería a contemplar el sol que cada día aparece tan rojo como la granada en los dilatados cielos por encima de los montes Cocentaina, allí donde los chivos salvajes. Pero entonces resonaron cornetines militares y el gigante se volvió sorprendido para...

Aunque a Hugo le gustaba todavía más que le hablara de ellos su padre, cuando le acompañaba a acostarse en el eternizado invierno y lo cubría con la áspera piel de cabra. De las cabras del Barón de Benàtiga, a las ubres de las cuales madre y abuela arrimaban al chico para que se alimentara, la mareante tibieza de la espumosa leche. Entonces, en la penumbra y para aliviarle los miedos, su padre, de ojos tan luminosos, de acento tan persuasivo, de manos tan suaves, le contaba de nuevo las expectantes gestas de los gigantes y Hugo se dormía sonriente porque sabía que, entre los caprichosos repliegues del sueño, le esperaba la frondosa patria de aquellas inmensas potencias de los cuerpos y de las almas, que sobrepasaban tronantes e indemnes cualquier normativa del Barón y de sus alguaciles.

El mundo: el Barón de Benàtiga. Todo era suyo: los campos, el palacio, los peces de colores, la caza, mucha gente con el azadón y la lanza, las bellas señoras, la horca en la Colina Bermeja. Y la muerte del padre de Hugo, Bartolomé

LosCeros: lo habían sorprendido los alguaciles del Barón mientras furtivo segaba cañas en un torrente para construir jaulas para jóvenes jilgueros que llevaría a vender, y de inmediato lo habían apaleado hasta desencajarlo. Bartolomé era un portento estimulando el trino de lasavecillas. Jerónima y Mariana recogieron con un serón su cuerpo, informe y azulado. Boqueaba blanducho y amontonado, Bartolomé, y aún pudo balbucear, mirando el niño:

—...no es posible, nada lo es, sin un gigante a la vera...

Cuenta esta historia en un sermón de Cuaresma el primer obispo coadjutor de la villa peruana de Ontológica, don Eloy de Llers, que era mallorquín y deseaba demostrar la contumacia del paganismo que profesaban los indios de aquellos andurriales. Soy un investigador concienzudo: esta aportación al tema, y muchas otras que haré, nunca habían sido conocidas ni publicadas.

Como que cuando Hugo detallaba la retahíla de idas y venidas de tanto gigantismo a sus desherrapados amigos, mientras deambulaban todos cautelosos por las tierras de Benàtiga buscando gazapos o comiendo higos, los chavales le interrogaban, encogido el ánimo:

—¿Y no tienes miedo de los gigantes?

—¡No, si son míos! —contestaba el muchacho, contemplando el cielo.

Estoy convencido de que un influjo de todo ello se incrusta en la rotunda afirmación con que Hugo LosCeros concluyó, en noviembre de 1520, en las laberínticas marismas de Montuiri, su famoso discurso que le erigió en indiscutible caudillo de la Germanía, de la desatada revuelta contra el gobierno del emperador Carlos V, y que fue ésta:

—¡Lo que somos ni llega a la suela de las alpargatas de lo que podemos ser, contemplad los olmos en su altura!

[Traducción del catalán por el autor]

# Nemo

ANTONIO DELTORO

Sueña con mares  
surcados por ballenas,  
no por barcos.

Ulcerado del prójimo  
busca la soledad,  
la rehúye  
en el cuerpo solitario,  
en el miedo,  
y a la salida  
la acepta  
y empieza a disfrutarla  
huyéndole  
al calor y a la madre,  
buscándose  
en los árboles,  
en el baño encerrado  
como evadido  
que se desprende  
del lastre  
y mira  
a los demás  
surgiendo y borrándose,  
meciéndose,  
en franjas, en olas,  
en indefinidas pausas  
de recuerdo y de olvido.

La soledad es su Nautilus,  
una isla submarina  
donde mira los peces,  
las anémonas,  
los tentáculos del calamar gigante,  
y olvida, ante el azul y el verde,  
su vida de cabotaje.

No es un marino  
es, más bien,  
un solitario que pasea,  
vive con seres iluminados  
por la materia del día,  
suyos porque los sueña,  
ajenos  
porque no los ata  
el sol  
a su vigilia.

Al sol,  
con el prójimo suelto,  
rodeándolo,  
proliferante,  
cercano,  
qué esclavitud nerviosa  
el someterse a la manada,  
al movimiento de la gente,  
sin emprender  
el vuelo solitario,  
insensato y azul...  
Cuando quiere volar  
recorre el suelo  
resignado;  
le gustaría decir:  
«no estoy  
para nadie,  
no estoy  
para mí mismo»  
y desaparecer  
para siempre.

Al fondo,  
los gatos, animales del paraíso,  
los pájaros, las lagartijas y los peces,  
los gatos, animales que cazan mariposas  
y pájaros,  
los gatos, las mariposas, los humanos  
y la invención de la muerte.

# Polaroid 24 exposiciones

JOSÉ LUIS ZÁRATE

## La mordida al pastel

Acechando el merengue, los amigos, el adulto ojete. Cadalso mieloso, frase hipócrita impresa en la superficie que nos aguarda: FELIZ CUMPLEAÑOS.

## Regalo

Sonreírle a la tía que nos trajo —otra vez— calcetines.

## Piñata

Cosa demasiado dura que no se rompe hasta que está encima de la cabeza de un chamaco frágil.

## Desmadre

Actividad prohibida en cualquier fiesta familiar y que les sale mejor a los adultos

## Magicubos

Cuatro flashes aprisionados en un cuadrado de plástico. Juguete preferido en las fiestas infantiles, más que el pastel que sabía a caja de cartón, el atole quemado.

## 11 PM

«Pinche chamaco, ya no chille, ¿no ves que hicimos la fiesta para ti? Esperate que ya nos vamos... ¿Otra, compadre?».

## El vals

Dos pies izquierdos, bailar Strauss como si fuera *slam* (y —por desgracia— no a propósito). Yo de chambelán porque el galán no fue, aunque sabía de los quince años, de esta pieza reservada espe-

cialmente para él, y la prima en mis brazos convertida en frágil pieza, en barbilla temblando, lágrimas a punto de derramar, mientras el pendejo del presentador dice algo así como «...EL DÍA MÁS FELIZ DE SU VIDA».

### **Brindis**

No falla. El anfitrión generoso y su frase lapidaria:

— Acá, este joven que escribe, va a decirnos el brindis...

### **Top Five de la orquesta**

«Queremos pastel-pastel-pastel».

Marcha fúnebre con el novio.

«¿Quién le va al América?».

«A la víbora de la mar» con la novia.

(Al patrocinador de la pachanga): «¿Quiere otras dos horas?».

### **AA**

— Nomás una.

### **Isi Isi Araña**

El concepto de red es fácil: las miradas de odio, de sobreentendidos venenosos en las fiestas familiares, el hilo que une a mi tía Esther con mi madrina y su esposo y extrañamente con mi primo Juan que todavía no gatea y no se parece a su papá.

### **La que sabe**

«Licenciado, ¿no? ¿Te acuerdas cuando te miabas en la cama?».

### **El que sabe**

«Lo que importa no es el estudio, jovencito, sino vivir, saber de la vida; yo, por ejemplo...» (sigue anécdota ceba).

### **Los que saben**

A coro: «...quiere llorar-quiere llorar-quiere llorar...».

### ***Too late***

La prima ya no buena, gordita y con niño aferrado a su falda: «¿Sabes que me gustabas?».

### Clásico

La prima más buena aún, esperando el silencio súbito de la orquesta entre una pieza y otra, para que todos se enteren: «Siempre me has caído gordo».

### Arroz

Piedra diminuta.

### Registro Civil

El licenciado que —durante un momento— es el alma de la fiesta.

### La oportunidad perdida

«Díganlo ahora o callen para siempre».

¿Decir qué? ¿Quién?

Pero nadie, nada. Por eso la gente va al cine. Las misas en la vida real adolecen de un buen guión.

### El primero que se va

El ruido atrás, la certeza de que se están divirtiendo más sin ti, lo divertido que suena todo desde afuera, el aire fresco, el camión a una cuadra. La duda.

### Descubrimiento

Las telenovelas son un género realista. Se reducen a mero costumbrismo. Si lo dudan acérquense a la mesa de arpías en cualquier fiesta familiar. A ésas que lo saben todo.

Y tú ni siquiera eres un capítulo interesante.

### La mesa de honor

La novia, el novio, el papá que quiere ser el alma de la fiesta, la mamá que llora como si hubiera muerto alguien, el suegro que les gruñe a todos, la suegra que mira con ojo crítico la cena, el pastel diminuto para todos los invitados, la copa de champán calentándose, el corazón de unicel pegado al mantel que se está cayendo. El final de algo demasiado largo, meses de tensión terminando hoy, la cuestión insignificante que dice la primeriza esposa («Pero es que mi tía Juanita...») y la primera verdadera frase de casados que le dice el primerizo esposo («Tú cállate»).

¿No son bonitas las bodas?

### **Verdad**

—Sí, acepto— dices y no pasa nada. Una frase. ¿No dijiste también «Para siempre»?

### **Álbum**

Todo se ve mejor de lo que fue.

# Los Encantes Viejos

DAVID CASTILLO

Acercádonos a la tarde lenta,  
que nos encuaderna como pliegos de páginas  
secretas, la voz que me grita al oído  
repetirá «que todo nos será arrebatado».  
Y en medio del bosque de silencio,  
cansado como nunca estuve cansado,  
escucharé tu voz como en un disco rayado  
diciéndome sí, diciéndome no,  
diciéndome lo que no quiero sentir  
en estos Encantes del sábado  
rotos y sucios como nuestro deseo.

[Traducción del catalán por el autor]

# Poema

JOSÉ ANTONIO MASOLIVER

La niña que se queja  
de que al amar le duele el vientre.  
La resurrección de los días  
cuando el sol lame  
las sombras del invierno.  
Ama sin saber que ama.  
Apenas si tiene recuerdos.  
Vive en el abismo del futuro  
que ella ve como una llanura  
sin horizontes. Y el dolor  
en el vientre le hace sangrar.  
Y cuando sangra  
le duele el amor  
y lo rechaza.

# México y la literatura catalana del exilio: una aproximación

MARTA NOGUER FERRER  
CARLOS GUZMÁN MONCADA

A más de medio siglo de distancia, el inicio del destierro español ocasionado por el fin de la guerra civil se presenta ante nuestros ojos bajo una luz que no es, no puede ser ya, la misma que intentó negarlo, primero, y marginarlo, después, durante el tiempo que duró la dictadura franquista. La conmemoración, en 1999, de los 60 años transcurridos desde el inicio de la diáspora republicana —patente en numerosos congresos, estudios, exposiciones, conferencias y actos públicos celebrados en uno y otro lados del mar—, da cuenta no sólo de un interés, sino además de una necesidad compartida: la de explicarse y asumir con todas sus consecuencias qué trajo consigo este capítulo de la historia contemporánea, desde las condiciones específicas de quienes, sesenta años después, interrogan los distintos testimonios de ese pasado común con la mutua convicción de que, sin él, nuestro presente inmediato resultaría incompleto, empobrecido.

Gracias sobre todo a la tarea de sus protagonistas directos y a los esfuerzos de dos generaciones de investigadores y estudiosos de América y Europa, hoy se hace posible un intento de valoración más global y a la vez más detallada de cuanto supuso la llegada de las diferentes comunidades expulsadas de sus respectivos países y, sobre todo, de su permanencia en tierras americanas a partir de los años cuarentas. Ello no significa, en modo alguno, que puedan darse por agotados el trabajo de recuperación material y el estudio de las numerosas implicaciones del exilio peninsular de 1939, sino sólo que las motivaciones y, sobre todo, los enfoques empleados en las investigaciones actuales pueden, y de hecho deben superar el puro espíritu reivindicativo o el tópico del «mutuo enriquecimiento», si lo que se desea en realidad es comprender su complejidad y otorgarle a este empeño un sentido *propio* y necesario en el contexto político, social y cultural de nuestros días.

Una de las tareas pendientes que poco a poco se han ido atendiendo es la del estudio de la heterogeneidad del exilio de 1939:

esto es, la de su diversidad social, sexual, lingüística y cultural, a menudo preterida o limitada por los esquemas inevitablemente reductores de las visiones panorámicas. Así, hablar hoy de este acontecimiento histórico supone dejar de verlo como «un solo» exilio «español». Nunca, hasta haberlo aclarado del todo, nunca será ocioso repetir que este exilio fue plural —castellano, andaluz, asturiano, gallego, vasco, catalán—, social y genéricamente diverso —fue intelectual en un alto grado, pero no sólo eso—; que, más allá del término con que se intenta definirlo, fue un proceso de décadas que en no pocos casos derivó en un fenómeno migratorio, traducido en incorporación y reinserción definitiva en otra tierra, y que su trascendencia en la vida del país de acogida estuvo y sigue estando marcada por las particularidades profesionales, lingüísticas y culturales de quienes lo integraron, así como por las condiciones concretas del medio laboral, de la época y la región en que sus numerosos protagonistas vivieron *sus exilios*.

En este sentido, una de las invitaciones a la reflexión y a la profundización más claras de que dispone quien desee comprobar las implicaciones de esta verdad de Perogrullo, es la que plantean las creaciones y las trayectorias de aquellos escritores de lengua catalana que vivieron en México a raíz de la derrota republicana de 1939. Pertenecientes al grupo de intelectuales que, por primera vez en la historia de Cataluña, se habían beneficiado de unas instituciones políticas, educativas y culturales autónomas y propias, trágicamente extirpadas por la guerra, la mayoría de esos escritores se vieron obligados a reorientar sus intereses profesionales para ganarse la vida en nuestro país. No obstante, se negaron a asumir el silencio impuesto por el exilio, así como la proscripción de la lengua catalana bajo el régimen de Franco, y se dieron a la tarea no sólo de seguir escribiendo para un público muy reducido, sino además de promover ediciones y publicaciones periódicas en catalán, apostando de ese modo por la vitalidad y

la continuidad de su cultura más allá de todos los reveses.

A ese esfuerzo se debe la aparición en México de editoriales en lengua catalana, la impresión de más de 170 libros u opúsculos escritos en catalán entre 1939 y 1975, así como la existencia de varias publicaciones culturales de enorme interés para historiar la presencia del exilio catalán en nuestro país: la *Revista dels Catalans d'Amèrica*, *Full Català*, *El Poble Català*, *Quaderns de l'Exili*, *La Nostra Revista*, *Lletres*, *La Nova Revista*, el *Butlletí d'Informació dels Països Catalans*, *Pont Blau*, la *Revista Orfeó Català* y *Xaloc*, sin mencionar las publicaciones unipersonales, más o menos efímeras, así como las revistas de partido con carácter meramente político. Para los intelectuales catalanes, estas aventuras editoriales —a todas luces deficitarias— representaron la posibilidad de vincularse, así fuese simbólicamente, con la vida política y cultural de la Cataluña de los años veintes y treinta; son testimonio de la fidelidad a la escritura en catalán de muchos de ellos, que también enriquecieron la vida cultural de México en español, como Joan Comas, Josep Soler Vidal, Lluís Nicolau d'Olwer, Josep Maria Miquel i Vergés, Eduard Nicol o Víctor Alba; y en el caso de los escritores, significaron la oportunidad de proseguir, y en muchos casos de consolidar, una trayectoria literaria comenzada antes de la guerra. Tanto como al tesón de los propios autores, también a ellas debemos en buena medida las obras publicadas, concebidas o inspiradas en México de escritores como Josep Carner, Vicenç Riera Llorca, Agustí Bartra, Lluís Ferran de Pol, Avel·lí Artís-Gener y Pere Calders, para citar tan sólo a algunos de los más destacados.

Todo cuanto supuso para esta porción del colectivo exiliado la vida fuera de Cataluña —los conflictos, las polémicas y la diversidad de pareceres que tuvieron lugar durante el largo destierro en tierras americanas— encuentra un eco innegable en las páginas de sus creaciones literarias, así como en las numerosas revistas aparecidas en los diferentes países de acogida: ma-

terial que habrá que seguir estudiando detenidamente en el futuro para llegar a captar su complejidad y riqueza. Por razones de espacio, no emprenderemos aquí esta tarea. Sólo traemos a cuento estas cuestiones para recordar que uno de los problemas medulares que plantea la literatura catalana del destierro tenía que ver con uno de los rasgos de la heterogeneidad del exilio que mencionábamos al inicio: el de su especificidad lingüística. Precisamente por ser éste uno de los elementos identitarios más combatidos y negados de tajo en el interior de la península Ibérica, resultó

casi inevitable que se convirtiese en uno de los caballos de batalla más importantes de la cultura catalana en el exilio. Y por lo mismo, resultó también uno de los ámbitos en donde la integración y el intercambio con los países de acogida, en tanto proceso de ida y vuelta, se vieron menos favorecidos. No es éste el sitio más adecuado para efectuar valoraciones sumarias al respecto, pero hay que señalar, al menos, una realidad que a veces queda sepultada por el tópico del «mutuo enriquecimiento»: a medio siglo de distancia, duele constatar que la presencia catalana en América —y México no fue una excepción al respecto— dejó una huella menos profunda y con menor repercusión y trascendencia justo ahí donde fue, o intentó ser, más catalana. La negativa a desarrollar una cultura bilingüe, generalmente aceptada y hasta cierto punto comprensible, es una de las causas principales a las que se debe por ejemplo que, pese a haberse editado una gran cantidad de revistas y de libros en México, éstos no hayan tenido prácticamente ninguna repercusión en el país y hoy sean pasto



[GONZALO LEBRIJA]

Walmart

del polvo en librerías de viejo o, en el mejor de los casos, un tesoro documental de bibliotecas públicas o privadas que aún espera un estudio integral y profundo de sus contenidos. En este sentido, es forzoso reconocer que la apropiación y asimilación de estas valiosísimas manifestaciones culturales por parte del público local, indispensable para hablar de un proceso real de integración en el ámbito de la letra impresa, fue mínima, esporádica e insuficiente como para generar una plataforma institucional compartida, catalana y mexicana, que la convirtiese en algo más que un acto de resistencia cultural y que garantizase su continuidad hasta nuestros días. Por eso, sesenta y cinco años después, hay que seguir luchando por que no se olvide y, si es posible, por que se renueve la realidad de ese encuentro histórico.

Ahora bien: hablar de una intervención poco significativa de las publicaciones catalanas de exilio en el proceso de intercambio cultural con los diferentes países de acogida no supone en ningún caso negar las repercusiones en otros sec-

tores. Frutos de una circunstancia muy precisa, las manifestaciones escritas en catalán durante el exilio en México —para ceñirnos al ámbito que aquí nos ocupa— evidencian en grados muy diversos el contacto con la cultura mexicana de la época, y en algunos casos —como el de las revistas culturales— reflejan el proceso de transformación de una cultura de exilio a una de emigración. Las expresiones literarias cultivadas, concebidas, publicadas o relativas a la experiencia de exilio tampoco son ajenas a este contacto y, de hecho, involucran toda una serie de consideraciones que, si bien pasan por el análisis de su particularidad como parte de la creación individual de un autor, también nos obligan a tener presente tanto el contacto con el entorno mexicano de la época, como el modo en que su interpretación puede ser proyectada —en un segundo momento— a contextos más amplios. Por esta razón, hablar de la presencia catalana en México, tal como ha quedado testimoniada en la literatura en esta lengua creada en o a raíz del exilio, supone como primera necesidad el entender las obras que la componen como parte de una tradición cultural transplantada, pero con unos antecedentes y una continuación hasta nuestros días que resulta imprescindible para su cabal valoración; pero también abre la puerta a otras vías posteriores de exploración crítica, como por ejemplo la que las pone en contacto con obras de la tradición literaria latinoamericana, la que las hace establecer diálogo con expresiones literarias en otras lenguas que comparten el contexto mexicano como centro principal de interés, e incluso la que las interroga a la luz de las relaciones históricas entre Europa y América, con el campo de discusiones que dichas relaciones han generado a lo largo del tiempo. En particular, puede resultar de especial interés esta última vía de exploración porque, si bien no es el eje principal y evidente de muchas de las obras literarias del exilio catalán en América, sí constituye su

trasfondo ineludible y su marco ulterior de discusión.

En los actos de conmemoración que se han rendido al destierro republicano peninsular de 1939, no ha faltado quien recuerde los vínculos especialmente estrechos con México generados por la adversidad del exilio. Sin embargo, a nuestro juicio, se ha perdido de vista más de una vez que de muy poco sirve esa autocomplacencia gratificante que a menudo campea a ambos lados del Atlántico cuando se habla del tema, si no se renueva el compromiso radical con el mutuo acto de comprenderse que plantean las vidas y las obras de muchos de quienes vivieron el destierro en carne propia y lo tradujeron en materia creativa. Cuesta admitirlo, pero pese al exilio *compartido* —porque también hay que hacer propias las pérdidas de los otros para entenderlos de verdad, y no sólo «nacionalizar» las «ganancias» para sentirlos «propios»—, pese a la gran oportunidad histórica para acercarnos que supuso la derrota republicana de 1939, hoy seguimos siendo unos imperfectos desconocidos a ambos lados del mar. Desde luego, *re-conocerlos* no es la tarea más urgente de las sociedades mexicana y catalana de hoy. Pero en la raíz de la conmemoración de éste y otros exilios, como en todo acto de verdadera memoria colectiva, sigue presente el desafío de renovar la mirada: de vernos no sólo con los ojos del otro que habita entre nosotros, sino también con los de ese otro que es uno mismo reflejado en un espejo ajeno. Un desafío que encarna, como pocas obras fruto del exilio republicano en América, la literatura catalana escrita, inspirada o desarrollada en nuestro país: revistas culturales, novelas, memorias, poemas, artículos en la prensa diaria, opúsculos y ensayos, cuyas características y peculiaridades distan mucho de haber sido estudiadas por completo, y que siguen a la espera de renovadas y acuciosas lecturas que las traigan de vuelta hasta nosotros.

# Orfismo

RODOLFO HÄSLER

De las tinieblas de la casa inferior,  
una figura llena de majestad ascenderá por un momento,  
en cuerpo de diosa, acaso una heroína.  
No es seguro cuál sea su destino,  
presa de amor, bajo el peso de sus faltas,  
en el fuego de la lira, Eurídice,  
la amada de Orfeo que vive en el infierno.

Descansa la doncella elegida con los pies descalzos  
y el vestido holgado cae en numerosos pliegues.  
El movimiento apresurado de la cabeza  
puede quizás indicar que acaba de llegarle la noticia,  
en la oscuridad más completa,  
de mi requerimiento.

# Fin del verano

TERESA SHAW

Con los primeros rastros  
y el último sol de febrero,  
encendíamos una hoguera.  
Ardía el monte, el potrero.  
Y los nidos, las abejas,  
fosforescían.  
Cubiertos de ceniza,  
la parra y el aljibe;  
detrás, empequeñecidos,  
el pedregal, los techos, el molino;  
sílabas y hollín  
tiznan los bordes del día.

# Canciones de amor en *Lolita's Club*

JUAN MARSE

—El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible.

Mummmm. Eso fue lo que declaró a la prensa el capitán del barco, Valentín lo recuerda trastornado y ahora pronuncia las misteriosas palabras en voz alta una vez más, barruntando lo mismo que entonces: Mummmm, los marinos son supersticiosos y dicen cosas raras, pero vaya, qué manera tan pertinente de referirse a la pobre Desirée. Ciertamente, este viejo capitán parecía conocerla mucho mejor que los que la habían comprado y vendido, gozado y maltratado en vida.

Mecido por una familiar sinfonía de suspiros y gemidos sexuales, mientras avanza por el pasillo sosteniendo en alto la bandeja con una sola mano, tal si hubiera sido camarero experimentado toda su vida, Valentín siente agitarse bajo sus pies el mar profundo y tenebroso y el flujo caprichoso y helado de las corrientes. Qué lejos alcanza el entendimiento de la gente del mar, se dice. En cambio yo, bobo de mí, ¿cómo no supe leer en los ojos celestes de Desirée lo que iba a pasar? ¿Cómo no supe ver lo que haría una muchacha decidida a romperse en mil pedazos por dentro y por fuera? ¿No lo intentó ya una vez con pastillas? ¿Por qué nadie en esta casa acertó a verla en lo peor, después que se la llevaron llorando y a la fuerza? Verla, por ejemplo, arañándose las muñecas y paseando como enjaulada por la cubierta del barco con la misma desesperada crispación que se movía aquí, en la pista azul del club y en el tirabuzón de la escalera de caracol, o en su propia habitación, viendo a los hombres desnudarse o vestirse noche tras noche con sus ojos de un azul desleído, casi blancos... Hoy hace tres meses.

Los dorados cabellos de Desi ondulando entre las algas. ¿Quién dijo que todos los caminos van a dar a la mar...? ¿O no se dice así? Hoy hace tres meses, recuerda: sus braguitas azules con puntillas secándose al sol en los alambres de la azotea del club, transparentando el mar cercano y quieto que se la llevó. La sirena del paquebo-



[GONZALO LEBRÚA, CON LA COLABORACIÓN DE MIGUEL SURO]

#### Bureaucracy and three white horses

te a lo lejos, reclamando el cuerpo a través de la niebla.

—Hoy hace tres meses.

Bajo una noche sin luna navega en alta mar el *Alhambra 2* cubriendo la ruta Barcelona-Palma. Desirée se acerca descalza y muy despacio a la barandilla de babor, pongamos por caso, aunque da lo mismo un sitio que otro, porque ella ya no está en ese barco ni en este mundo, ya no es consciente de nada, y se para y rinde la cabeza sobre el pecho, y se inclina sobre el abismo. Abajo rompen las olas y liberan una leve espuma, pero sus ojos azules se clavan obsesivamente en las negras aguas. Lejos, adonde ella no quiere ir, la otra espuma de los acantilados la está esperando. A ver, esa sonrisa.

Y la siguiente pregunta del periodista, que mereció la misma respuesta. ¿Cómo se explica usted que el cuerpo de la ahogada haya aparecido al día siguiente a treinta millas del punto

donde se arrojó por la borda? El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible, señor. A ver, esa sonrisa. Un pasajero muy locuaz, un hombre altísimo cargado de espaldas y con la cabeza pequeña, como un pájaro ensimismado, declaraba también que esa misma noche la muchacha se le acercó en cubierta para entablar conversación, y que inmediatamente él supo que era una prostituta por el modo de mirarle. A la bragueta, señor, directamente a la bragueta. Que fumaba un porro, y que seguramente era colombiana, como el hombre que embarcó con ella, y del que nunca más se supo, por cierto. Cuando el barco atracó en Palma, desapareció.

El veterano capitán de la Compañía Transmediterránea recordaba que la joven tenía los ojos azules y lucía una mariposa roja y amarilla estampada en el hombro derecho, pero añadió que cuando su cuerpo fue hallado veinticuatro

horas después flotando al pie de los acantilados, tan lejos del punto donde se tiró al agua, sus ojos eran verdes y la mariposa estaba en su pecho izquierdo y tenía las alas grises. El mar hace su trabajo, señor. El viejo marino puede simular ignorancia o puede mentir por discreción o por compasión, pero habla siempre desde la experiencia que le otorga su antigua relación personal con los vientos y las corrientes marinas y los embates salobres que erosionan la piel y la mirada de los ahogados. O algo así diría, medita Valentín, ya no sabremos nunca si el hombre lo dijo o solamente lo pensó, o quizá yo he soñado que lo decía o que lo pensaba al esforzarme tanto en descifrar en voz alta sus declaraciones a la prensa. No sin esfuerzo, hay que insistir en eso, porque las palabras largas serpentean y amagan el sentido. Palabras largas como *comportamiento* o como *imprevisible*. Nunca se portan correctamente en boca de un tartaja.

—Nu-nu-nunnnca.

Detrás de una puerta, el familiar y rítmico crujido de la cama. Un poco más allá, detrás de otra puerta, un chillido estrictamente gutural. La espalda de Valentín sigue alejándose bajo la mórbida luz verdosa, como de acuario, que inunda el pasillo, con las puertas de las habitaciones a ambos lados, todas cerradas. Lleva alto gorro de cocinero y mandil impoluto. Se oyen sofocados jadeos y gemidos femeninos de placer claramente falsos y descreídos, un simulacro de orgasmo monótono y hueco y tan poco convincente que podría dar lugar a una reclamación por parte del cliente, no sería la primera vez —discurre ahora el cocinero distraídamente. La turbia luz cenital cae sobre su cabeza y sobre la bandeja que sostiene en alto con el brazo estirado, sobre una pizza recién cocinada, una cerveza y un cubalibre, mientras él camina sobre la alfombra roja con pasos precavidos, como si pisara huevos. Al fondo, el pasillo termina en una traslúcida cortina que agita la brisa nocturna, y que oculta un vetusto balcón.

Poco después, entregado el servicio, la misma espalda se aleja en el mismo pasillo, pero

ahora en sentido inverso y entrevisto a través de la cortina que mueve la brisa: Valentín piensa que Desirée Alvarado podría ocultarse nuevamente detrás de esta cortina, en el balcón y al amparo de la noche con un porrito entre los dedos. Él le llevaría comida y café y rosquillas. Podría vivir así mil años, le diría ella, si de vez en cuando también me traes algún porrito. Desirée escapando de esta forma del hombre que vino a comprarla para llevársela a otro club, esta vez en Mallorca. Así que, ¿no podría haberse tirado al mar no para morir, sino para vivir mil años...?

Acaba de entregar el servicio en la habitación 9. La cabeza abatida por el recuerdo proyecta sombra y no deja ver su cara, solamente los oscuros mechones del pelo lacio que escapan del gorro y caen a ambos lados de la frente como las alas de un pajarraco. Hacia la mitad del pasillo se para, los brazos colgando a lo largo del cuerpo, la bandeja balanceándose en su mano, estira el cuello despacio e inclina la cabeza a un lado, como si quisiera oír mejor los gemidos que simulan placer detrás de la puerta. Los cbillidos de Desi habrían resultado más creíbles, él los recordaba bien, a su garganta nunca le faltó convicción ni ganas, solamente quizá unos traguitos de cava.

Siempre acabas ronca, niña.

Es que se me seca la campanilla justo cuando los tengo a punto de caramelo, Valen.

Se para en mitad del pasillo. Las manos apretando la bandeja contra su pecho y el ánimo en suspenso, poseído por una especie de fervor. Valentín levanta la cabeza lentamente y reanuda la marcha, desapareciendo entre las sombras de la escalera que cobija ecos de risas y música caribeñas.

[Adelanto de la novela del mismo título, que publicará próximamente Editorial Lumen]

# Turbulenta su fluida calma

CORAL BRACHO

Centro, volcado aliento  
este fuego, este mar que nos acoge. Su suave  
luz; vasta, profunda transparencia, inundándonos  
su encendido metal; turbulenta  
su fluida calma. Áurea corriente desasida, ebrio caudal —Sentido  
su envolvente espesor como una exacta ligereza:

Con levedad de nieve  
baja  
la gaviota a las rocas.

Con irrupción de viento se alza  
entre el oleaje  
su abierto sol, como un acorde que se enreda, que se desteje  
en un oscuro jardín: Lazos que alumbran  
y desatan.  
Cercos que centran su exaltada amplitud.  
Tramas que anudan  
y despejan en sombras su urdida llama. Cifrado, vertido cauce,  
enraizada cadencia. Toca  
el borde del agua la arena ardiente,  
deja su huella breve,  
su ahondada sed.  
Y esta piedra que imanta la quietud de la noche,  
que nos arrastra y nos guía por ella. Astro. Impulso que irradia,  
que concentra.  
Que sostenemos entre las manos como un confín.  
Como un ceñido amuleto. Ascua. Fuego que enlaza,  
que discierne. Que entrevera en el agua su interno alud

en ígneas sombras que reflejan. Encendido cantil.  
Saber que engendra y su vertido incendio:

Ciervo que funda la maleza.  
Sol que genera y trama la oscuridad.  
Rastro,  
nocturna luz que nos crea y nos decanta; que nos confunde  
y nos sostiene,  
nos deja ver.

# Judit

ESTHER ZARRALUKI

*El Ángel está extenuado, el camino  
era tan largo, el vértigo de la caída  
tan violento, que ha olvidado lo que  
debía anunciar.*

M. Cacciari

Sube la montaña ligera,  
como si huyera de mí.  
Al salir  
se arrancó las pulseras  
con la boca  
y me apartó, jadeante.  
Las cuentas golpearon sus pechos  
y rodaron  
por el suelo del campamento,  
aún silencioso.  
Huye, ligera,  
sin más fardo que las imágenes de la sangre.  
No veo qué siente,  
sólo su cabello destrenzado  
y el vuelo de sus vestidos  
y el polvo,  
pero  
ahora  
su cuello pide olivos jóvenes, aceitunas entre  
los dientes, leche en los pezones.  
La sigo como puedo. La carga es pesada.  
Recogí la muerte, llevo la cabeza de la muerte.  
Ya no recuerdo  
por qué.

# Narrativa en catalán en busca de público

JULIÀ GUILLAMON

Baltasar Porcel, Jesús Moncada, Emili Teixidor, Julià de Jòdar, Quim Monzó y Miquel de Palol. Estos seis nombres resumen el buen momento actual de la narrativa en catalán. Baltasar Porcel (Andratx, 1937) es autor de una larga trayectoria, iniciada a principios de los años sesentas, bajo la influencia del existencialismo y el neorrealismo. A través de novelas como *Cavalls cap a la fosca* (*Caballos hacia la noche*, 1975) y *Las primaveres i les tardors* (*Primaveras y otoños*, 1986) ha dado forma a un mundo mítico, que bebe en las leyendas de contrabandistas y marinos mallorquines, de sus expansiones mediterráneas y de sus conexiones caribeñas. En sus últimas novelas se ha trasladado al mundo contemporáneo. La más reciente, *Olímpia a mitjanit* (*Olympia a medianoche*, 2004) aborda la transformación de la vida mallorquina a partir de la introducción del turismo y la especulación inmobiliaria. La literatura de Porcel saca partido de la contradicción entre un mundo atávico, de ciclos regulares, que ha moldeado su propio carácter (en algunos de sus libros se define como un personaje interesado y rapaz, que obedece sólo a las reglas del clan), y la realidad del consumo, que lleva a la sustitución de las antiguas formas de vida por una algarabía desalmada.

También Jesús Moncada (Mequinensa, 1941) trata de la desaparición de un mundo: el de la pequeña localidad natal, engullida por el embalse de Riba-roja, en el río Ebro. *Camí de sirga* (*Camino de sirga*, 1988) es su libro más completo, una novela coral sobre los últimos días del pueblo en la que los rituales colectivos (el primer derribo, el último entierro) despiertan el recuerdo de la vida pasada. Moncada es también un excelente autor de cuentos. En esta faceta destaca su primer libro, *Històries de la mà esquerra* (1973), en el que explota un arsenal de humor, ironía y fantasía y denuncia la brutalidad de las rutinas mentales y la introducción del franquismo en la vida cotidiana.

Con su más reciente novela, *Pa negre* (*Pan negro*, 2003), Emili

Teixidor se ha situado entre los clásicos. Teixidor retrata un mundo rural, una familia rota por la guerra (el padre del protagonista está en la cárcel por republicano). A partir de la estancia del chico en la casa de campo de los abuelos, construye un relato de iniciación. Plantea el conflicto entre la fidelidad al mundo de la infancia y la necesidad de romper amarras para crecer personalmente, aunque sea a partir de la renuncia, de la connivencia con el franquismo.

Los protagonistas de las novelas de Julià de Jòdar (Barcelona, 1942) son personajes desclasadados, que buscan su acomodo en una realidad en la que todos los sueños de revolución y de realización personal han sido traicionados. Jòdar se dio a conocer en 1998 con *L'àngel de la segona mort* (*Ángel de la segunda muerte*), primera entrega de la trilogía *L'atzar i les ombres* (*El azar y las sombras*), de la que ha aparecido también *El trànsit de les fades* (*El tránsito de las hadas*, 2001). En estas dos novelas aborda la guerra civil en un ambiente urbano: el barrio de Guifré y Cervantes, en Badalona, una población industrial, donde el anarquismo reclutó a muchos adeptos. De origen castellanoparlante, Jòdar aborda el tema de la inmigración que llegó a Barcelona en los años veinte, y el choque de culturas: la adaptación a la vida urbana y los conflictos con la población local. Con una prosa muy trabajada, teatral y exuberante, Jòdar entronca con la novela americana y con el realismo mágico.

A finales de los años setentas la aparición de Quim Monzó (Barcelona, 1952) representó un punto y aparte en la literatura catalana. Formado en las lecturas del nuevo periodismo y en la contracultura americana, en los nuevos lenguajes del arte y la televisión, y con un amplio espectro de lecturas, de Kafka y Samuel Beckett a Truman Capote y Robert Coover, Monzó elabora una mirada contemporánea sobre el hombre urbano. Su narrativa breve se reúne en el volumen *Vuitanta-sis contes* (*Ochenta y seis cuentos*, 1999). Los cuentos de Monzó presentan a un hombre gris, enfrentado a los automatismos y las rutinas de un mundo absurdo. Monzó es también autor

de *Benzina* (*Gasolina*, 1983) y *La magnitud de la tragedia* (1989), que representan una incursión audaz en el género novelesco. Monzó escribe sus novelas a un ritmo acelerado, la primera a partir de una reflexión sobre el mundo de los artistas y los galeristas de Nueva York (donde escribió la mayor parte del libro), la segunda a propósito de un personaje en erección permanente, símbolo de la condición contemporánea.

Finalmente, Miquel de Palol (Barcelona, 1953) es un autor heterodoxo, autor de tres novelas monumentales que combinan los más diversos saberes. *El Jardí dels Set Crepuscles* (*El Jardín de los Siete Crepúsculos*) es una novela de culto, inspirada en el *Decamerón* y en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, una novela de novelas en torno a un grupo de elegidos que en un tiempo de guerras apocalípticas se dispone a tomar el relevo en el poder. *Ígur Nebli* es una fantasía futurista en torno al papel del héroe en una sociedad cada vez más programada y dirigida por fuerzas invisibles. En *El Troiacord* (2002), Palol lleva hasta las últimas consecuencias este modelo de novela de aventuras filosóficas, a partir de la historia de Cástor y Pólux, a lo largo de cinco volúmenes, cargados de intriga, humor y erudición.

De la lectura de estos seis autores se podrían concluir algunas constantes de la narrativa catalana actual. En primer lugar, el reclamo del pasado, de las formas de convivencia tradicionales que constituían hasta hace poco las formas de vida catalana. La guerra civil, la represión y el exilio tienen todavía un peso importante. Hay que tener en cuenta que, en el caso de Catalunya, la guerra representó una radical ruptura, que anuló de un plumazo el esfuerzo recuperador de la lengua y la cultura desde mediados del siglo XIX (la lengua fue prohibida y la mayor parte de la intelectualidad condenada al exilio). Las novelas de Moncada, Teixidor y Jòdar abordan la guerra desde los márgenes, sin vocación documental, como una situación extrema que pone sobre la mesa una serie de contradicciones personales y sociales. Junto a estas novelas retros-



[GONZALO LEBRUJA]

Autopaisaje 4

pectivas, Monzó, Palol y también Porcel abordan el presente, desde la fábula, la utopía o el realismo. En sus libros se entrevé una cuestión de fondo: ¿qué destino espera a Catalunya y a su cultura en un mundo cada vez más global, con la presión aplastante del castellano?

Una panorámica de la narrativa catalana resultaría incompleto sin la aportación de autores como Robert Saladrigas (Barcelona, 1940) o Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948), que entroncan con algunas de las principales tendencias de la literatura española y europea. Saladrigas se interroga sobre el individuo a partir de un *alter ego* que en su último libro, *La llibreta groga* (*La libreta amarilla*), es un piloto de aviación comercial que deja de volar para iniciar un período de introspección, lectura y escritura. Carme Riera ha desarrollado su mundo en múltiples direcciones, desde la narrativa intimista a las grandes novelas de síntesis sobre los judíos

mallorquines (*Dins el darrer blau*, *En el último azul*) o sobre la Cuba del siglo XIX (*Cap al cel obert*, *Por el cielo y más allá*). Su última novela, *La meitat de l'ànima* (*La mitad del alma*) es un relato entre la historia y la ficción, en torno a una mujer, supuesta agente doble al servicio de Franco y de la resistencia del sur de Francia.

La novela experimental tiene también un papel destacado con los nombres de Miquel Bauçà (Felanitx, 1940) y Jordi Coca (Barcelona, 1947). A partir de la influencia del existencialismo y de la obra de Peter Handke, han desarrollado un mundo personal que refleja la angustia contemporánea. Con *El canvi* (*El cambio*), Bauçà se sitúa en los límites de la desmesura. Es un libro lleno de iluminaciones violentas, que funde la narrativa y el ensayo, el dietario y la poesía. Jordi Coca trabaja en un doble frente. Una serie de breves novelas (*Lena*, publicada en el 2002, es la más reciente) tratan el tema del va-

cío y la incomunicación, mientras que en sus obras de más calado como *Sota la pols* (*Bajo el polvo*), reconstruye el clima moral de los años cincuentas, en forma de autobiografía de ficción. Junto a ellos, el mallorquín Biel Mesquida (Castelló de la Plana, 1947) parte del textualismo de los setentas para elaborar una obra personal en torno al deseo, con una gama de recursos estilísticos y un lenguaje deslumbrante, que le acerca a la poesía.

Una lista completa no puede obviar los nombres de Joan Francesc Mira (València, 1939), traductor de Dante y autor de *Purgatori*, una novela en la que traslada *La Divina Comedia* a la Valencia de hoy. Ni de Mercè Ibarz (Saidí, 1954), que en sus libros sobre la crisis de las explotaciones agrícolas de la Catalunya interior bebe del reportaje contemporáneo y del documental. Entre la literatura de corte más popular sobresale Ferran Torrent (Sedaví, 1951), autor de una serie de novelas sobre la Valencia de los grandes negocios inmobiliarios, entre las que destaca *Societat limitada* (2002), así como Jaume Cabré (Barcelona, 1947), quien con *Les veus del Pamano* (2004) aborda el tema del «maquis», la resistencia al franquismo en los Pirineos. Y Albert Sánchez Piñol (Barcelona, 1965), quien con *La pell freda* (*La piel fría*, 2003), una fábula sobre el tema del otro, articulada con elementos de la antropología y de la literatura fantástica, ha obtenido un resonante éxito internacional.

La generación del *baby boom* tiene sus mejores representantes en Sergi Pàmies (París, 1960), Màrius Serra (Barcelona, 1963) y Josep Maria Fonalleras (Girona, 1959). Todos ellos abordan el difícil encaje entre la realidad y el lenguaje, la historia y la ficción, mientras que David Castillo (Barcelona, 1961) sitúa en el centro de gravedad su militancia en la guerrilla anarquista de los setentas para construir una crónica desgarrada de las renuncias de la transición española. En los últimos años ha aparecido una nueva promoción de escritores entre los que destaca Imma Monsó (Lleida, 1959), Núria Perpinyà (Lleida, 1961), Empar Moliner (Santa

Eulàlia de Ronçana, 1966), Jordi Puntí (Manlleu, 1967), Manel Zabala (Barcelona, 1968) y Francesc Serés (Saidí, 1972). No se puede hablar de constantes temáticas ni estilísticas, aunque todos comparten el rigor y la apertura hacia la problemática contemporánea, a partir de las relaciones familiares y de grupo (Monsó, Puntí), de la búsqueda de un espacio personal (Perpinyà), de la vida urbana suburbializada (Moliner, Zabala) o de la epopeya rural (Serés).

Un lector que desconozca la realidad catalana seguramente se sorprenderá de la diversidad de autores y el calado de las propuestas. La narrativa en catalán se encuentra en un gran momento, aunque su reto principal continúe siendo hoy encontrar un público estable. Autores como Quim Monzó, Sergi Pàmies, Ferran Torrent o Jaume Cabré han conseguido una enorme popularidad, pero falta el grueso de lectores. Una política dirigida hacia la creación de una cultura de masas y una nefasta planificación educativa, que ha borrado la literatura de los programas escolares, han frenado el proceso de recuperación que se inició en los años sesentas.

#### Bibliografía

- Caballos hacia la noche*, Muchnik, Barcelona, 2000.  
*Primaveras y otoños*, Anagrama, Barcelona, 1989.  
*Olympia a medianoche*, Planeta, Barcelona, 2004.  
*Camino de sirga*, Anagrama, Barcelona, 2001.  
*Pan negro*, Seix Barral, Barcelona, 2004.  
*Ángel de la segunda muerte*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.  
*Ochenta y seis cuentos*, Anagrama, Barcelona, 2001.  
*Gasolina*, Anagrama, Barcelona, 2001.  
*La magnitud de la tragedia*, Anagrama, Barcelona, 1997.  
*El Jardín de los Siete Crepúsculos*, Anagrama, Barcelona, 1991.  
*Ígur Neblí*, Anagrama, Barcelona, 1994.  
*En el último azul*, Alfaguara, Madrid, 1996.  
*Por el cielo y más allá*, Alfaguara, Madrid, 2001.  
*Sociedad limitada*, Destino, Barcelona, 2002.  
*La piel fría*, Edhasa, Barcelona, 2003.

# Por qué se escribe

NURIA AMAT

## 1

La escritura es antes que nada un grito. Una llamada de auxilio. Un nacimiento. Yo es otro, en la escritura. Escribir es multiplicarse y anularse. Perder las señas en la multiplicidad del recuerdo de los otros. La primera sorpresa de la escritura es para el escritor. Él es el primero en asombrarse al pensarse único dueño de lo escrito. ¿Esto lo he escrito yo?, es la pregunta sincera del escritor verdadero. La sorpresa alienta la escritura. Este asombro del yo es un impulso creativo que golpea la escritura y la empuja hacia adelante. Yo soy otro. De otro modo, el escritor no podría leer ni releer su escrito. De cualquier manera, el escritor nunca puede leer o releer su escrito. El escritor lee la escritura del otro, de aquel infeliz anónimo al que le suceden las cosas.

Pero entonces, si es la voz del otro yo mismo lo que dicta las palabras, ¿cómo se escribe la memoria?, ¿cómo se dibuja el conocimiento del mundo del escritor?, ¿cómo se construye la vida descreída del alma?

## 2

La memoria es una baraja de olvidos. Los recuerdos no son sino las cartas de la baraja ordenadas en una extraña filigrana. Para rescatarlos de este encierro, el escritor pone sobre la mesa todos sus triunfos blancos. Los olvidos son las figuras que resucitan. Los olvidos se transforman en palabras. El otro que escribe guarda la memoria oculta. Se diría un mazo de cartas tapado y apretado. Empieza el juego. El escritor tiene un blanco en su cabeza. Parte de ese cero. Sólo le mueve un propósito. La escritura. Pero al principio de todo, la idea está sola como un deseo insatisfecho. Una sombra. Un aviso del recuerdo. Para despertar a ese otro que escribe hay que empezar olvidando incluso ese deseo. El olvido del escritor que escribe es un cordel atado a una campana. Hay que tirar de esa cuerda para que el

badajo repique en las palabras y suenen solas como un encantamiento.

3

La primera frase es una carta de presentación. De pronto, cuando menos se lo espera el escritor, un olvido resucita. La primera frase es como el verso de un poema. Viene a ti cuando quiere o cuando puede. No se encuentra. No es necesario buscarla. Llega cuando llega. Por lo general, en el cuadro del silencio. Mirando esa nada aparece el cuadro como un reclamo. Lo he visto, dice el escritor. La primera frase. La primera página se ha presentado. Se impone como una anunciación o cataclismo. Yo no quería escribir de tal cosa pero algo se me ha impuesto. El otro que escribe en mí ha dictado sus propósitos. El escritor obedece. Y cuando, por descuido o cerrazón de su voluntad, desatiende ese dictado, la escritura se olvida, se convierte en un olvido doblemente olvidado y nunca más aparece. Borrado para siempre. Desplazado.

4

A los libros los veo yo como si fueran memoria dormida de las cosas. Una memoria inerte que reproduce y recuerda. Una memoria quieta cuyo objetivo es precisamente alimentar el recuerdo. Los libros en su estar adocenado acunan la mirada externa. Diminutos interiores clasificados que resumen las partes de la vida. Pero si los libros son la memoria dormida que recuerda, entonces la lectura vendría a ser aquella memoria despierta que olvida. Una memoria profundamente desleal con la tozudez de las palabras. Propio de la lectura es distraer la atención concentrada del texto, siempre igual, exactamente el mismo a no ser por la mirada indiscreta de ese ojo desinhibido y traicionero que lee en desorden y a destiempo. Olvidando, para empezar, el orden riguroso de las palabras escritas. Pasando por encima de ellas de puntillas, como si en realidad no existieran y apenas nos detuviéramos en el silencio de su sombra. Como si el

camino limpio y contrastado de la línea fuera un cuchillo dispuesto a agredir nuestros saberes y emociones. Como si el pensamiento traidor descreyera del mapa inexacto de la página.

5

La buena escritura se deja ver, se descubre de inmediato. Es como un vestido colocado sobre las palabras. Puede no comprenderse a simple vista. La buena escritura invita a que el lector desnude las palabras y quede enredado en ellas. Atrapado como de un olor, de un color, de una textura. La buena escritura invita a ser robada. El lector quiere apoderarse de ella, hacerla suya. El escritor trata de copiarla inútilmente. La buena escritura tiene un tono que se puede cantar al oído interno. Un tono, sin embargo, que no permite ser contado. ¿Cómo escribe el genio de Cervantes? Uno sabe cómo pero ignora el modo de explicar ese cómo. Los escritores son, por fin, escritores cuando tratan de contar el cómo escribe de cada escritor de genio. La buena escritura es aquella que atesora más riquezas escritas y las distribuye de tal manera que ni ella sabe a quién las ha robado. A fuerza de leer para escribir, el escritor puede conseguir una voz exitosa y ataviada de talento. La buena escritura es otra cosa. Llama desde más adentro. Casi siempre depende de ese cuento que nos contamos en la infancia. Un relato imposible. Indescifable.

6

Ponerse a escribir algo es empezar asumiendo la ignorancia de este texto. Es un saber dudoso. Uno sabe y no sabe lo que desea escribir. Las palabras son lámparas que alumbran el camino a la escritura. Se encienden y se apagan solas. De pronto, es la oscuridad absoluta. La mano de la escritura queda colgada en el vacío. Todo se ha perdido. Nada viene después de la última palabra escrita. El pánico se apodera de la mano. ¿Será ésta la última palabra escrita de todas las palabras? Escribir es enfrentarse con la esterilidad de la escritura. Este silencio negro puede

durar toda una vida. A veces, se termina en un minuto y el escritor vuelve a recuperar su mano creadora. Quien no tiene nada que contar puede sin embargo tener algo que escribir y conseguir con ello un texto verdadero, muy hermoso. Por el contrario, quien no tiene algo que escribir, una voz tras de sí que escriba su escritura, nunca podrá contar nada con las palabras. Lo importante, lo más importante, es este deseo tierno de escritura. Es tierno porque es imberbe. Desear escribir es poner un recién nacido en el cajón secreto del recuerdo. El mayor atrevimiento de la seriedad adulta es saber que la escritura es ternura. Escribir es poner el corazón en el cerebro. Tener la extraña voluntad de recomponer el mundo con un verso. Los poetas comprenden mejor que nadie ese deseo tierno de la escritura. Concentran sus apetencias en columnas de palabras. Dibujan límites a sus ecos. No esperan nada de sus cantos al silencio. Escriben soñando despiertos. Dejan las palabras en el papel como si fueran sombras de aliento de su boca. Caen las palabras de los poetas como cosas perdidas. A su aire. Sin pretensión de adorno. Como pequeños latigazos al hastío. Tratan de resumir el mundo en una sola palabra. Todo el esfuerzo del poeta se pierde o se gana en su pretensión de crear con el silencio una nueva forma del habla. El poeta es el mudo permanente de la vida. El poeta canta en verso para negarse una y otra vez a la inutilidad del habla. El poeta es poeta porque de otro modo no hablaría. Escribe para decir que no escribe. Escribe para matar sus ansias de poeta.

7

Si el poeta supiera cuán necesaria le resulta al novelista la espuma de sus versos, escribiría menos. El aliento de toda escritura proviene de uno cualquiera de los innumerables poemas leídos y todavía no leídos. El novelista nunca agradece al poeta la espuma de sus versos porque en

realidad se considera él mismo, en el fondo, poeta. Las buenas novelas están hechas de versos robados y multiplicados. Inflados como cometas al viento. Novelas que son globos en el cielo, sostenidos en un aire alentado por poetas. El poeta es el ermitaño de la literatura. Su casa está desnuda porque para vivir necesita todo el espacio que ocupan las palabras. Porque para escribir necesita todo el vacío que ocupan las palabras. Y aun así, es dudoso que escriba. El poeta escribe en la mirada. Cuando ésta tiene la suerte de fijarse en el blanco de un papel nace el poema como una aparición. Un milagro. El poeta vive de sus sueños de poeta. Eso le permite ser un marginal de la literatura. Reír de su astenia poética. La aventura de no escribir justifica la vida de poeta. Probablemente no será recordado ni subido a los altares poéticos. Pero qué importa, dice el poeta, si al fin y al cabo la vida es mucho más breve que un verso.

8

Si tuviera un amor sería un amor poeta. No un amor poético. Un poeta plantado como un ciprés en el centro del silencio. La parte de poeta que hay en mí inventa amoríos con las palabras. Te escribiré unos versos, le digo a las palabras. Son besos echados a perder. Murmullos y carantoñas de celadora activa. Vigilo las palabras como si fueran presas asesinas. Que no se escapen de mi celda. Castigadas conmigo. Amordazadas. Si tuviera un amor sería un poeta encerrado en su jaula de silencios. Cantaría a su aire. Quieto. Insatisfecho. Harto de mi voracidad poética. Si tuviera un amor sería un lector poeta. Todo lector es un poeta. Encerrado en su jaula de lectura. Atado a la mordaza de un libro. Prisionero de mi libro. Agarrado allí hasta el final cuando la ausencia de palabras lo suelta a la tibia libertad del mundo y lo deja solo. Incomprendido.

# Árbol viejo

FRANCESC PARCERISAS

*A partir de Taisen Deshimaru*

Pelado por las tormentas,  
lavado por la lluvia,  
es como un infinito sin nada.  
Blanco como la nada  
del fondo negro de la noche  
—que en el fondo del pozo es agua clara—.  
Pasa una camioneta con títeres  
de cucarachas que sonrían,  
y tampoco lo son.  
Así hemos conquistado la Cólquida  
buscando el toisón de oro, con un sofisma:  
podemos sólo pensar lo que decimos.  
Déjame pasar la mano por tu corteza  
para comprobar si ya comienzo a ser  
el océano que mece el viejo árbol  
o la mano que busca entre tus piernas  
el vinagre que aligera mi dolor.

[Traducción del catalán por Jordi Virallonga]

# Entreclaros

MIQUEL DE PALOL

El día se ha levantado sin inventarse  
la sombra que de la noche lo distingue.  
Por la mañana ya se ha visto el fin de la sangre presa,  
como brasas en la ceniza, se ha helado en el granito  
resquebrajado; si el cielo era de piedra, nubes  
de plomo han desangrado las casas; el vacío  
sin latidos es el mismo a media mañana,  
cuando otros días culminaba  
ofrenda y promesa, es el mismo  
en la cúspide del día,  
no brillante y puntiagudo, sino  
desmayado, indeciso en el pasaje;  
es el mismo a media tarde, que no ha sentido  
transformación en la defensa del celaje.  
¡Horas monótonas de fina lluvia  
contenida, inmóvil para cualquier fin!

El relámpago distante revela desenlace,  
trueno, todo se enfrenta dentro de sí,  
todo en azote, en una sacudida de rabia  
y desnudez: figura de huracanes  
donde reconocer el recuerdo que inclina la soberbia,  
quejidos del anhelo, de fealdad de no  
querer como se quería, el estallido del espejo  
aguador, saetas de agua,  
tormenta desclavada, negritud voluminosa  
del más largo de los largos días. Y llueve,  
ya sin relámpagos, sin más ruido,  
y salvo olores, que se desenroscan, todo se retira,

resbala el agua, cristal después del barro,  
y cae la tarde, y poco a poco  
para de llover, el aire respira.

Reencontrar desarmados esos colores,  
brizna de recogimiento, demudanza de compasión.  
Cuando ya la escasa luz declina,  
se abren las entrañas del nublaje.  
¿Aún da tiempo? Sopla  
un viento exangüe, tiemblan  
las aguas de los charcos, de las hojas, del aire.  
Brotan en silencio  
los alambres del cielo, las claridades se enderezan,  
la cimera lejana que en bronces se perfila  
son unos ojos que se abren;  
el gris profundo se vuelve ala de cuervo,  
en la sangre lateral renacida oro viejo el gris aéreo,  
y en su último instante, justo antes de colarse,  
me seca las lágrimas el sol.

[Traducción del catalán por Paulina Fariza]

# Edad doblada

ÀLEX SUSANNA

Cómo te ha maltratado la vida:  
me enseñas una foto de carnet  
en el avión que nos devuelve de unos días  
de trabajo, en el extranjero,  
y veo que en el mar de aquellos ojos de veinte años  
la vida es todavía una costa lejana,  
desierta de temores y cantiles,  
ávida de acoger en sus orillas  
lo que se le presente...  
Pero que ahora que doblas la edad y, junto a mí,  
hablas de tu pasado,  
cruel muestra el tiempo sus zarpazos  
y veo fatigado el rostro bello,  
crispado por aquello que lo asedia  
—una separación, un hijo aún muy joven,  
sueño escaso y mala leche en derredor—,  
pero acaso tus manos son la gleba  
que el tiempo ha arado con mayor constancia:  
grietas y resquebrajaduras las surcan por completo  
y delatan la fuerza  
con que has debido aferrarte a ti misma  
para que la vida no te arrastre.

[Traducción del catalán por Jon Juaristi]

## Junio

AMADEU VIDAL I BONAFONT

Hace seis horas que has nacido,  
prematuramente, cuando todavía no tenías nombre.  
Ahora, tu trayecto en ambulancia  
es una película tenebrosa de David Lynch,  
con el misterio del presente pariendo imágenes  
que pueden, o no, morir.  
Sobre la sierra del Montsec, la luna llena  
es un ojo ciego del mismo color que la luz  
de la sirena, que ahora no parpadea  
ni ilumina los nidos de los buitres  
engullidos por el sueño, como fósiles  
dentro de los acantilados calcáreos.  
No hay prisa.  
Los ojos del médico velan tu agonía  
entre tubos, sondas, jeringuillas, gráficos  
en la pantalla oscura del monitor  
y un montón de cosas cuyo nombre desconozco.  
Como desconozco el tuyo. Si sobrevives,  
de mayor nunca te llevarás la decepción  
de descubrir que tu padre no sabe algo  
ni es la enciclopedia que creías infinita.  
Ya te lo digo ahora,  
ignoro si vivirás durante las próximas horas,  
si jamás leerás este poema.  
Mientras bordeamos el pantano de Camarasa,  
a unas horas en que tendría que regañarte  
por no dormir, te suplico que no duermas,  
no te duermas, despierta.

# Temblor

LLUÍS CALVO

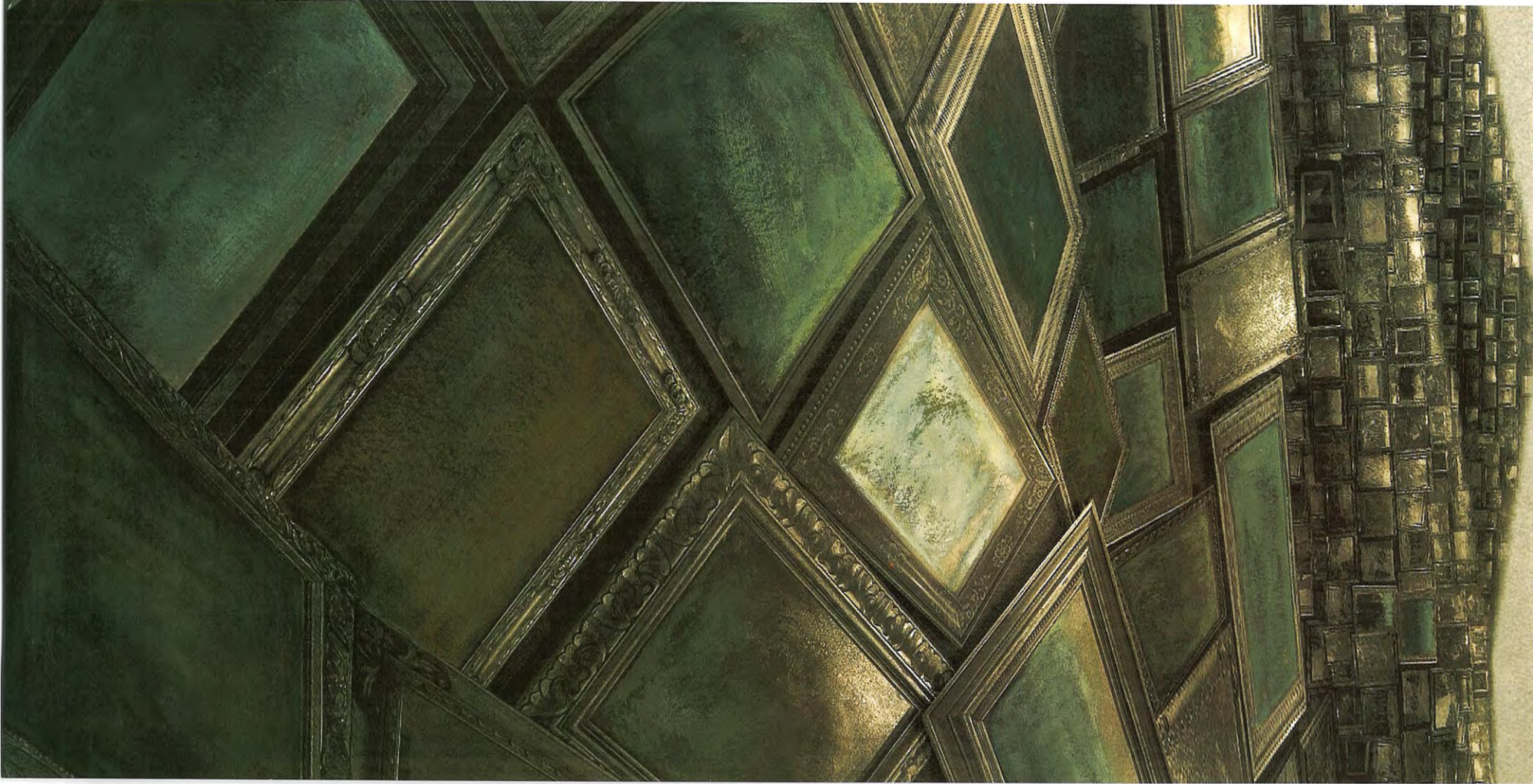
Todos los cuerpos llevan, aparejada,  
su disolución,  
como la mente soñolienta en cien mil fraudes,  
los estómagos repletos de eructos y viandas  
o los pelos, encrespados y blancos,  
del portador adormecido.  
Juntos, hemos envejecido.  
Y ahora la pesadilla nos agujijonea antes de decirlo.  
Pero aquí amamos el marullo sinuoso  
y los ventanales que se abren  
hacia una conversación solícita y austral:  
los pechos afuera, la grupa alzada  
y el rumor de los oscuros rapiñadores  
con el té humeante al fin de todo.  
Tal vez —¿quién sabe?—  
en la última bocanada compartiremos  
esta decadencia extrema;  
y para ti ya no será superfluo,  
ni cínico,  
hablar de amor eterno.  
*Oh, l'amour n'est rien s'il n'est pas de la folie,*  
dijo el ingeniero a Madame Chauchat.  
Sin embargo, sabes de sobra que ellos  
—los del *infierno*—  
nos mirarán de reojo  
invocando la norma  
y el concordato temeroso.  
Y que más allá, de nuevo,  
sepultada por una nieve concisa y resplandeciente,

sentirán la ira de los ciegos antes de nacer:  
Pues la felicidad no es un don,  
sino un derecho.  
Por esto nos odiamos,  
voluptuosamente,  
los unos a los otros.

[Traducción del catalán por Marta Noguer Ferrer y Carlos Guzmán Moncada]

—viento encañonado—•

# La pinacoteca infinita de Pere Jaume



Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957), desde los años setenta, ha ido construyendo con rigor e imaginación una obra plástica y literaria excepcional, que se caracteriza por sugerir y provocar una profunda reflexión crítica y lírica en torno a los límites de la representación, los límites del lenguaje. Sin abandonar nunca la pintura y la poesía como referentes personales ineludibles, ha creado una obra abierta que avanza sin fronteras entre géneros y disciplinas. Contando con una constante y prodigiosa capacidad para evolucionar y dialogar de una manera totalmente libre, con las corrientes estéticas internacionales más estimulantes, desde el neoconceptualismo al apropiacionismo posmoderno, y a partir de una fuerte identidad enraizada en la tradición de la vanguardia catalana —emblemáticamente representada por figuras como Jujol, Miró, Foix, Tàpies o Brossa—, Perejaume ha construido, con ironía y melancolía, un territorio propio y plural en el que reina la metáfora, como figura poética más productiva en un mundo en transformación constante.

Como una escritura sin límites —una escritura total, según Carles Guerra—, la obra de Perejaume se manifiesta sin distinción de técnicas ni formatos. De la pintura al dibujo, del video a la fotografía, de la instalación a la acción, toda su obra vela y desvela, con juegos de lenguaje, una personal y singular visión del mundo.

Lejos de las convenciones sociales y culturales, las relaciones entre las palabras y las cosas se sitúan, en manos de Perejaume, en un territorio fascinante e inédito, definido por el azar y el lenguaje, que nos cautiva por su capacidad de sugestión e interrogación. Con sus acciones y relecturas de la tradición cultural, subraya la superficialidad y la banalidad de las prácticas culturales ha-

bituales y reivindica la libertad, la riqueza y la complejidad que en realidad deberían de hacer posibles las creaciones culturales contemporáneas. Sin menospreciar las costumbres y las formas populares, más bien al contrario, el artista pone en duda la necesidad de nuestros movimientos y acciones cotidianas. La lógica habitual del movimiento de los cuerpos y de las cosas, regida por las formas de trabajo y ocio del capitalismo avanzado, es cuestionada por la lógica poética, singular y crítica de Perejaume.

La realidad, el mundo, no se pueden acotar, no se pueden cartografiar con exactitud. La pretendida objetividad científica es frecuentemente subjetiva. El realismo no es más que una apariencia, otra ficción. Ya Duchamp nos advirtió contra el arte retiniano. Otros instrumentos conceptuales son necesarios para permitirnos profundizar en la realidad.







¿Cuál es la cartografía cognitiva de nuestro mundo que propone la obra alegórica y metafórica de Perejaume? Primeramente, es necesario conocer la realidad, pisar el terreno, tocar mundo, constatar las transformaciones constantes del territorio. Junto a las reflexiones sobre la superficie de la tierra interesa conocer también, en profundidad, las complejas redes de comunicación que se extienden por el subsuelo y por la atmósfera planetaria. El paisaje ha dejado de ser únicamente rural o urbano y constituye un continuo campo expandido de carreteras y de construcciones sin fin. El caos de las carreteras y de las redes de comunicación por donde nos desplazamos habitualmente es un laberinto de caminos, curvas, rotondas en expansión. Al extremar aún más el exceso de la red de carreteras que existen en los extrarradios de nuestras ciudades, mediante la ampliación de fotos aéreas digitalizadas, Perejaume contempla, admirado, una escritura desbordante.

En *La segunda naturaleza de las obras* (2002) el artista pinta encima de unas fotos digitalizadas impresas y transportadas sobre papel. Son paisajes completamente recubiertos de cuadros. Perejaume imagina y representa un mundo totalmente recubierto de pinturas, de imágenes enmarcadas, algunas de las cuales borra o repinta con pinceladas y colores monocromos. En el origen de estas obras está la serie de las *Pinacotecas* de finales de los ochentas y principios de los noventa. El artista pintaba sobre fotografías de fragmentos de paredes de museos en las cuales se podían ver cuadros enmarcados cuyas imágenes interiores eran anuladas o borradas con pintura monocroma. Después es el mundo entero el que deviene una pinacoteca inacabable, infinita.

No existe un único mapa de nuestro mundo. Sin duda son necesarios los análisis sociológicos, económicos, políticos, culturales con los cuales cartografiar nuestro mundo. Sin embargo, no hay fórmulas únicas en un mundo cada vez más complejo y más saturado de información. Urge profundizar crítica y líricamente en la memoria y en la realidad para poder trazar nuevas cartografías liberadoras. Es necesario que cualquiera, cada ciudadano, libremente y soberanamente, pueda trazar su propio camino, pueda hacer sonar su instrumento, pueda hacer sentir su voz.

También es necesario que el artista muestre su camino, su verbo. Perejaume, cargado con su gran *siurell* (el popular instrumento mallorquín hecho de terracota) sobre la espalda, nos pide que escuchemos el sonido singular, profundo, maravilloso y enigmático de su mundo. [Manuel Guerrero]





---

## FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS: PRIMERA GENERACIÓN

Entre octubre de 2003 y septiembre de este año, veinte jóvenes escritores estuvieron reunidos trabajando en proyectos de narrativa, poesía, dramaturgia y ensayo. Dicha reunión fue auspiciada por la Fundación para las Letras Mexicanas y su Programa de Becas para la Formación de Jóvenes Escritores. En la casa de la Fundación, con sede en la Ciudad de México, los escritores trabajaron apoyados por tutores especializados en los cuatro géneros literarios, además de tener a su disposición talleres, pláticas y conferencias dictadas por escritores reconocidos.

Este año, otros tantos jóvenes harán lo propio. Mientras tanto, he aquí una muestra del trabajo realizado por once narradores, poetas y ensayistas de la primera generación de becarios durante su estancia en la Fundación para las Letras Mexicanas.

NARRATIVA DE Abril Posas, Maritza M. Buendía, Daniela Bojórquez. POESÍA DE J.A. Sánchez, Alí Calderón, Federico Vite, Óscar de Pablo, Álvaro Solís. ENSAYO DE Rafael Toriz, Brenda Ríos, Ernesto Priego.

FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS: *Presidente*, Miguel Limón Rojas; *Director General*, Eduardo Langagne; *Administrador*, Bernardo Martínez Baca. *Tutores por género*: Verónica Volkow, poesía; Alberto Paredes, ensayo; Estela Leñero, dramaturgia; Bernardo Ruiz, narrativa. *Realización*: Daniela Bojórquez, con información de Claudina Domingo.

---

PAISAJES

J.A. SÁNCHEZ

BLANCO SOBRE BLANCO  
(Fragmento)

DANIELA BOJÓRQUEZ

Espejos enmohecidos del hombre:

Desierto:

Esplendoroso cuerpo de la ausencia

Mar:

Inconmensurable lágrima

que se agita

Tierra:

Cementerio radiante

Cielo:

Anatomía de la nada

Dios:

Mañana domingo, el lago del parque amaneció convertido en un gigantesco plato de cereal donde en vez de hojuelas de maíz nadaban patos desesperados. Los niños brincaban sobre los charcos en el asfalto (blanco sobre negro) mientras sus padres miraban asombrados las fuentes de la ciudad convertidas en una especie de pasteles con movimiento. En las gasolineras, muchos empleados se afanaban en rellenar de combustible las bombas saturadas de leche fresca, entera, y que, olvidando los extraños recipientes donde se encontraba, su calidad sin duda era excelente. Así trabajaban, también tiempo extra, los empleados en los laboratorios fotográficos donde el fenómeno blanco complicaba los procesos negro igual a blanco y viceversa. El esfuerzo de llenar tanques de gasolina o de reveladores de papel y película resultaba inútil algunas horas después: ya no había sino leche donde antes gasolina, jugo de tomate o aclarador de hipocloruros.

J.A. Sánchez (Ciudad de México, 1974). Becario en Poesía. Escribe porque es la mejor forma de darle sentido a la existencia.

Daniela Bojórquez (Ciudad de México, 1979). Becaria en Narrativa. Escribe porque es una manera de decir lo que le duele.

## LOS OJOS DE IAN (Fragmento)

ABRIL POSAS

Frente a él, un par de venados permanecen de pie en medio de un lago enrojecido. No se mueven pero lo ven, ignorando que alguien (o algo) se acerca hacia ellos para de igual forma posar sus ojos sobre Ian. El infierno detrás de ellos consume un bosque entero e ilumina su rostro/el rostro de Ian con la misma intensidad que un proyector de cine. Como aquél que le bailaba en la pantalla del viejo teatro, sólo que en ese entonces los venados no lo miraban con helada expectación ante el desastre, sino que actuaban y vivían en un bosque idílico, de hierba verde y flores de colores tan brillantes, que se antojaba comérselas.

Recuerda que las pupilas de los animalitos le huían la mirada, haciéndole creer que ellos eran más reales que los que ahora se posan frente a él, pues aquéllos fingían indiferencia, como su padre cuando volvía del trabajo. Y años después, contra el muro de ladrillos, vuelve a escuchar el eco de ese disparo, aprieta su mano venosa y siente como la mancha en su rostro se enciende hasta adquirir un tono casi púrpura. No fue la brillante actuación del venadito, ni los tonos de la melodía del violín al fondo, sino que revivió la pesadilla de la noche anterior, volviendo a estremecerse, sin saber si de verdad había sido un sueño o si se le estaba haciendo realidad en una for-

ma más grotesca e incomprensible. No terminaba de descifrar si lo que estaba viendo era alguna ficticia escena o el espectáculo de sus propios miedos y dejó escapar gritos de auxilio. ¡Me duele aquí!, ¡Me duele aquí!; sus gemidos se elevaron sobre las cabezas de los niños que dejaron a sus espaldas la película, y lo miraban con esas mismas pupilas vacías de los animalitos en medio del río enrojecido. Con sus manos alrededor del cuello, para evitar el ascenso de esa bola que iba explotarle su garganta, opuso resistencia a la fuerza de su padre, quien, en un intento de sacarlo en brazos del cine, tuvo que lidiar con la voluntad del niño de ocho años. Sin apartar la vista de la pantalla, porque no quería que la pesadilla se le revelara a su espalda, Ian lanzaba patadas y manotazos, como queriendo emerger de una corriente violenta y helada, al igual que su padre lo intentaría algunos años después, ante la impotencia del niño.

Mientras caminaba con dificultad (sobre su espalda la carga no sólo de su hijo y su histeria, sino de la vergüenza que se le hacía más pesada por el silencio de los demás espectadores), el padre de Ian no pudo, a pesar de sus esfuerzos, desaparecer de ahí sin que las botas de vaqueta del niño golpearan bruscamente el rostro de otro anónimo sentado en la primera fila. El filo del tacón se le incrustó en la frente; todavía medio confundido entre los gritos de su madre y el berriñe del agresor desconocido, una luz cegadora entró a la sala cuando la puerta de emergencia fue abierta. Una silueta se recortó en el umbral, y pudo jurar el niño golpeado que era la de un hombre ancho y lento, el cual ondeaba bruscamente pequeños brazos y piernas que le nacían desde la altura del pecho. Esa imagen estaría con él hasta el día de su muerte.

Abril Posas (Guadalajara, Jalisco, 1982). Becaria en Narrativa. Escribe porque le gusta.



## EL CONCEPTO DE REFLEJO

RAFAEL TORIZ

*Especular, reflejar: toda actividad del pensamiento  
me remite a los espejos*

Italo Calvino

De acuerdo con Plotino, el alma es un espejo que crea las cosas materiales a través del reflejo de las ideas, de la razón superior. Nuestro mundo no sería sino la materialización de nuestro deseo, o mejor dicho, un reflejo de la voluntad. Coincidiéramos con Platón al saber que si hablamos de reflejo hablamos de simulación, de ideal, realidad cóncava o convexa que señala un artificio; simetría hueca y envolvente, algo parecido mas no igual. Es decir, la presumible realidad no sería otra cosa que una eventualidad bizarra —posiblemente oscura— que no permitiría conocer lo verdadero: fuegos fatuos iluminarían, en efímeros destellos, a la opresora Caverna de la que habló el de ancha espalda.

Podríamos pensar también que la vida a través del espejo es algo similar a vivir en un estado de animación suspendida dentro de una coraza de amatista, o por el contrario, pudiera ser algo como habitar, con plena libertad, aguas de estanó fundido, frígido mercurio o áridas sales de

plata que no permitirían la conciencia —ni la vida— allende sus portales convenientemente expresados en círculos o rectángulos, situados en la frontera entre la verdad y tan dañino bebestible.

Pudiera ser también que el reflejo, al ser una distorsión del medio y por razón de los narcóticos sortilegios de la refracción de la luz, ocultara un mundo desgraciado y tenebroso (maquillado bellamente por la alteración lumínica) en la mejor atmósfera de una lóbrega película de David Lynch.

Aún más; esto podría ser la conciencia ahogada de Canguilhem asomándose por el portal del texto, espectro apagado; o tal vez sería él mismo explicando el reflejo, o ser un cataléptico que a través de juegos de sombras negara la muerte, o ser el reflejo de piedra de la Gorgona, o ser simplemente una enunciación narrativa, o ser un habitante de la ciudadela de cristal que errabundo y melancólico no es sino imagen hueca con la que nadie habla, porque sólo a ti pueden responder, mudos entre ellos, abandonados al poder y capricho de tu vista cumpliendo la condena del Emperador Amarillo; o ser unas líneas más del espejo de las ideas de Tournier, o ser escritura bustrafedónica, o ser la efigie de uno mismo queriendo ser una historia en el reflejo del reflejo dentro de una casa de espejos en la que se ha perdido el referente y donde sólo existe la imagen a media luz que aparentaba belleza, pero que, con lentitud, ha empezado a dibujar aristas macabras y perversas que borran en este mismo momento la última comisura que insinuaba una sonrisa, mueca ahora convertida en horrisono gesto de dolor.

Rafael Toriz (Xalapa, Veracruz, 1983). Becario en Ensayo. Escribe y lee, sobre todo, para ser ubicuo.

## FRAGMENTO

MARITZA M. BUENDÍA

Despacio abrí la puerta que separó la cordura de mi delirio, y la visión no pudo ser menos excitante: Abigail devora a un hombre toro y a un hombre caballo. Al tiempo en que el toro muerde su piel con dos dientes para hacer un punto, el caballo introduce su *lingam* en la profundidad del *yoní*; entonces, todos los dientes y los cuatro labios delinear la figura del coral y de la joya, pasando a perfilar la nube quebrada: varios círculos desiguales a causa de la separación de los dientes; los *lingam* del toro y del caballo se alternan entre el *yoní* que los retiene con fuerza, como una yegua; luego viene la postura de un clavo para lograr la abertura del bambú y descansar unos segundos con el cangrejo; y girar y girar, sin despegarse, hasta imitar a una vaca, bendita y obesa.

Abigail, la cierva, imita diferentes especies de animales, mimetizando su cuerpo y sus sonidos: es colibrí y gaviota; pateo como una cabra, presiona como un elefante, frota como un jabalí. Los *lingam* concluyen con un relinchido que ahoga sus entrañas y azota sus riñones, mientras Abigail se desbarata como muñeca vieja.

Maritza M. Buendía (P. Natera, Zacatecas, 1974). Becaria en Narrativa. Escribe: ¿será masoquista?

## ENTRE LA PIEL Y LA ESFERA. POÉTICAS DEL SÚBITO SILENCIO (Fragmento del proyecto)

BRENDA RÍOS

*Y ahora este silencio también súbito.*

Clarice Lispector

¿Cómo nombrar lo inexistente? ¿Cómo encontrar en la no-presencia del objeto su nombre? Qué es el nombre sino una afirmación de la existencia, una circunstancia de vida: se nombra lo que está ahí, ante a los ojos, y en el nombrar está la confirmación de que el objeto está siendo en el momento en que se pronuncia su nombre. Ponerle nombre a lo que no posee vida es nombrar al espacio vacío entre palabras el silencio inexistente, la negación del sujeto. Si el escritor «quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiada verdad; las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir», Zabrano entonces acierta en la curiosidad que impulsa la escritura, porque el que escribe sale de su soledad para intentar comunicar el secreto. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar, o el dilema en voz de Pizarnik tendría otra salida en este laberinto — trazado de voces y silencios—: «explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome».

Brenda Ríos (Acapulco, Guerrero, 1975). Becaria en Ensayo. Escribe porque es un modo de descubrir qué es lo que nos aplasta.

## DE FILOS Y SOSOS

FEDERICO VITE

La derrota es una postura idónea para  
[ejercitar el pensamiento  
porque la solidez del suelo confirma la  
[realidad

No es necesario leer a Kant ni a Hegel  
ellos perdieron el tacto, el fuego para su pipa  
pero Nietzsche  
él sí lograba poner sabiduría en su lengua  
incluso habló con caballos  
nunca pensó huir de la derrota

Estamos huecos, disolutos de closet  
estamos huecos, sin fuerza para levantar  
[las ideas  
para poner en la cima del mástil los  
[corazones enlutados y reírnos  
hasta romper la seriedad del infierno  
hasta dejar que Cioran baje las manos  
y se acaben las estrellas  
de los necios

Federico Vite (Apan, Hidalgo, 1975). Becario en Narrativa. Escribe porque al escribir se explica sus miedos.

## CRÓNICA DE LO QUE OCURRE AHORA MISMO EN MI CASA

ÓSCAR DE PABLO

ay de las horas las demasiadas cartas ya  
[leídas  
la sensación del suelo en los zapatos  
precisamente ahora  
cuando  
la mesa mira al techo desmesuradamente  
el polvo se entretiene con su danza tan lenta  
que ya no es perceptible  
las paredes despiertan trágicamente planas  
y entonces desconcierto para violín y  
[orquesta

la tarde sin asombros ni aliteraciones  
pero en cambio tan larga tan igual como  
[siempre  
se desnuda los hombros para sentirme cerca:  
no sabe que he salido

y allá en el pasmo insomne de las cosas  
sólo los libros duermen

Oscar de Pablo (Ciudad de México, 1979). Becario en Poesía. Escribe para acercarse al otro.

---

## EL FOCO

ERNESTO PRIEGO

Una palabra, más que nada, es lo que es el foco. Implica preposiciones. Un lugar desde donde habría que ubicarse. Escribir *sobre* el foco es estar *bajo* su omnipresencia, pero también *con* y *dentro* de él. Hablar del foco presupone un *desde dónde* porque se trata de una cuestión de enfoque. Estar fuera de foco es verse difuso, borroso, sin misión ni objetivo. Para escribir *del* foco hay que venir de él, dejarse acoger por él, así como intentar acercarse a él, claro está, sin quemarse o quedarse ciego. Nadie soporta ver el foco fijamente durante largo tiempo.

El foco implica la mirada, el horizonte. Vemos el foco, pero el foco es también desde donde se ve —la perspectiva, el punto de vista perceptual o ideológico, es decir la mirada— y lo que hace posible la visión. El foco proyecta y transporta, emite y recibe. Como el faro, es una advertencia, pero también un punto de llegada. Nos permite, en la oscuridad, recorrer el camino, el mar ennegrecido, aquella terrorífica transparencia de la nada, porque su luz no nos deja solos, dándonos la ilusión de certeza y dirección. El foco nos ilumina y da calor. Como el fuego,

con quien comparte etimología (del latín *focus*), el foco implica el hogar. El centro de la actividad humana, lo que nos protege de la intemperie. Es signo de resguardo y hospitalidad; nos guarda dándonos su esencia, que es su contenido intangible, la luz. Es generoso, hospitalario, porque sólo tiene sentido en su *dar* luz. Cuando la luz se va, cuando el foco se funde, se extingue, como estrella moribunda. Para no perdernos, la escritura exige foco. El foco del faro, ciclópeo y solitario, es la promesa de un lugar donde protegerse de la tormenta incesante de la naturaleza. Es metáfora de lo humano, de lo que podríamos llamar la esencia de lo humano, porque implica la conciencia de sí.

El foco encendido es símbolo de la idea, del pensamiento; es sinónimo de la perspectiva, de la posición que asumimos en el mundo y desde la cual percibimos el mundo y sus objetos. Metáfora de sí mismo, el foco no contiene nada, sólo transmite y comparte lo que le hace ser. «Para qué poetas en tiempos de penumbra», se preguntaba el romántico enloquecido. Nunca tan cerca de la luz de la razón, Hölderlin ubicaba al poeta, tradicionalmente visionario, en el extremo opuesto de la oscuridad. La poesía, actividad y producto, travesía y hogar del alma humana, sería el foco que nos permitiría vislumbrar la misma oscuridad. En madrugadas de luces de neón, Dylan Thomas caminaría las calles de Manhattan, ebrio, gritando de rabia ante la muerte de la luz. El foco le mantendría despierto, lúcido, escribiendo sobre las tinieblas del corazón. Si la vida humana es pensamiento —y qué ha sido el pensamiento si no luz—, el foco es la impronta de la vida.

Ernesto Priego (Ciudad de México, 1975). Becario en Ensayo. Escribe porque es scriptofílico.

## Barcelona es un oleaje

PEDRO SERRANO

Metida entre mar y montaña y encorsetada por los ríos Llobregat y Besòs, Barcelona es una ciudad crispada, a punto del desconcierto en un instante, y sosegada hasta la laxitud en el siguiente. Levemente inclinada, va levantándose suave desde el puerto que la originó hasta absorber los pequeños pueblos que la rodean. Podemos imaginarla como una enredadera que suelta algunas de sus raíces en el mar e hinca parte de ellas en tierra maciza, lo que le ha permitido crecer con soltura y seguridad en las buenas épocas, y renacer con nueva fuerza cuando las inclemencias han sido demasiado fuertes. También le ha dado la flexibilidad para cambiar de identidad según el favor del viento, y adoptar las personalidades contradictorias que continúan desconcertándola e incomodando a quienes la quisieran unívoca.

Todos los puertos son lugares de paso. Apegados y desapegados a la vez, se mecen entre la necesidad de irse y la voluntad de permanecer, entre la tierra que los

seduce con su legitimidad y el mar que no cesa de interrogarlos. Los puertos son incómodos centros de poder. Nunca asimilables del todo, pero imanes de intercambio al fin de cuentas, primero proponen las ideas que irán a acendrase tierra adentro y luego descomponen la identidad que desde allí regresa laboriosamente construida, y que termina por acumularse en idea de nación: un pueblo, una tierra, una lengua.

En el caso de Barcelona esta realidad se complica aún más. Descentrada en la geografía, desequilibrada en la política y al mismo tiempo con una necesidad imperiosa de afirmarse y de guardar las formas y el control, se ha ido estirando y encogiendo a lo largo de su historia, jalonada por tres grandes pulsiones: la de un puerto al que define su continuo intercambio marítimo, la de capital de una nación cuyo territorio es más uniforme que ella misma, y la de una ciudad que ha construido su identidad gracias a individuos venidos de muy diversas procedencias. Como

dice Juan Ramón Masoliver en su «Prólogo» a la *Novísima Oda a Barcelona*, «el Cap y Casal, esta ribera y la propia Cataluña siempre desempeñaron en su condición de encrucijada con lo demás de la península y de Europa su papel de auténtica placa giratoria para la confrontación, trato y ulterior maridaje de pueblos, nómadas e invadidos, con el consiguiente trasiego comercial y las correspondientes aportaciones culturales».

La «placa giratoria» que describe Masoliver produce reacciones centrífugas y centrípetas si se vive bajo su esfera de influencia. La ciudad vieja, desde cuyo puerto la corona de Aragón extendía su dominio por el Mediterráneo, es una nuez pegada al mar y abierta a la mitad por las Ramblas; el Eixample, o Ensanche, construido durante el siglo XIX, coincide con la toma de conciencia y necesidad de representación de la nación catalana y se extiende uniforme y repartida por la planicie marítima; y tanto la exclusiva zona alta que se alza más allá del Eixample, como los barrios populares que se derraman por la costa y encaraman por las montañas, son la respuesta urbana del siglo XX a una realidad social cuya expansión y complicaciones iban inevitablemente más allá de los señeros catalanistas. Esta realidad traslapa continuamente la identificación política de sus habitantes y una misma persona puede sentirse representada por distintas causas, por

lo que las opciones electorales difícilmente reflejan los matices y meandros de tan diversas identidades y deseos. La oferta política de Barcelona, mucho más interesante y diversa que la del resto de España, sigue sin embargo congelada en una indecisión activa. Nadie define mejor que el novelista barcelonés Enrique Vila-Matas, al llamarla «ciudad nerviosa», una crispación que la hace vibrar en cada una de sus esquinas pero al mismo tiempo la tiene atenazada dentro de todas sus manzanas. Barcelona brilla y reverbera cada vez que tiene oportunidad de mostrarse, lo que le ha permitido renovarse y crecer, pero la rapidez de sus contrastes impide que sus expo-

siciones calen hondo en ella misma, pues cualquier nueva emancipación que dure más de la cuenta pone en cuestión sus antiguas lealtades. Esto cambiará cuando el flujo de inmigrantes, tanto europeos como no europeos, al forzar su legitimación, obligue a construir identidades más profundas y extendidas que las que ahora la paralizan. Una batahola de fisuras y desfiguraciones que no acaban de insertarse ni en los aparatos de poder ni en las propuestas de cambio empieza a dar avisos. La placa giratoria comienza a menearse y a ser exclusiva de quien la circula. Cuando esa retícula de identidades disconformes se suelte y se afiance, va a dar todo de sí.

blado en catalán podía ser rentable. Y todavía más: que las figuras creadas en Catalunya podían tener tanto o más éxito que muchas que nos llegan de Madrid».

Acaso sea una perogrullada, pero el cine, como la literatura, precisa su definición por la lengua, al menos si nos acercamos a la cinematografía catalana: como un imprescindible ingrediente de autenticidad, como una brújula que no deja de apuntar hacia las señas de identidad, como un criterio de empatía al interior y diferencia del exterior. (Basta pensar en cualquier producción de Hollywood cuya acción transcurre en un país no angloparlante para verificar el tufillo de falsedad, de impostura, que surge de las imposiciones de la lengua). Por supuesto que el cine catalán, reflejo de la historia y circunstancia de Cataluña, no sabría escapar del todo al influjo y reflujo de la lengua castellana, o de aquellas que la incesante inmigración ha traído a la región, pero es la lengua catalana la que tiende un puente de continuidad con los nacionalismos de ayer y hoy, con las voluntades separatistas lo mismo que con el ánimo moderado de convivencia con el centro.

Si bien es cierto que, visto desde afuera, uno tiende a etiquetar como «español» todo título que se genera en la península ibérica, es justo (de justicia, de justicia) tratar por separado a esta región que se sabe vanguardista, y de donde no han dejado de surgir apasionantes propuestas originales. ¿Cómo integrar artifi-

---

## Está en catalán

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Luego del exitoso estreno barcelonés de *El vicari d'Olot* (*El vicario de Olot*, 1980) de Ventura Pons, el escritor Terenci Moix publicó una entusiasta nota en la que recordaba «aquellos ya lejanos tiempos en que con amigos inolvidables —Arnau Olivari, Antoni Ribas, Enric Ripoll Freixes, Miquel Porter— formulábamos

cábalas mil sobre las posibilidades en el futuro de un cine catalán. Y queda fuera de toda duda que este cine sería el que se expresa en lengua catalana, y no en otra». Y remataba asegurando que «se luchó, se batalló, se albergaron muchas esperanzas. Y fue necesario convencer a los señores del dinero de que un cine ha-

cialmente lo que desde siglos atrás tiene vocación autónoma? La Historia está para constatarlo, y nos recuerda que en Cataluña se ubica el origen del cine de estas provincias que conforman España; nos declara que vino de la mano del industrioso inventor Fructuós Gelabert, quien diseñó los primeros estudios del país, y que luego de filmar algunos documentales, concibió la primera ficción de que se tenga memoria: *Riña en un café* (1897). A él, que se esforzó por mejorar la calidad y tamaño de las proyecciones, también se deben los primeros aparatos producidos en la región. A su labor se sumaron otros pioneros, como Segundo de Chomón (de origen aragonés) y Baltasar Abadal, quienes además de alimentar su propia filmografía dieron pasos precoces hacia el color, instalando talleres para imprimir cromatismo a las películas que llegaban de Francia. En este paisaje creativo aparece Salvador Roperó, quien presentó en 1910 el «Cinéfono», dispositivo manual que permitía la sincronización de imagen y sonido. La producción en Barcelona tuvo un crecimiento importante, al grado de llegar a considerarla como una «ciudad-plató».

Años después se seguían exhibiendo cintas con diferentes «sistemas de sonorización»; sin embargo, la era sonora en Cataluña inicia con *Pax* (1932), del realizador de Huelva Francesc Elías, que por cierto fue rodada en francés. En las producciones de esta época predomina el espa-

ñol, pero el espíritu catalanista pronto tendría un brazo cultural en el Comité del Cine, dependiente de la Consejería de la Generalitat, organismo enfocado entre otras cosas a fomentar el uso del catalán en el séptimo arte, así como a doblar aquellas obras que originalmente fueron concebidas en otro idioma. *El café de la Mariña* (1933) de Domènec Pruna es la primera película hablada en catalán, aunque justo es apuntar que también circuló una versión castellana.

Durante la dictadura de Franco la producción local vivió altibajos y rara vez escapó al desdén militar, que se esmeró no sólo en poner trabas a la actividad industrial, sino en «españolizar» la región. El cine, aunque no murió, tampoco tuvo un auge espectacular: las escasas producciones de esta época son inofensivas... y en castellano. Llama la atención *El Judas* (1952) de Ignacio F. Iquino, primer título de postguerra filmado en catalán, cuyo estreno fue obstaculizado precisamente por esta razón.

Los años sesentas espabilaron un tanto el conservadurismo ambiente y permitieron un repunte de la actividad local. Es de notar que en 1965 *Maria Rosa*, inspirada en la pieza de Angel Guimerà y dirigida por Armand Moreno, pudo proyectarse en catalán bajo el argumento de que existía la autorización para que las obras de teatro fueran representadas en esta lengua, y el cine bien podía ser considerado como «teatro filmado». El «género có-

mico», sin embargo, pudo circular sin problemas en la región, con todo y que era concebido y exhibido en catalán.

La muerte de Franco permitió no sólo repasar dolorosos episodios del pasado próximo, sino el surgimiento de una nueva generación que aún hoy está vigente, y en la que cabe anotar a Josep Joan Bigas Luna con *Bilbao* (1978), gran renovador del cine de la España toda, y a Ventura Pons con *Ocaña, retrat intermitent* (*Ocaña, retrato intermitente*, 1978). De esta época es el impulso que rescataba Moix líneas arriba: cierto que Cataluña nunca perdió la capacidad productiva, pero de alguna manera su talento estaba al servicio de una suerte de maquiladora que sólo ocasionalmente registraba el pulso local. Por eso la necesidad de aferrarse de la lengua para construir una cinematografía propia, heredera de su tradición cultural, enriquecedora del presente constatable y propositiva con el futuro deseable.

Este ímpetu se ha diluido poco a poco, y si bien es cierto que la terquedad de Pons es ejemplar, existen otras posturas, como la de Francesc Bellmunt, que va más allá del idioma, de temáticas y tratamientos rigurosamente locales, y confiesa «ser partidario de utilizar cualquier técnica que armonice la libre expresión con una buena comunicación»; abre incluso la puerta a una opción opuesta y asevera que «la integración del cine catalán en el cine español, lo mismo que

el cine vasco, el andaluz, el valenciano y el gallego tendrá que ser en base a un modelo que refleje el auténtico perfil cultural de España, que es un perfil territorial muy variado y para nada uniforme o único. Sé que estos son malos tiempos para la lírica, pero nunca es malo recordar lo de piensa global, actúa local... hoy, parece que quiera imponerse lo contrario: piensa local y actúa global».

En materia cinematográfica es azaroso hacer pronósticos, pues uno difícilmente puede prever el surgimiento de algún movimiento o generación o individuo que se oponga a las avasalladoras estrategias del mercado, que hoy mandan inglés en el mercado internacional y castellano en el mercado español. El (ideal) futuro de un cine catalán en catalán está, pues, en catalán.

mo significaba ser censurado, explica Virallonga en la Introducción, por eso los poetas de la postguerra siguieron escribiendo «de un modo reservado, sin ayudas institucionales y bastante desconocidos por la población en general». A pesar de la censura la poesía se fue editando en tiradas mínimas y se fue acumulando una obra de gran calidad, puesta al descubierto para el público español y del mundo de habla hispana, a través de ediciones bilingües, a partir de los años setentas. Es en este momento cuando la literatura catalana emerge en una exploración de géneros y la pervivencia de diferentes generaciones de escritores en una misma época. Surge una cultura catalana dinámica a tal punto que actualmente existe una industria editorial moderna que convierte al catalán en un caso único entre las lenguas minoritarias del mundo.

---

### ***Sol de sal:* una generación de poesía catalana**

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

La literatura catalana nos enfrenta a un fenómeno poco común en nuestra literatura mexicana: la traducción. Lengua literaria en la que el catalán y el castellano conviven y coinciden, si bien para llegar más allá de las fronteras de Cataluña también como un fenómeno de coexistencia cultural, pues el fenómeno literario se expresa tanto en español como en catalán. Las estructuras profundas de la poesía, al ser traducidas, nos descubren las posibilidades de la lengua viva, pues el problema de la naturaleza de la traducción se instala en el centro mismo del problema del len-

gnaje. Es de notar, por ejemplo, que el catalán posee términos monosílabos que en castellano sólo pueden traducirse por palabras de hasta cuatro sílabas. Siendo el lenguaje en sí mismo una realidad abierta, cargado de fuerzas y energías complejas, la poesía catalana que nos presenta Jordi Virallonga en su antología *Sol de sal. La nueva poesía catalana. Antología 1976-2001*, explora la epidermis de la lengua modelada por el tiempo y pone al descubierto esa condición multilingüe dentro de la cual madura la poesía. Escribir en catalán en época del franquis-

Julià Guillamon, en su ensayo «La literatura catalana ante el reto y la calidad», sitúa la vitalidad de la poesía a finales de los años setentas, con editoriales dedicadas exclusivamente a la poesía, antologías de amplia difusión y poetas que gozaban de una amplia popularidad. Entre los autores conocidos en este período cabe mencionar a Narcís Comadira, Pere Gimferrer, Miquel de Palol, entre otros. El compromiso político que todavía influye a dicha generación coincide con la reivindicación de algunas figuras olvidadas como Bartra, Foix, Brossa, Estellés o Blai Bonet. La

generación de los ochentas surge del caos estético y de la formación universitaria. *Sol de sal* ofrece al lector veinte voces de esta agitada época, cuyas poéticas han surgido tanto de los espacios domésticos, el rock, la pintura, la tradición latina, como del barroco o el surrealismo. Su actitud está menos relacionada con la militancia política y más con la cultura clásica; conocen bien las literaturas románicas, la mediterraneidad, incursionan en el experimentalismo estrófico, rítmico, lingüístico, utilizan el simbolismo y la alegoría. Enric Casassas, Montserrat Rodés, Maria Mercè Marçal, Eduard Sanahuja, Antoni Puigverd, Gabriel Planella, Enric Sòria, Albert Roig, Xulio Ricardo Trigo, Andreu Vidal, David Castillo, Xavier Lloveras, Esther Xargay, Carles Torner, Anna Aguilar-Amat, Jaime Subirana, Vicenç Llorca, Margalida Pons, Manuel Forcano, Sebastià Alzadora, poseen muy diversos estilos; sin embargo, hay

SOL DE SAL  
LA NUEVA POESÍA CATALANA  
ANTOLOGÍA 1976 - 2001

Edición de  
Jordi Virallonga

POESÍA

DVD poesia

en todos ellos la necesidad de huir del pasado temático y de sus clichés para desarrollar una poesía viva, más intimista y tensa, más íntegra en su forma. Lo mejor es dejar que el lector descubra en su lectura la individualidad de cada voz.

*Sol de sal. La nueva poesía catalana. Antología 1976-2001*, Prólogo, selección y traducción de Jordi Virallonga, DVD Poesía, 38, Barcelona, 2001.

ne en común con la novela en tanto género. Grande es, en cambio, la deuda que *Ventanas de Manhattan* tiene con textos anteriores de su autor —novelas, cuentos y ensayos incluidos—, en la medida en que cada uno de ellos parece haber contribuido a su manera a la gestación de las muchas maravillas que se despliegan en los 87 capítulos de esta obra de difícil clasificación.

No, *Ventanas de Manhattan* no es una novela. Y, sin embargo, la prosa de Muñoz Molina recupera aquí las tonalidades y aficiones de sus mejores personajes y el estilo vigoroso y apasionado de sus ya numerosos ensayos y artículos. La ciudad como espacio de descubrimiento de uno mismo y de lo otro, la atención y la paciencia consagradas a los placeres más íntimos, la reflexión sobre la profundidad temporal del viaje, son temas que el lector habitual de Muñoz Molina reconocerá en *Ventanas de Manhattan*, envueltos en el brillo de novedad que tiene todo descubrimiento.

Como los protagonistas de muchas de sus novelas, el Muñoz Molina que habla en *Ventanas de Manhattan* se encuentra en un asombro permanente en una ciudad conocida pero siempre distinta, como esa amante con la que estuvo años atrás en una habitación de hotel en la misma ciudad y que hoy, muchos años después, va siempre con él, compartiendo las imágenes superpuestas de lo que ambos han sido en sus viajes sucesivos a Nueva

Dádivas de la mirada

TERESA GONZÁLEZ ARCE

Pese a lo que afirma su cuarta de forros, el libro más reciente del

escritor español Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) poco tie-

York. Al igual que los héroes de *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*, el Muñoz Molina que visita por igual bares y museos parece descubrirse a sí mismo a medida que las imágenes y los sonidos de la urbe se vuelven parte suya, de la misma forma que en las ventanas de Manhattan, tan distintas de las ventanas andaluzas de su tierra natal, el mundo exterior acaba formando parte de la tranquilidad acogedora de su propio departamento.

Al mirar a los neoyorquinos, tan acostumbrados a no mirar a los demás, al verse a sí mismo tan distinto de como suele ser en su vida cotidiana en Madrid, el viajero no sólo descubre la ciudad extranjera en la que se encuentra sino la tierra de la que partió. Este redescubrimiento de la propia identidad, presente en toda la obra de Muñoz Molina, emerge en el texto en forma de reflexiones sobre España y sobre su propia niñez —recuperada de pronto gracias al testimonio de inmigrantes europeos en Nueva York—, pero también en la vuelta sutil a temas y procedimientos que formaban parte del entramado de novelas entrañables como *El invierno en Lisboa*.

Publicada en 1987, la segunda novela de este autor se desarrollaba en un ambiente de clubes de jazz del cual emergieron descripciones memorables, surgidas de una atención y un amor por la música que muchas veces pasó —sobre todo ante la crítica— por ser un mero decorado para una trama policial con re-



ferencias al cine negro. Con un tono confidencial, mucho más cercano al dietario, a la biografía o al ensayo que a cualquier género de ficción, el Muñoz Molina de *Ventanas de Manhattan* habla con verdadera devoción de los recitales y conciertos de música clásica y de jazz —sobre todo de jazz— que le fue dado escuchar en Nueva York.

Despojado de toda afectación, y como si él mismo quisiera ver y escuchar de nuevo lo que escribe, nos entrega descripciones de músicos de jazz tan ciertas e íntimas como la siguiente:

El contrabajo tenía algo de esas cómodas corpulentas y viejas que han sido muy usadas y han sufrido el desgaste de muchas mudanzas, pero sonaba, escuchado tan cerca, con un ancho latido de corazón humano, de honda concavidad de madera, y las cuerdas, cuando las rozaba el arco en vez de pulsarlas con los dedos fornidos y diestros del contrabajista, vi-

braban con un quejido largo y denso, con una gravedad solemne, sentimental, funeraria, como si en el fondo de cada una de las canciones livianas que tocaban los músicos, las baladas de amor o los rápidos números de Cole Porter o Gershwin, hubiera un lamento pesado de blues, una irreparable melancolía.

La pintura, otra de las pasiones del escritor que, al igual que la música, aparecían ya en ensayos y novelas anteriores —pensemos en *El jinete polaco* (1991), novela en la que un cuadro de Rembrandt se convierte en el hilo de Ariadna que guía el deambular del protagonista—, es a la vez el tema y el referente principal de la construcción del texto. A las descripciones detalladas y emocionadas de las obras y de los pintores que el autor conoce en Manhattan se suma su ambición explícita de ser como un pintor, y convertir su cuaderno de notas en una libreta de dibujo en la que queden consignadas sus visitas al café, el paso de las estaciones, sus caminatas por Central Park, o la amargura de ver a tantos pordioseros, «náufragos animalizados por muchos años de soledad ajena al trato humano», arrastrando sus pertenencias en bolsas de plástico.

«Miro y escribo. Me gustaría que la mano avanzara sola y automática para que los ojos no se apartaran ni un segundo del espectáculo que alimenta la inteligencia y la escritura». Porque todo lo que ocurre en la ciudad, los sonidos y las imágenes, las

revelaciones súbitas y las reflexiones que se desarrollan al ritmo de la caminata, son dones que se adquieren gracias a la experiencia de otros caminantes que han dejado huella de su paso por Nueva York, o que la ciudad —gran bazar donde se compran y se venden objetos de todo el mundo— ha hecho suya. Hopper, Rothko, Leiro, Platz, Giacometti, Hitchcock, son sólo algunos de los artistas que, a través de su obra, han hecho posible que el narrador de *Ventanas de Manhattan* viva la ciudad con esa sensación de realidad que, según Muñoz Molina, «uno está siempre pidiéndole a la vida, a la literatura, a la música».

Quizá la convicción más profunda y más conmovedora que asoma por esta serie de ventanas es precisamente la idea de que

una ciudad, con todas sus virtudes y miserias, es algo que puede ser regalado, revelado por alguien más. Como el hombre ansioso por entregar a la mujer que ama esa luz o esa música escuchada en viajes anteriores, quien escribe ofrece también todos los tesoros que el arte, el amor, la caminata o la escritura misma le hicieron conocer. Por esta razón, acercarse a un libro como *Ventanas de Manhattan* es aceptar un regalo intangible «que enriquece a quien lo ha hecho y se vuelve un tesoro enaltecido por el agradecimiento para el que lo recibe, un recuerdo y también la posibilidad de otro regalo».

*Ventanas de Manhattan*, Antonio Muñoz Molina, Seix Barral, Barcelona, 2004.

---

## Breve discurso en descargo de Mr. Higginson

JORGE ESQUINCA

En una carta fechada el 7 de junio de 1862, luego de haber leído con temor y temblor —nada nos cuesta imaginarlo así— la reprimenda que Mr. Higginson le propina a un manojito de versos que le había mandado, Emily Dickin-

son contesta a su preceptor con unas líneas redactadas en ese estilo suyo tan característico —«espasmódico», «desbocado», son los calificativos que le adjudica su mentor— en las que la poeta afirma lo siguiente: «Si la fama

me perteneciera, yo no podría escapármele, pero si no fuese así, en vano me pasaría los días tratando de alcanzarla». Unos cuantos párrafos después, remata con este renglón que parece surgido, como muchos de sus versos magníficos, desde un fondo de verdad (de verdad poética, se entiende, distinta ésta a la que nos entregan la ciencia o la filosofía): «*The Sailor cannot see the North —but knows the Needle can—*».

Los sujetos *Sailor*, «marino, o navegante», *North*, «norte» y *Needle*, «aguja» —se refiere, por supuesto, a la aguja imantada de la brújula—, están escritos con una mayúscula inicial con la que Dickinson gustaba destacar ciertos vocablos. Una traducción, no demasiado literal, podría dar lo siguiente: «El Navegante no puede ver el Norte —pero sabe que la Brújula puede—». Debo haber leído por primera vez esta carta hace casi veinte años (mi edición data de 1986) y probablemente desde entonces había señalado en ella estas palabras. Por supuesto que nunca pude haber siquiera soñado que hoy en día, tantos años después, esta hermosa línea iba a imponérseme con suave fuerza pero de modo tal que no encontrase yo otra mejor para abrir el volumen que recoge mis propios poemas escritos, poco más, poco menos, a lo largo de las dos últimas décadas. Contar el origen de su título, *Región*, viene aquí menos al caso que trazar brevemente el desarrollo de esa línea que a la luz de mi personal interpretación re-



**PREGO**  
mundo  
prego  
asesores en viajes

...eres gente de mundo

con la asesoría y las tarifas más bajas  
exclusivas de prego viajes  
que ningún otro sitio te pueden proporcionar

- > recibe las más bajas tarifas de avión y hotel exclusivas de prego viajes
- > realizamos viajes culturales a europa, áfrica, oriente... a tu medida
- > disfruta de nuestras diversas publicaciones con las mejores tarifas
- > aprovecha las más cómodas y funcionales oficinas con terraza - café
- > obtén descuentos y tarifas especiales para estudiantes y maestros
- > nuestros consejos, guías, climas, mapas o visita: [pregoviajes.com](http://pregoviajes.com)

**prego turismo**



arte  
cultura  
búsqueda  
experiencia

... vida

terranova 1220  
tel: 36 42 00 25  
[turismo@pregoviajes.com](mailto:turismo@pregoviajes.com)

sulta reveladora de una ruta y un propósito. Y si me he de demorar en ello es porque, a mi modo de ver, le atañe al tema que nos reúne esta tarde.

Al trasladar los términos de la frase de Emily Dickinson al vocabulario de mi propia cartografía, éstos pueden arrojar la siguiente lectura: El Navegante no es otro que el poeta mismo, el Norte es el fondo de verdad al que me refería al comienzo de mi intervención, y la Brújula, o mejor, su aguja imantada, es la palabra. Ahora bien, este fondo de verdad al que se dirige quien ejerce el oficio de la poesía, está desde antes. Antes que la palabra y mucho antes que el poeta mismo. Diré más: la palabra poética se da como surgida de ese fondo al que se dirige. Este fondo es entonces su punto de partida, su tentativa de orientación y su abismal resolución.

Hasta aquí he intentado mostrar una ruta, pero habrá quien me acuse de apartarme de lo humano. Al contrario, nada hay aquí más próximo a lo humano. Recordemos que este vocablo, explica Corominas, viene del latín *humus*, es decir, tierra. El hombre se levanta de la tierra y dice la palabra: nombra al mundo. Pleno de su miseria, radiante en la cima de su minuto, abismal en la tristeza, generoso y avaro, siervo o señor, este hombre tiene en la palabra una herramienta con la que le es posible desplazarse, descubrir y nombrar el mundo que lo rodea. Pero también sabe que en ella reside el

viático imprescindible para avanzar hacia ese Norte que adivina y que no puede ver. Al inscribirse sobre la hoja o al ser proferida en el aire la palabra hace su camino. Traza el poema que va existiendo conforme la mano o los sonidos avanzan por una superficie de aire o papel. En su afán por alcanzar este fondo el poeta ha de atravesarla e ir más allá de sí mismo. De aquí la velocidad que me parece advertir en los poemas de César Vallejo o Paul Celan que, junto con la tímida poeta de Amherst, habrían hecho desatinar al bueno de Mr. Higginson quien, dicho sea de paso, no tiene otra culpa que la de haber sido un hombre de su tiempo.

Como Rimbaud, como Mallarmé, sus contemporáneos en el navío del siglo XIX, Emily Dickinson escribió para ser leída más de cien años después. Todos ellos escribieron poemas para un futuro que no podían ver, pero que tal vez presentían. Ese futuro es nuestro tiempo presente.

Mentiría si digo que esta noción ha guiado los pasos de mi propia tentativa. ¿Los conduce ahora? No lo sé. Apenas me parece vislumbrar una ruta y un propósito, a sabiendas, claro está, de que en este oficio se procede más por intuición que por certidumbre. Y que la poesía es la sola evidencia.

---

## África

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

El pasado mes de febrero, el poeta Luis Felipe Fabre publicó un artículo sobre la situación editorial de la poesía en México. Resuelto a comentar o, cuando menos, a poner de relieve determinadas implicaciones de un problema que quizás no sea tal, Fabre partió de una curiosa —por no decir estrafalaria— suposición, a saber: que «leer poesía en México no tendría por qué ser algo [*sic*] distinto a leer poesía en Japón o en Inglaterra». Desde un principio, el uso peregrino del pronombre «algo» deja claro que Fabre piensa en inglés y que la perspectiva según la cual encara el tema de su artículo explica la naturaleza de su afirmación. En efecto, leer poesía en México no puede ser distinto que leerla en York o en Blackburn, Lancashire, si quien ejerce dicha lectura es un delegado vocacional del príncipe Carlos en la colonia Condesa. La consiguiente observación de Fabre, por este motivo, parece cuando menos obvia (pero no por su contenido sino por el punto de vista del que la emite): «leer poesía en México no es lo mismo que leer poesía en el Congo».

No tengo por qué disimular mi desconcierto ante declaraciones como ésta de Luis Felipe Fabre. Antes bien, el desconcierto me parece la mejor de las herramientas cuando se trata de resolver una duda o interrogarse a propósito de los fundamentos de un prejuicio, incluso —y sobre todo— cuando es uno mismo el prejuicioso. Admitiré por lo pronto que mi reacción al conocer el aserto congoleño de Fabre se debió solamente a un prejuicio mío, prejuicio fundamentado quizás en mi adolescente propensión a la buena conciencia. Pienso también que alguna vez leí un artículo de Antonio Ortuño en el que su autor despotricaba en contra de los académicos de Suecia y su aparente costumbre de otorgar el premio Nobel de literatura obedeciendo a un mecanismo de rotación geográfica injustificable que antes redundaría en provecho de no sé qué autor africano que de Mario Vargas Llosa o de Philip Roth. El propio Antonio me dijo más tarde que no se acordaba de haber escrito esa nota, si bien abordaba en muchas otras los mismos

temas, con lo que mi presunto recuerdo acababa siendo nomás un producto de mis delirios o de preocupaciones inconscientes en las que mucho bien me haría escarbar un poco.

Diez meses antes que Luis Felipe Fabre, al comenzar el mes de abril de 2003, el poeta y ensayista Tomás Segovia echó mano del imaginario africano para explicar una de las mayores aportaciones epistemológicas de la revolución romántica. Es importante ver que Segovia recurrió primero a un ejemplo europeo: «Los románticos dicen: nosotros sabemos de la Grecia de Homero mucho más que Homero, pero no podemos escribir la *Iliada*. Eso es lo que hemos perdido». Enseguida, el autor de *Anagnórisis* formuló esta pregunta: «¿cómo es posible que un analfabeto de África sea capaz de crear un cuento mucho más hermoso que el de un sabio occidental?». Lo mismo digo yo, pero con signos de admiración: ¡cómo es posible!

Lo cierto es que ni la referencia homérica ni la pregunta que formula Segovia tienen la jiribilla o mala intención que me parece hallar o que al menos presupongo en el artículo de Fabre y en la nota quizás inexistente de Ortuño. Por el contrario, el señalamiento de Segovia es correcto y, al margen del conmovedor escándalo moral que levemente lo tiñe, su intención revela un amplio sistema de ideas con respecto a la civilización occidental (sea lo que sea) y su periferia (sea lo que sea también) y con respecto

a la poesía como periferia de la razón, aceptada esta última en tanto cifra dorada o pieza clave del mencionado constructo—no sé si emocional o religioso, ya que no antropológico— que se llama Occidente. De la Grecia de Homero a la Europa de los románticos, en el ejemplo aportado por Segovia, la distancia es tan grande como entre la Europa *culta* y el África *inculta* de nuestros días. En ambas relaciones, por lo demás, la Europa moderna sale perdiendo en materia de poesía.

Sólo he puesto una vez los pies en África (en Marruecos, para ser preciso) y mi conocimiento del Congo no puede compararse desde luego con el que parece tener Fabre, pero tengo entendido que Marrakech, Argel, Dakar y Johannesburgo se parecen más a Oaxaca, São Paulo, Tegucigalpa y Buenos Aires que a Venecia, Copenhague, San Petersburgo o Dublín. Un recorrido en coche por el sur de Marruecos—en mi experiencia, insisto—provoca más reminiscencias del campo oaxaqueño que de la Provenza. Con todo, hablar de África significa referirse a los demás, a los pobres y a los enfermos, los iletrados y paganos. Pero la realidad es otra, y a mí nadie me saca de la cabeza que Ali Farka Toure sabe más de música que Michael Nyman y el cuarteto Kronos juntos. Tal vez ni los pigmeos ni los beduinos *lean* poemas, pero ¿qué importa más, el poema en sí mismo o el hecho de leerlo impreso? Si escuchar un poema importa

más que leerlo en caracteres de molde, la experiencia de lo poético entre beduinos y pigmeos no es inferior que la nuestra. Y eso que me limito adrede a mencionar poblaciones más bien bernesas y típicamente analfabetas, que no representan al continente africano en su totalidad.

En mi opinión, África vive con respecto al Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y el Grupo de los Ocho en las mismas condiciones que subsiste la poesía con respecto a la noción vigente de razón productiva. En este sentido, es ingenuo pensar que la poesía y África salvarán los obstáculos que se les presentan observando las normas que sus opresores les imponen. Leer poemas y escribirlos en cualquier parte del mundo es tanto como leerlos y escribirlos en África.

África, en latín, significa «donde no hace frío». Que no

haga frío significa que ahí se puede vivir a la intemperie. De vuelta en el imaginario, lejos otra vez de la realidad, siento que los verdaderos maestros de la poesía como forma de vida, como visión de la vida o relación con ella, es decir: no de la poesía como institución y tradición literaria, no de la poesía en tanto pasado sino en tanto presente, los maestros de la poesía como intemperie del ser, deben buscarse donde mismo que las ideas que se tengan acerca de África. El porvenir de la poesía es por lo tanto equiparable al porvenir de África. Y el porvenir de África se intuye mejor en los barrios de Lagos, El Cairo y Monrovia—e incluso en muchos de París, Madrid o Londres, capitales menos «occidentales» de lo que pareciera— que donde rugen los feroces leones, esto es: en la llanura infértil del Discovery Channel.

---

## La tecnociencia y la cibercultura: una conversación trasatlántica

MARTÍN MORA

Con el auge de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (CTIC), se ha pulverizado la antigua idea que quería que las ciencias sociales y las

humanidades estuvieran del otro lado de la frontera de la tecnociencia. Sin embargo, este espectacular movimiento de reestructuración del pensamiento social

no ha conseguido penetrar con fuerza en nuestro orbe americano, entre otras razones por nuestro talante conservador en el campo académico. Seguimos con la separación de disciplinas como cotos infranqueables y, por desventura, con discursos complacientes y deshinchados. Muy de vez en cuando, y como simple moda, llegan a las aulas, los congresos, las revistas o los coloquios en ciencias sociales y humanas algunos términos como «sociedad del conocimiento», «sociedad-red», «nuevos movimientos sociales», «globalización», «redes de conocimiento»... como palabras rimbombantes pero huecas, descontextualizadas y carentes de utilidad concreta para el análisis de las transformaciones sociales.

A pesar de que el estudio de la tecnociencia y la cibercultura lleva más de una década, son contadísimos los espacios académicos en lengua española en los que se discute con certidumbre y propiedad el enorme impacto de las tecnologías en las formas de lo social. Más aún: en los organismos oficiales encargados de la gestión académica en América Latina, suele encontrarse una estructura disciplinar que demuestra el nulo impacto de estas nuevas áreas de conocimiento.

En este escenario, hace un par de años iniciamos la aventura de la colección *Nuevas Tecnologías y Sociedad*, publicada por la Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya ([www.editorialuoc.com](http://www.editorialuoc.com)). La colección es

pionera en lengua española en la divulgación de libros y autores fundacionales en este campo y que han aparecido originalmente tanto en inglés como en francés. *Nuevas Tecnologías y Sociedad* cumple con un objetivo planteado como política editorial, en el sentido de ser «una colección de textos dedicada al análisis de las transformaciones sociales y culturales que emergen de la implementación de las tecnologías de la comunicación y la información en nuestra inmediata cotidianidad». En efecto, es una colección planeada como herramienta indispensable en el ámbito de las ciberculturas y con carácter interdisciplinar en áreas de sociología, politología, crítica literaria, psicología, historia o filosofía.

El comité editor está constituido por una red de investigadores de tres universidades en conversación trasatlántica entre Cataluña y Jalisco: Francisco Javier Tirado, de la Universitat Autònoma de Barcelona; Agnès Vayreda y Pep Vivas, de la Universitat Oberta de Catalunya; y Martín Mora, de la Universidad de Guadalajara. Además, cuenta con un comité asesor especializado, repartido en una veintena de universidades europeas y latinoamericanas, y con particular colaboración de la Universidad de Guadalajara.

Seis títulos han aparecido hasta la fecha: *Acerca de Internet*, de Hubert L. Dreyfus; *Cibersociedad 2.0*, editado por Steven Jones; *Comunidades en el Ciberes-*

*pacio*, editado por Marc A. Smith y Peter Kollock; *Etnografía Virtual*, de Christine Hine; *Los Cuerpos en la Tecnología*, de Don Ihde; y *Testigo Modesto@Segundo Milenio.HombreHembra@ConoceOncoración®*, de Donna Haraway. De próxima publicación o en preparación se encuentran otros como *Ciberdemocracia*, de Pierre Levy; *Consecuencias Sociales del Uso de Internet*, de James Katz y Ronald Rice; *Sociedad Virtual*, de Steve Woolgar, por citar algunos.

Como puede advertirse, la colección aborda temas de notable actualidad y de la mano de expertos reconocidos: las explicaciones históricas sobre la internet, el estudio académico de las comunicaciones mediadas por computadora, las comunidades virtuales y las interacciones en línea, la etnografía como método para la investigación en red, las transformaciones del cuerpo a partir de las nuevas tecnologías o análisis de la tecnociencia contemporánea con sus representaciones, *cyborgs*, políticas de género.

Es de desear que los mecanismos de distribución editorial faciliten el acceso a colecciones como ésta, en el entendido de que se trata de una extraordinaria manera de introducirse de lleno a un espacio académico prácticamente inexplorado en nuestro hemisferio. Como parte implicada por el trabajo de algunos de sus académicos, la Universidad de Guadalajara tiene un importante papel estratégico en esta encomienda pionera.





20° 40'N 103° 21'O

La Brújula<sup>0</sup>



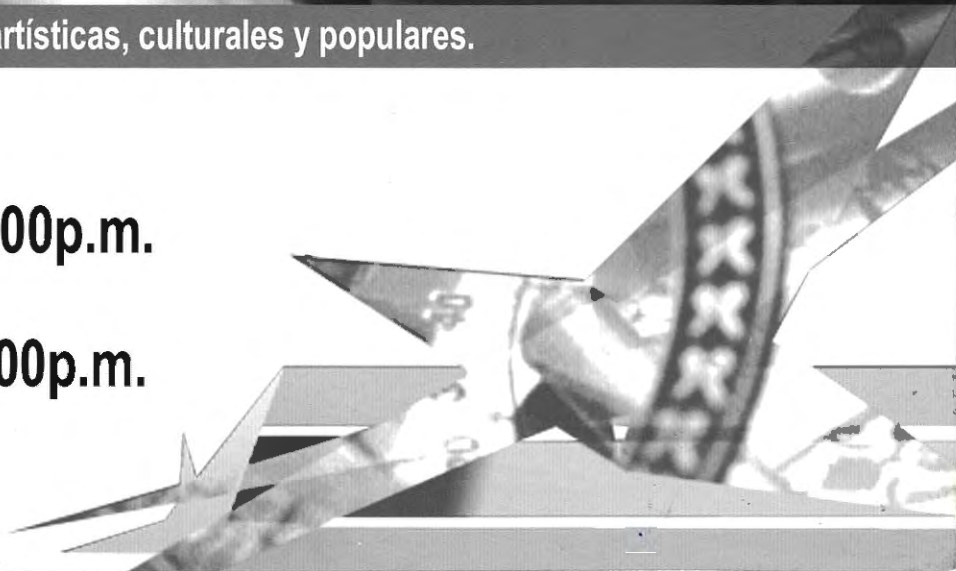
El encuentro de las expresiones artísticas, culturales y populares.



Sábado 4:00p.m.



Viernes 9:00p.m.





elemental



**104.3 fm**

Red Radio Universidad de Guadalajara