

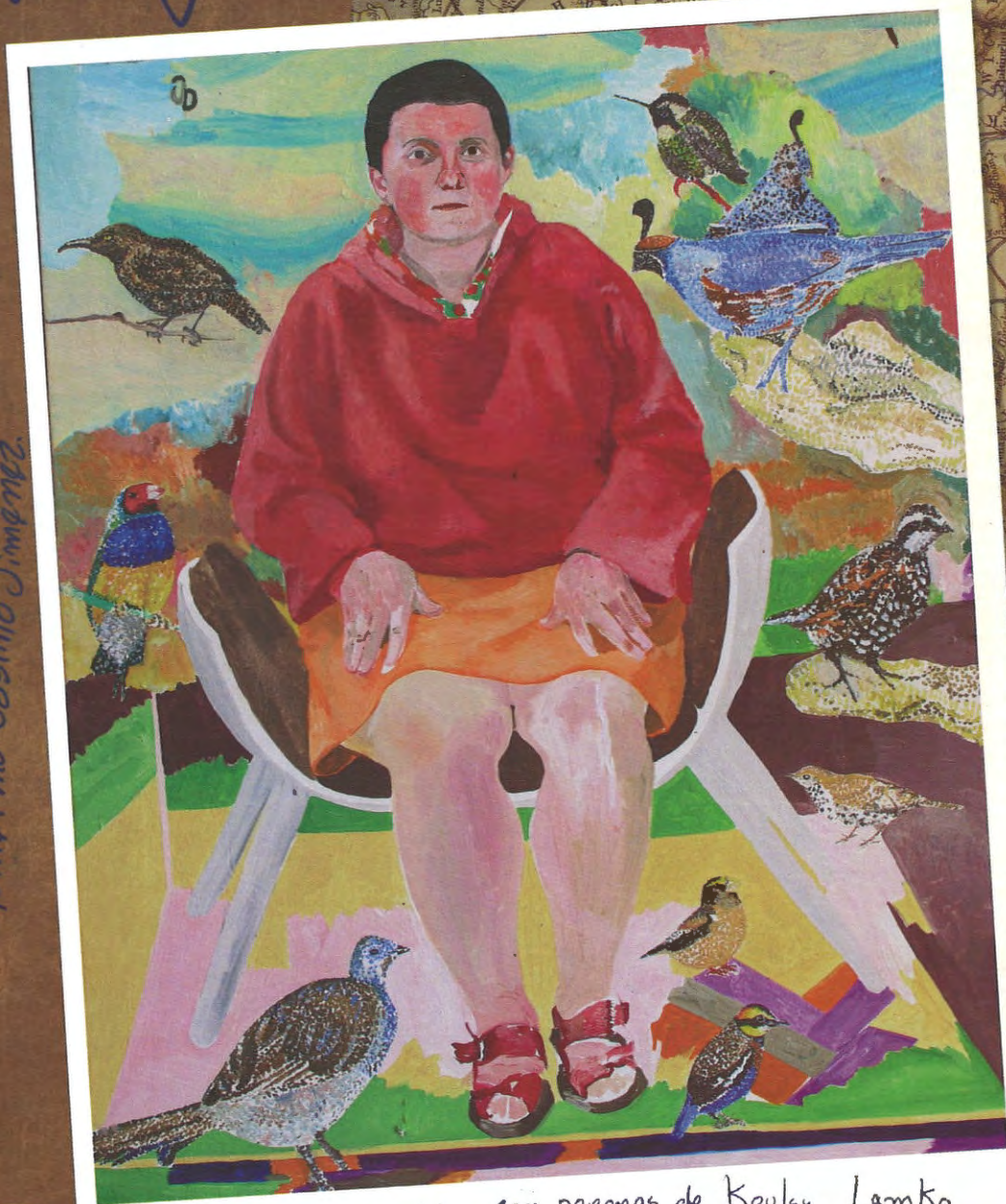
ISSN: 1665-1340

Luvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 38 • PRIMAVERA DE 2005 • NUEVA ÉPOCA

El viaje

Ottomar Ette, José Lande, Héctor J. Ayala, Ana Belén López,
Antonio Stármeta, Raúl Acostas, Francisco Gómezález Crussi,
Miriam Mabel Martínez, Arthur Rimbaud, Henri Michaux,
Guillermo Castillo Jiménez.



Obra plástica: Olivier Dautais con poemas de Kously Lamko

Además: Daniel Sado, Fernando de León,
Jorge Fernández Granados, Ernesto Lumbrales,
Luis Felipe Fabra, Ángel Ortoño, Jorge Aguilera Mora



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00

Convocatoria del Cuarto Concurso Nacional de Cuento Juan José Arreola



BASES:

- 1 Podrán participar todos los escritores mexicanos por nacimiento que residan en el país y que envíen un libro inédito de cuentos en español, con una extensión mínima de 80 (ochenta) cuartillas y una máxima de 120 (ciento veinte).
- 2 El premio es único e indivisible y consta de \$ 50,000 (cincuenta mil pesos 00/100 m.n.) en efectivo y diploma, así como la publicación del libro por la Universidad de Guadalajara.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por triplicado, escritos a máquina o computadora, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara y versión electrónica (CD o disquete de 3 1/2).
- 4 Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en un sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, deberán enviar nombre, domicilio, número telefónico y número celular y, de contar con ellos, número de fax y dirección de correo electrónico, así como una ficha curricular.
- 5 Los trabajos deberán ser enviados a las siguientes direcciones:
Centro Universitario del Sur Coordinación de Extensión Edificio C.A.S.A. 2do. Piso Prolongación Colón S/N Cd. Guzmán, Mpio. de Zapotlán el Grande, Jalisco. C.P.49000 Teléfono (01 341) 575.22.22 Extensiones: 6019, 6042, 6043 Extensión fax: 6076
Casa del Arte, Centro Universitario del Sur Colón 143, Centro Histórico Cd. Guzmán, Mpio. de Zapotlán el Grande, Jalisco. C.P. 49000 Teléfono y Fax (01 341) 412. 73. 50
Coordinación General de Extensión Dirección de Artes Escénicas y Literatura Centro Cultural Casa Vallarta, Av. Vallarta 1668. C.P. 44140 Guadalajara, Jalisco. Teléfonos: (0133) 36 15 49 53 y 36 15 49 22 Fax: 36 15 50 02 y 36 15 50 18
- 6 El periodo de recepción de los trabajos queda abierto a partir de la publicación de la presente convocatoria y cierra el día 1 de julio de 2005 a las 19 horas. En el caso de los trabajos remitidos por correo, se aceptarán aquellos en los que la fecha del matasellos de la oficina postal de origen no exceda la fecha de cierre de la convocatoria.
- 7 El jurado calificador estará integrado por tres especialistas de reconocido prestigio a nivel nacional y sus nombres serán dados a conocer en el momento de emitirse el fallo.
- 8 No podrán participar: a) Trabajos que se encuentren participando en otros concursos en espera de dictamen. b) Autores que hayan recibido este premio en ediciones pasadas. c) Obras que hayan sido premiadas en otros concursos.
- 9 El jurado estará facultado para descalificar cualquier trabajo que no cumpla con los requisitos exigidos en esta convocatoria.
- 10 No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos no premiados, los cuales serán destruidos, con el objeto de proteger los derechos del autor.
- 11 El trabajo que resulte ganador será publicado de manera íntegra, por lo que no podrá ser modificado en ninguna de sus partes.
12. Una vez que el jurado haya emitido el fallo, que será inapelable, se procederá a la apertura de la plica de identificación de quién resulte ganador el día 9 de septiembre de 2005, y de inmediato le será notificado, así como divulgado a través de la prensa local y nacional.
- 13 Los organizadores cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación del ganador para que asista a la ceremonia de premiación en el Centro Universitario del Sur, en Ciudad Guzmán, Municipio de Zapotlán el Grande, Jalisco, el día 21 de septiembre de 2005 y posteriormente, a la presentación del libro en el marco de la XIX Feria Internacional del Libro, en Guadalajara, Jalisco.
- 14 La comisión organizadora resolverá los casos no previstos.

mayor información en:

Centro Universitario del Sur - Coordinación de Extensión
Edificio CASA Segundo Piso - Prolongación Colón s/n C.P. 49000 - Ciudad Guzmán, Municipio de Zapotlán el Grande, Jalisco.
Teléfono ((01 341) 575-2222- Extensiones: 6019, 6042, 6043 - Extensión Fax: 6076

Centro Universitario del Sur - Casa del Arte
Colón 143, Centro Histórico C.P. 49000 - Ciudad Guzmán, Municipio de Zapotlán el Grande, Jalisco. - Teléfono y Fax (01 341) 412 73 50

Coordinación General de Extensión - Cultura UDG
Dirección de Artes Escénicas y Literatura - Centro Cultural Casa Vallarta
Avenida Vallarta 1668 C.P. 44140 - Guadalajara, Jalisco.
Teléfonos (01 33) 36 15 49 53 y 36 15 49 22 - Fax 36 15 50 02 y 36 15 50 18

20° 40' N 103° 21' O

La Brujula



el encuentro de las expresiones artísticas, culturales y populares.



Sábado 4:00p.m.



Viernes 9:00p.m.





En portada:
Laurence



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 Steven

Fernández Rodríguez

Director de Artes Escénicas y Literatura: David Izazaga

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero

Editor: Fernando de León

Coeditor: 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, Élmér 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: Brenda Solís

Proyecto Luvina Joven: Raúl Ramírez

Luvina Nueva época, revista trimestral (primavera de 2005).

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, fax [33] 31342222 ext. 1735
scastillero@luvina.com, fleon@luvina.com, www.luvina.com

Imprenta: Editorial Pandora, S.A. de C.V., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

Índice

El viaje

- 5 Alexander von Humboldt:**
Más allá de las fronteras
ENTREVISTA CON OTTMAR EITE
Josu Landa
- 14 Visiones de un viajero**
Héctor J. Ayala
- Poema
Ana Belén López
- 20 Bolivia**
Antonio Skármeta
- 22 Vagabundo**
Raúl Aceves
- 23 La Ciudad Prohibida:**
Grandezas y miserias del poder imperial
Francisco González Crussi
- 31 El sótano**
Miriam Mabel Martínez
- 37 El viaje de «Genio»**
Jorge Esquinca
- 38 Genio**
Arthur Rimbaud
VERSIÓN DE JORGE ESQUINCA
- 39 Viaje a la mezcalina: un milagro miserable**
Henri Michaux
VERSIÓN DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

EXTRAÑAMIENTOS

- 41 El viajera de sí mismo**
Dulce María Zúñiga
- 42 Reporte sobre dos pruebas con ácido lisérgico LSD 25**
Guillermo Castillo Jiménez



- 47 Ritmo Delta
(fragmento de novela inédita)
Daniel Sada
- 53 Las palabras
Jorge Fernández Granados
- 54 Anamorfosis
Fernando de León
- 58 Lo que dijeron las estrellas
en el ojo de un sapo (fragmentos)
Ernesto Lumbreras
- 59 Milán escribe en Milán
Luis Felipe Fabre
- 63 Vigencia de la escritura poética
Ángel Ortuño



Fotografía de **Daniel Mordzinski**

- 50 años
PEDRO PÁRAMO
- 65 Fragmento de una carta a un hijo
Jorge Aguilar Mora

PÁRAMO



Obra plástica de **Olivier Dautais**
con poemas de **Koulsy Lamko**

- 69 Leer el mundo (fragmento)
Felipe Garrido
- El huerto y la digresión
Luis Vicente de Aguinaga
- 72 Zárate strikes again
José Israel Carranza
- 73 En el camino andamos
Hugo Hernández Valdivia
- 74 42 Festival
de cine neoyorquino
Nedda G. de Anhalt



Luvina inicia su recorrido por el tema del viaje con una entrevista realizada por

Josu Landa al filólogo **Ottmar Ette** sobre el naturalista de infatigable curiosidad que fue Alexander von Humboldt.

A bordo de un taxi que recorre la Ciudad de México, **Héctor J. Ayala** va con retardo a una cita amorosa pero muy a tiempo para citar a célebres viajeros en el trayecto. Por su cuenta, **Antonio Skármeta** comparte con nosotros el paseo en el que su destino era precisamente su Destino. **Francisco González Crussí** llega a China y se interna en la Ciudad Prohibida para iniciar ahí una expedición por los anales de la historia. En el cuento de **Miriam Mabel Martínez** un singular personaje encuentra en Nueva York algo máspreciado que una ciudad dentro de otra: encuentra su mundo ideal.

La palabra es viaje y viajero simultáneamente en los poemas de **Ana Belén López** y **Raúl Aceves**. El amor —en cambio— no es un trayecto: él nos recorre y nos abandona. Somos sólo su territorio. Así nos lo recuerda Arthur Rimbaud.

La mezcalina en **Henri Michaux** y el LSD en **Guillermo Castillo Jiménez** son los disparadores de periplos alucinantes por el «interior estelan» que los llevó a tocar las puertas de la percepción.

La plástica de **Olivier Dautais** con poemas de **Koulsy Lamko** y también las fotografías de **Daniel Mordzinski** ilustran esta travesía.

La traslación, la memoria, la imaginación y los estados alterados son sólo el punto de partida del viaje que en la escritura se vuelve infinito.

Alexander von

Más allá de las fronteras

(Entrevista con Ottmar Ette)

JOSU LANDA

Humboldt

Natural de la Selva Negra alemana, el crítico y filólogo Ottmar Ette (1956) se perfila como una de las más eminentes autoridades en temas como la literatura de viajes, el pensamiento de Alexander von Humboldt y los nexos entre las ciencias y las humanidades en el presente. Doctorado en Románicas, en 1990, en la Universidad de Friburgo, con una tesis sobre José Martí, que le valió ese año el principal premio que otorga esa institución, se le conoce también por su imprescindible tesis de habilitación sobre Roland Barthes, publicada por Suhrkamp en 1998, así como por su labor de editor de la obra humboldtiana. Actualmente dirige el Instituto de Romanística de la Universidad de Potsdam, donde viene realizando una muy sólida labor docente, que se proyecta hacia otras partes de Alemania y el mundo.

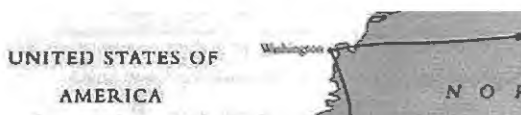
En los medios académicos de México Ottmar Ette es ampliamente conocido, no sólo por sus actividades como profesor visitante en la UNAM, la UAM, El Colegio de México y otras instituciones, sino por su fundamental libro sobre la recepción de Martí, editado por la primera de las universidades citadas, y por la dilatada lista de obras y artículos que versan sobre diversos temas concernientes a la realidad cultural latinoamericana, como la obra de Rodó o la literatura cubana contemporánea.

Entre los libros publicados por Ottmar Ette destacan *Literatur in Bewegung* (*Literatura en movimiento*, 2001; editado en inglés en 2003) y el que acaba de aparecer a comienzos de este año, *Über-Lebenswissen* (término que se tiende a traducir como «saber sobre el vivir» o «saber sobrevivir» y que, tal vez no estaría mal verter como el más poético y abierto de «transvivir», en la medida en que el saber o la ciencia misma es un avatar del vivir, algo así como una «metavida» que no puede tener lugar fuera de la vida).

En el último tercio de 2004 salió a la luz, por primera vez, en Francfort, la edición completa en alemán de *Kosmos*, la más elevada cumbre del pensamiento humboldtiano. Con un tiraje de 25 mil ejemplares, una cantidad más que considerable, tratándose



de esa clase de obras, incluso para Alemania, el libro tuvo una muy entusiasta acogida; lo mismo que la paralela versión alemana de *Vue des cordillères*. Este grandioso acontecimiento cultural y académico sería impensable sin la tenaz labor de estudio y promoción de la obra de Humboldt emprendida por Ottmar Ette y en favor de la cual ha logrado el concurso de intelectuales como Hans-Magnus Enzensberger. Por lo demás, un excelente motivo para reunirnos en un islote, en medio del Havel, a conversar sobre lo que sigue.



¿Cómo conviven, en la obra de Alexander von Humboldt, la literatura de viajes y la ciencia?

Antes que nada, hay que tener en cuenta que el pensamiento de Humboldt es un pensamiento en constante movimiento; o sea que el viaje es consustancial a su forma de pensar, a su manera de investigar y también a su forma de escribir.

En su caso, la escritura y el pensamiento son formas que derivan de un movimiento que, en su dimensión topográfica, está escenificando el viaje. Muchas veces, su pensamiento es una coreografía. El hecho de viajar, para Humboldt, está ligado íntimamente a un sentimiento de dicha. Eso se ve con claridad, cuando llega a Tierra Firme, a Cumaná (Venezuela). Esa felicidad es algo que siempre se está proyectando en un futuro movimiento, en un futuro viaje; en todo lo que habrá que ver, en lo que habrá que investigar. Así que la felicidad humana, en el caso de Humboldt, es casi una categoría epistemológica, porque prepara la dinámica de las indagaciones científicas que habrá que impulsar y de lo que habrá que escribir. Y el mismo movimiento de su escritura, con sus digresiones, con sus ramificaciones espectaculares, nos acerca a su forma de pensar. El viaje permea todos los niveles del pensamiento de Humboldt.



¿Cómo resuelve Humboldt las dificultades inherentes a la relación entre la literatura, la escritura de ficción, y los contenidos teóricos y científicos?

Humboldt —y eso ya lo dijo Goethe— sabía contar las cosas: es también un cuentista y, hasta cierto punto, es capaz de narrativizar lo discursivo, es decir, de darle forma narrativa a la investigación científica y a su propio pensamiento. Esto es así no sólo en el nivel de un itinerario de viaje, sino también como expresión de una perspectiva estética que, en todos sus escritos, aparece a flor de piel. Todos sus libros tienen formas literarias diferentes. Para cada temática escoge una forma específica. Entonces, la dimensión estética no es un simple adorno en su obra, sino que es algo íntimamente ligado con la ética y la ciencia.

En ese sentido, la ciencia humboldtiana es una forma de poner simultáneamente en práctica tanto la dimensión estética como la dimensión epistemológica de su pensamiento. Para él, la ficción es no sólo una forma de transmitir saber científico y de ponerlo en escena, sino algo estrechamente vinculado con el proceso de comprensión que se traduce en una ficcionalización, por medio de la cual Humboldt nos cuenta muy bien la médula de su pensamiento. Y esto nos permite observar que su escritura siempre depende de su público. Cuando se dirige a

un público general, escribe de manera diferente a como cuando se dirige, por ejemplo, en sus cartas de América, a su hermano Wilhelm. Frente a éste, Alexander siempre estaba dramatizando las cosas y esos microdramas que está construyendo en sus cartas, a otro nivel, los intercala en su gran relato de la ciencia que está desarrollando a lo largo de su viaje. Como la suya es una ciencia estética, que oscila entre lo ficcional y lo discursivo, puede decirse que resulta en una fricción entre ambas dimensiones. Esa fricción es intrínseca al pensamiento de Alexander von Humboldt. Se puede decir, entonces, que su escritura es una escritura friccional.

Y esto es algo que está ligado a lo que decía antes sobre la dicha y la investigación humboldtiana: esa fricción es una fricción. Como dicen los cubanos —y creo que también los mexicanos—, es la «chispa» que mantiene vivos y unidos los dos lados del tipo de ciencia que realiza Humboldt. Un tipo de ciencia en que el observador siempre forma parte del cuadro científico que resulta de la investigación. Esa dimensión humana es primordial en el pensamiento humboldtiano.

La ciencia humboldtiana nunca establece una división tajante entre la naturaleza y el ser humano. Tampoco se basa en una separación drástica entre lo observado y el observador. Estamos hablando de una continua perspectivización y en eso mismo radica la inevitable presencia de una dimensión ficcional en la obra de Humboldt, aun cuando se trate de un discurso científico. La elaboración de excelentes figuraciones narrativas se presenta como una necesidad, no sólo en sus relatos de viajes, sino también en sus cuadros de la naturaleza. Esto es algo que se percibe por igual en su *Vue des cordillères*, por ejemplo, y en su obra tardía *Kosmos*, que es una summa de su pensamiento.



¿Qué lugar ocupa Humboldt en el proyecto cultural y espiritual de la Modernidad?

Humboldt se inscribe dentro de lo que Antonello Gerbi ha llamado «la disputa del nuevo mundo». Desde ese punto de vista, es capaz de desprovincializar el pensamiento europeo; no solamente el pensamiento alemán, sino el europeo en general. En él, la Modernidad se abre desde una perspectiva monopolar a una perspectiva multipolar, que permitirá el desarrollo equilibrado de las diferentes regiones del globo, los diferentes hemisferios, las diferentes culturas. En eso radica, a mi manera de ver, una dimensión primordial de su pensamiento.

Una de las críticas implícitas —aunque, a veces, también es explícita— que dirige Humboldt contra los pensadores de la Modernidad estriba en que están pensando en una Modernidad monocéntrica. Él se interesa muy viva y continuamente en las oleadas globalizadoras conocidas en la historia, basta su tiempo. Estoy pensando en la primera fase de globalización acelerada, de finales del siglo xv y, sobre todo, del siglo xvi, y en la segunda etapa de globalización acelerada que se da en la segunda mitad del siglo xviii. Todo eso está muy investigado y pensado por Humboldt, como lo demuestran las miles de páginas que dedica a esos procesos de expansión europea. Es muy crítico frente a ese modelo de globalización. Considera que se trata de una expansión monocéntrica europea, motivada únicamente por intereses económicos, por el empeño de garantizar y mantener la riqueza para Europa. Frente a esto, se inclina por una modernidad diferente, multipolar. Éste es un concepto que también implica muchas contradicciones, porque el pensamiento humboldtiano no está exento de contradicciones, pero pienso que en el fondo se trata de un reflejo de las contradicciones propias de la Modernidad.

Creo que un hecho que representa muy bien las tesis y la actitud de Humboldt frente a ese modelo monopolar de expansión



Los nombres de nuevo origen se incorporan rápidamente al tesoro común del lenguaje. Todo aquello que es naturalmente verdadero, da vida al lenguaje humano, sea que éste se aplique a pintar las sensaciones que ofrece el mundo exterior, sea que exponga los sentimientos íntimos del alma.

Alexander von Humboldt

europea es su proyecto, ideado en los años 20 del siglo XIX, de regresar a México y quedarse a vivir allí. Ésta es una idea única, excepcional, entre los pensadores europeos de su época.



¿Cómo se podría entender la idea de una «tercera cultura» en el caso de la obra de Humboldt?

Muchas veces se ha dicho que Humboldt representa algo así como el último caso de pensador universal, en el sentido alemán de un sabio universal. Yo nunca lo he entendido así. Lo que pasa es que él trata de desarrollar un nuevo tipo de saber que no es holístico, sino más bien una forma de saber transdisciplinar. De esa manera, que considero muy innovadora, trata de articular una interrelación de diferentes saberes y tipos de saber en una ciencia dialógica y globalizante. En un momento en que se estaban diversificando y acotando las diferentes ramas de las ciencias, desarrolla un concepto de ciencia basado en lo transdisciplinario, es decir, en un movimiento que atraviesa continuamente las diferentes disciplinas y sus ramificaciones. La perspectiva científica humboldtiana abarca la geografía, la mineralogía, la botánica, así como la estética, la historia del arte, la historiografía... todo. Y a esto se le debe sumar también la integración crítica de saberes locales, excéntricos y, por

eso mismo, policéntricos; tema que por sí solo ameritaría una consideración aparte. Para poder pensar y repensar todo eso, era necesario crear una red de corresponsales que le proporcionaran informaciones útiles y valiosas. Obtiene buena parte de sus datos, de manera muy inteligente, del diálogo y el intercambio con sus interlocutores.

Así pues, el llamado «holismo» de Humboldt no es tal. Su pensamiento no tiene un carácter totalizador y sintetizador. En todo caso, se trata de un pensamiento relacionador, un modo de trabajar consistente en establecer cada vez más relaciones, una relacionalidad muy compleja y desde muchas perspectivas diferentes. Así, un mismo fenómeno puede ser visto de una forma prácticamente panorámica: desde diferentes ángulos, desde numerosas disciplinas y saberes.

Esto se refleja necesariamente en su escritura. En Humboldt, la escritura —que es una dimensión fundamental de su trabajo— presenta un carácter multifacético. Es una escritura que puede basarse en formas tradicionales —por ejemplo, el tratado científico, los modelos conocidos de narración y de relato de viajes—; pero, al incluir continuamente digresiones y reflexiones filosóficas, alcanza una heterogeneidad y un carácter creador.

Todo esto tiene que ver con el hecho de que su pensamiento nunca se estanca, nunca alcanza un punto en el que se apoye definitivamente, sino que es un continuo transcurrir, como un *work in progress*, una obra que está en constante movimiento. Esta es la razón por la que considero que toda la obra de Humboldt, incluyendo *Kosmos*, es siem-

pre una *recherche*, una investigación perpetua, una búsqueda indetenible de mayor complejidad.

Si pasamos revista a las diferentes obras que produjo, a lo largo de siete decenios de escritura, vemos que la complejidad de su escritura y de su pensamiento, por supuesto, es cada vez mayor. Y éste no es un movimiento azaroso, aleatorio, caprichoso, sino algo que está inscrito en su trabajo mismo. No podría ser de otra manera, puesto que se trataba de comprender conceptos como el de «vida», por ejemplo, o el de la relación entre cosmos y caos en el orden de las cosas, sin llegar nunca a formular un sistema, sino a poner en marcha una sistematización siempre en movimiento. No se trataba, pues, de llegar a ninguna estructura fija, sino de exponer estructuraciones abiertas. Y esto implicaba tanto al nivel escritural, formal, como al epistemológico, lo cual se expresa en la integración de formas igualmente abiertas.

En realidad, Humboldt nunca concluye y cuando lo hace o parece que lo hace, advierte siempre que se trata de una conclusión relativa y que otros, en otro momento, podrán retomar y desarrollar. Él tenía la idea de que otros investigadores, después de su muerte, podrían seguir escribiendo *Kosmos*.



Pero ésa es una idea bastante común en su tiempo. También la ciencia estaría sometida a la ley del progreso. Todo el mundo creía en esa época que la ciencia, como las sociedades humanas y todas las formas culturales, avanzaría siempre hacia un futuro prometedor.

Sí, de acuerdo, pero si comparamos la idea humboldtiana de la geografía con la que tiene, por ejemplo, Carl Ritter, nos damos cuenta de que éste se inclinaba por una visión estática de un país o de una región, tratando de proporcionar una estructura fija. Para Humboldt, pensadores como

Raynal o historiadores como Robertson o incluso filósofos como Hegel, tenían el gran vicio de empeñarse en formar sistemas: lo que él llama *pensée systématique*, en francés. Este tipo de pensamiento sistemático era lo que, para él, no permitía avanzar más en el conocimiento, ni siquiera cambiar de rumbo, cambiar de ideas. Ésta es la crítica que formula a los filósofos de la Ilustración, entre los que se encuentra Raynal, tal como se observa por ejemplo en su *Ensayo político sobre el virreino de la Nueva España*. También es la crítica que le dirige a Hegel, a quien objeta duramente su falta de experiencia con respecto a todo lo que queda fuera de Europa.

El pensamiento de Humboldt se basa siempre en una dimensión empírica, lo que en alemán se llama *Erfahrung*, que implica un movimiento —de *erfahren*: un avanzar rumbo al saber, por medio de la experimentación— y, en ese sentido, considero que es mucho más radical que la inmensa mayoría, tanto de los pensadores como de los científicos de su época, por ejemplo, en el terreno de la geografía, de la geognóstica; en el del vulcanismo, donde se venía dando una lucha entre plutonistas y neptunistas... Por sus antecedentes, Humboldt era un neptunista, pero al mismo tiempo se interesaba por los volcanes. A lo largo de sus viajes, siempre intenta acercarse a los volcanes para investigar la actividad volcánica y, en definitiva, termina por tomar una postura que no es ni plutonista ni neptunista. En lugar de tomar partido por un bando u otro, opta por investigar continuamente; oscila entre varias posiciones y no llega a un sistema.



¿Podríamos hablar de un eclecticismo, en Humboldt, sin que le esté dando una connotación peyorativa al término?

Me parece que no. Me parece que lo que lo identifica es más la figura de la relacionabilidad, de la que ya he hablado: la multirrela-

cionalidad. A Humboldt no le importaban tanto los saberes en sí —que estarían presentes en una amalgama ecléctica— sino las relaciones entre los saberes. No se interesaba tanto por los territorios como por los movimientos en los territorios. Se interesaba por articular y rearticular los diferentes saberes. El eclecticismo podría verse como una especie de *patchwork* y lo que hace Humboldt no es eso.



Supongo que esa idea de la ciencia tiene que ver con la categoría de «frontera»...

Sí. Tanto en el nivel topográfico como en el de la transdisciplinariedad, la ciencia humboldtiana es una ciencia de la deslocalización. En ese sentido, las fronteras no se aniquilan, aunque se traspasan. No se diluyen; más bien se multiplican.

Pero el continuo cruzar de fronteras, en su caso, no se limita al ámbito de su idea de la ciencia, sino que se da de manera muy marcada en su propia biografía. En eso fue todo lo contrario a su hermano Wilhelm. Nunca respetó las fronteras que implicaba el medio social donde se crió. Por ejemplo, en lugar de formarse dentro de los límites de Prusia, se inscribió en la Universidad de Gotinga; algo que no estaba bien visto ni era permitido por los prusianos. Tampoco respetaba las fronteras entre instituciones. Es un hombre que nunca se institucionaliza. Nunca perteneció a una universidad, nunca

fue miembro de una academia.

Además, se debe vincular esta actitud de transgredir fronteras con su cosmopolitismo. Y debo aclarar que uso esta palabra teniendo en cuenta también su dimensión política. Humboldt puede ser considerado como un intelectual *avant la lettre*, porque es un hombre público y un hombre que se dirige a un público, alguien que quiere influir en la opinión pública, que es una noción que ya existe en el alemán de su tiempo, aunque es un galicismo que se ha incorporado en el idioma hacia finales del siglo XVIII. Esta dimensión pública de su pensamiento implica que también su ciencia tenía un carácter político.

La ciencia humboldtiana apunta hacia una democratización de los saberes; claro está, dentro del contexto de la época. Es una ciencia que concuerda con una sociedad de la información o una sociedad del saber —lo que, en alemán, llamamos *Informationsgesellschaft* y *Wissensgesellschaft*— lo cual implica una dimensión política, como muy bien lo entendían sus enemigos en la corte prusiana. Y, por supuesto, esa democratización del saber iba más allá de las fronteras entre los estados nacionales. De hecho, Humboldt era una persona pública no sólo en Prusia sino también en Francia.

En el siglo XVIII el concepto de cosmopolitismo se limitaba al mundo europeo. No tanto en la obra de Kant, pero sí claramente en la obra de los filósofos franceses. Para éstos, *cosmopolite* era un hombre que formaba parte de la *République des Lettres* en Europa, no del cosmos. Pero, en el caso de Humboldt, la idea de cosmopolitismo for-



Al comparar y relacionar entre sí los diferentes sistemas de la cronología americana, se podrá juzgar de mejor modo acerca de las comunicaciones que, en los más remotos tiempos, parecen haber existido entre los pueblos de la India y la Tartaria con los del nuevo continente.

Alexander von Humboldt

ma parte de su pensamiento globalizante e implica, por lo tanto, la creación de un saber sobre la vida en su magnitud global, en la convivencia humana a nivel global. Así que la transgresión humboldtiana de las fronteras tiende a articular diferentes entidades en un pensamiento cosmopolítico. Aquí podríamos recurrir a la célebre frase de Jorge Luis Borges: «El universo que otros llaman la biblioteca». *Kosmos* es una inmensa biblioteca y es un pensamiento sobre la relación entre cosmos y caos, pero es al mismo tiempo un pensamiento sobre el cosmos y la política. En ese sentido, es una empresa dirigida a alcanzar o crear un nuevo público más allá de las fronteras tradicionales, un proyecto educativo y político a la vez. En *Kosmos*, Humboldt no desarrolla una visión del mundo desde una perspectiva nacional, tampoco trata de exponer sencillamente un mundo sin fronteras. Aunque está pensando el mundo desde una perspectiva europea, también integra sus experiencias fuera de Europa. De ese modo, su pensamiento también arraiga en una tradición humanista, que entiende el saber como el catalizador de un desarrollo más equilibrado de la humanidad, que entiende la ciencia en su dimensión ética y política.



Podría pensarse que Humboldt encarna el ideal del humanista: alguien que articula el conocimiento científico con la tradición humanística...

Sí, eso es Humboldt, por su propia formación con los mejores profesores privados, en su palacio de Tegel. Tenía una sólida base humanística, lo mismo que su hermano. Poseía un horizonte cultural muy amplio. No es por casualidad que su hermano Wilhelm funda lo que se da a conocer como «universidad humboldtiana», que responde a un concepto de la ciencia basada en un profundo humanismo, que exige la confluencia de la investigación y la enseñanza.

En este punto hay algunos paralelismos entre Wilhelm y Alexander von Humboldt. Ambos tienen un mismo pensamiento con respecto a la dimensión política del saber, aunque las concepciones de Wilhelm se limitaban mucho más a un ámbito nacional y europeo y se sustentaban en una visión disciplinaria de la ciencia. Las ideas de Alexander tenían alcances mucho más amplios y su pensamiento es mucho más integrador, relacionador. Estaba abierto a la integración de las minorías —por ejemplo, los judíos— en Prusia y Europa. Pero tanto uno como el otro se inscriben en la tradición humanista.



Pero eso no hace de Alexander von Humboldt un enciclopedista.

No. Incluso repetidas veces hizo una crítica del enciclopedismo, así como de la *Encyclopédie* francesa. Según su entendimiento, el mismo concepto de *Encyclopédie* no vinculaba realmente los saberes entre sí.

Ahora bien, se podría hacer una crítica a la crítica humboldtiana de la *Encyclopédie*, porque también Diderot tenía una idea bastante compleja sobre las formas en que se podrían ligar las diferentes ramas del saber. Pero queda claro que la *Encyclopédie* era, para Humboldt, un antimodelo y que quería desarrollar algo mucho más complejo, algo más vinculado con su concepción dinámica de la vida. Un concepto fundamental —éste de «vida»— que, desde las primeras páginas de *Kosmos*, aparece con una riqueza inmensa de connotaciones. La *Encyclopédie*, para Humboldt, era un saber coagulado, estático, congelado, petrificado, y lo que él quería era poner todo ese saber en movimiento, dinamizarlo.



¿Qué representa Alexander von Humboldt para la Europa y la América de hoy?

Para mí, el pensamiento de Humboldt es sumamente importante —y diría que necesario— para la sobrevivencia del mundo en su totalidad. Estamos hablando de un pensamiento de la complejidad. Por tanto, en el terreno ecológico resulta imprescindible, lo mismo que en el nivel político, cosmopolítico. Su pensamiento es un modelo excelente de vinculación de las diferentes tradiciones en el orden de toda la cultura.



O sea, frente a la nueva globalización en marcha, tendría sentido una visión de la ciencia y la cultura como la de Alexander von Humboldt...

Sí, porque su pensamiento —a diferencia de lo que ha prevalecido en Europa durante tanto tiempo— toma en cuenta la pluralidad de modernidades y la divergencia entre ellas. Este fenómeno empieza a ser abordado por Humboldt y ello se refleja en las mismas contradicciones presentes en su pensamiento. Por ejemplo, en su análisis de las culturas indígenas, Humboldt —a veces *malgré lui*, es cierto— está desarrollando una visión de la multiplicidad de posibilidades culturales, que apenas recientemente estamos aceptando en Europa. Claro que era un discípulo del siglo XVIII y heredó una concepción según la cual Europa era el sitio desde donde se pensaba el mundo. Humboldt puede ser visto como eurocéntrico, en la medida en que, para él, el lugar desde donde se piensa el mundo es Europa. Pero no lo es en el sentido de que aspire a que todo el mundo tiene que ser como Europa. Él señala muy clara y repetidamente que no se trata de que toda la humanidad se tenga que plegar a la tradición europea, y eso hay

que tomarlo en cuenta. La perspectiva que escoge exige la integración de otras opciones culturales. No hay pensador alemán ni europeo, en su época, que haya asimilado tantos puntos de vista procedentes del mundo indígena y mestizo. Nadie como él logró integrar en su pensamiento, ideas y visiones provenientes del Inca Garcilaso de la Vega, de Carlos de Sigüenza y Góngora, de León y Damas, de Clavigero y de otros de latitudes no europeas...



También miraba a Oriente ¿no?

Sí, y también viajó a Rusia, hasta la frontera con China. Y todos esos desplazamientos fuera del ámbito europeo eran imprescindibles para su proyecto de una ciencia global. Si esa ciencia necesariamente tenía que fundarse en una experiencia propia, en un procedimiento empírico, tenía que emprender todos esos viajes. Desde esa exigencia, Humboldt integra expresiones no europeas del pensamiento, de una manera que no hace nadie, en Europa, durante los siglos XVIII y XIX.

Frente a un siglo XX tan centralizador y a una concepción homogeneizadora de la Modernidad, el pensamiento de Humboldt, con su estructuración estética, literaria, nos permite abordar más adecuadamente la multiplicidad. Y, en ese sentido, puede resultar increíblemente más abierto a la multiplicidad de puntos de referencia que el pensamiento de un filósofo tan importante, hoy día, como Habermas.



¿Y qué pasa con la relación entre Humboldt y América? ¿Se le ha reivindicado realmente en América, se le ha comprendido? ¿Ha sido útil Humboldt para América?

Humboldt ha sido útil para América y América ha sido útil para Humboldt. En Alemania, al contrario de lo que ha sucedido con su hermano Wilhelm, Alexander von Humboldt ha sido un ilustre desconocido. Mientras que, en América Latina, no solamente su nombre y su apellido, sino su figura y su pensamiento han sido continuamente discutidos; a veces, también, inútilmente glorificados. Pero siempre se ha mantenido, allí, un alto nivel de reflexión en torno a todo lo que representa Alexander; lo que no es precisamente el caso de Alemania. Aquí, apenas desde hace poco se le está descubriendo realmente, en la academia, en la universidad. Hasta hace poco, el apellido Humboldt se vinculaba únicamente a Wilhelm. Ahora, eso está cambiando.

Uno de los obstáculos más serios en la historia de la recepción de la obra de Alexander von Humboldt ha sido el hecho de que gran parte de sus obras no están escritas en alemán, sino en francés, y originalmente fueron publicadas en esta lengua. Es el caso de *Vue des cordillères*, por citar un ejemplo. El mismo *Kosmos* nunca ha sido editado en alemán, en su totalidad,

sino hasta ahora. En los momentos de la historia alemana en los que ha prevalecido un nacionalismo exacerbado y extremadamente peligroso, Humboldt resulta ser un auténtico estorbo. Todo esto hacía imposible su instrumentalización como una figura que sirviera de modelo nacional. Los nazis no pudieron aprovecharse de él. Cualquier persona que se acerque a la obra de Humboldt se dará cuenta, inmediatamente, de que proviene de una figura que no puede reducirse al tamaño de unas fronteras nacionales ni a los requerimientos de un nacionalismo provinciano.

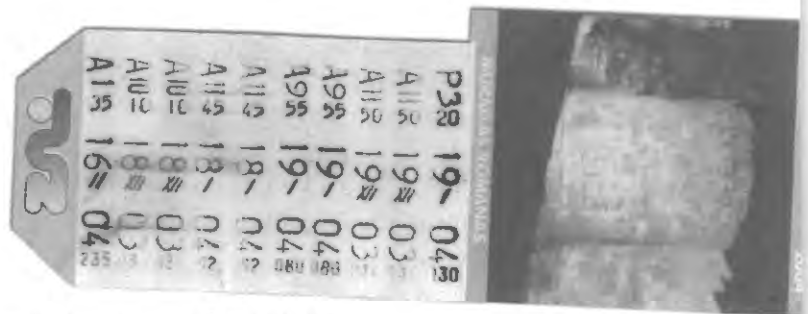
A eso hay que agregar ciertas características de su modo de ser. Era una persona que, en sus costumbres, tenía muy poco de prusiano. Le gustaba divertirse en los salones y rompía con muchos de los esquemas del sabio, del científico, en la época. En alguna ocasión, su propio hermano Wilhelm escribe a su esposa, lamentándose de que Alexander haya dejado de ser alemán. O sea que, hasta cierto punto, Alexander fue una provocación para su propia familia, aunque su propósito no fuera provocar. En todo caso, lo que hacía era vivir en su propia persona la multiplicidad, en la forma de vestirse, en la libertad con que cambia de idiomas, en la manera de hablar y, en general, en su modo de vida. Pero también hay que ver en esto que Alexander representa la otra cara de Prusia y de Alemania: la de una curiosidad por el saber que no se detiene ante las fronteras y que, al contrario, las transgrede, las traspasa. ■



Visiones de un viajero

HÉCTOR J. AYALA

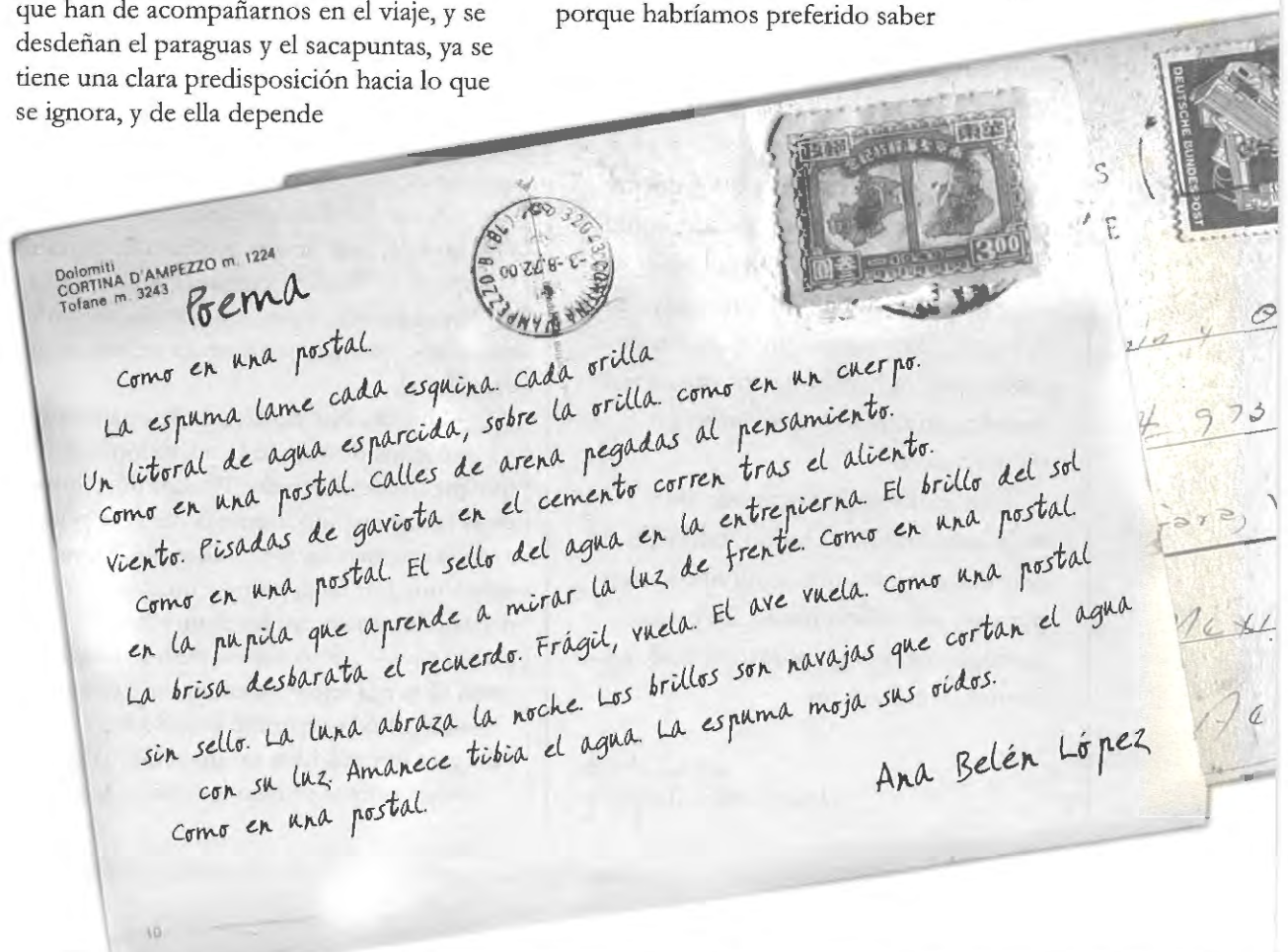
A parecen difusas ante mis ojos diversas figuras; creo reconocer entre esos pliegues que se desgarran y se entretujan mujeres como estatuas en fuga, andamios, la rutilante blancura de la porcelana, peces que navegan en una falda ceñida, la salitrosa fachada de una iglesia que se derrumba lentamente detrás de los humos de una pipa, la pétrea cabellera de un miserable que arrastra como si fuera un atado de trapos viejos un perro medio muerto, la dolorida sonrisa de una puta, el rostro de un anciano en una nube, la huida sin sentido de un papel que de súbito se estampa, que imprevisiblemente retrocede, gira, se detiene y avanza; a mi derecha, detrás del desgarrado cuello de una falsa palmera carcomida, creo distinguir la hiriente danza de una pareja pendenciera; la luz escurridiza de la tarde exagera sus muecas; el chirrido de una cortina que desciende se funde con sus gritos; el viento, lúbrico, eriza pezones y revuelve mis cabellos; la tambaleante obesidad de un calvo desaparece en un tugurio. Se exhiben, digo, diversas imágenes frente a mis ojos, y yo creo distinguir entre este farragoso tumulto de presencias mis zapatos gastados, negras cucarachas, macetas y ventanas; pero qué distinto se me revelaría este paisaje si mis ojos miopes no estuvieran habituados a escrutar las grietas en vez de los arrobadores escaparates de la calle de a lado, si no encallaran como instintivamente en la oquedad, en los pasajes del vicio donde se habita como en cloacas, en lugar de esas esplendorosas marquesinas que acaban de encenderse y nos previenen de no gastar nuestro dinero en otra parte. La costumbre, según Montaigne, nos arranca el verdadero rostro de las cosas; creemos percibir el color del aguacate en una seda y de una apariencia que proviene sólo de nuestro anquilosado modo de mirar sacamos conclusiones que probablemente empobrecen la forma del mundo; entonces, cuando, adheridos a la sombra enjuta de un monumento en una plaza incandescente, vemos a una persona llevando a cuestas una terregosa y agobiante mochila; o bien, cuando tomamos un café y a través del ventanal miramos debajo



de la lluvia un par de maletas y un brazo que se estira como un relámpago ante la repentina aparición de un taxi que pronto se desvanece bajo el agua, creemos comprender sin detenernos demasiado de qué clase de viajeros se trata, arriesgar incluso de dónde vienen, por qué su aventura les pareció tan anodina o tan estentórea, y estamos dispuestos a corroborar con ficciones nuestro juicio y hasta dejar de mirar con tal de no contradecirnos. Y aunque rara vez lleguemos a equivocarnos, ya que nuestro herrumbroso punto de vista suele ir sedimentándose paulatinamente frente a una realidad que nos embiste con sus cadencias más vulgares y reiterativas de tal manera que nuestro juicio acierta, como todo dardo que se incrusta en la diana, en la medida que lo dirijamos hacia los lugares comunes más transitados; y aunque nos parezca fácil profetizar y lleguemos a escandalizarnos de que las cosas se asemejen tanto a lo que pensamos de ellas, ciertos residuos, ciertas mutaciones vitales nos resultan imperceptibles. Digo esto porque cuando uno hace las maletas, cuando se eligen los libros, las botas o el cuchillo que han de acompañarnos en el viaje, y se desdeñan el paraguas y el sacapuntas, ya se tiene una clara predisposición hacia lo que se ignora, y de ella depende

en gran medida no sólo el fracaso o el éxito de la aventura, sino los motivos por los que a la larga hemos de contrariarnos o aburrirnos; es como si el viaje, al margen de lo que a uno le toque en suerte explorar, ya existiera en nuestro espíritu desde siempre.

Los viajes podrán ser múltiples, pero el viajero siempre es uno mismo, y no se sabrá nunca hasta dónde las cosas que a uno le ocurren dependen más de nuestro interior que de las circunstancias. Hay quien se extravía con éxtasis en los jardines de la Alhambra, y quisiera no desprender sus ojos de los interminables arabescos porque aun antes de ver sus rojizos muros ya se había entregado al asombro, y quien se aburre contemplando la catedral de San Pablo en Londres porque le confunde tanta austeridad habitando dentro de la magnificencia. El interés de la aventura depende más del viajero que de los lugares que se visitan o de las sustancias que se consuman: quien está acostumbrado a vivir entre cerdos, escribía De Quincey, bajo los influjos del opio soñará con cerdos; por eso, los viajes de Marco Polo con frecuencia resultan tan tediosos, porque habríamos preferido saber



más acerca de los bailes, las muecas de los viejos y el modo de mirar de las muchachas, en vez del precio de las telas y de los frutos secos.

Hace algunos años, al comienzo de unas vacaciones de semana santa —aunque no ha transcurrido mucho tiempo, nuestra realidad parece haberse ennegrecido y los males que entonces llegaban a pasar inadvertidos están culminando su metástasis—, apenas habiendo traspasado el primer fin de semana de aquellas vacaciones, decía, salí abruptamente de mi estudio rumbo al centro. El retraso y el exceso de marihuana que había fumado aquella tarde me disuadieron de internarme en las aromáticas cavidades del metro, y tomé el primer taxi que se detuvo ante mis aspavientos. Quien esté acostumbrado a via-

jar en taxi en la Ciudad de México entenderá exactamente a qué me refiero cuando afirmo que su uso cotidiano a la larga no sólo puede llegar a resultar muy terapéutico —y tan costoso como someterse a las sesiones de grupo de un afamado analista—, sino excitante, pues abordar uno de esos minúsculos cochecitos de suyo conlleva las características más elogiosas que suelen asociarse a cualquier aventura, pues todo viaje en taxi es arriesgado y posee un destino incierto; nunca se está libre de peligro ni de circunstancias totalmente imprevistas; quizás por eso, si el viaje llega a buen término incluso se torna edificante, y aunque ocurra que nuestra trayectoria encalle en la desgracia no deja de ser por ello aleccionador. Pero no era el sentido de la aventura que ofrecen nuestros desastrados transportes públicos lo que pretendía ensalzar cuando comencé a referir mi anécdota, sino la conversación que sostuve con el conductor hasta que me abandonó en Reforma frente a la Alameda, misma que reproduzco a continuación:

—¿Y usted salió de vacaciones, joven?

—No, la verdad. Son tan cortas las vacaciones que uno tiene que ir a un lugar cercano, pero todos los lugares cercanos están atascados. Bueno fuera que saliera uno a San Francisco o hacia Mérida, pero en avión; si no, uno regresa más cansado de lo que estaba...

—No es por falta de dinero por lo que uno no sale, ¡que no sea por falta de dinero! —expresó el chofer dogmáticamente—. Ya no hay aventuras, ya no existen los aventureros. ¿Sabe qué hago yo cuando regreso a su casa?

—Gracias. No, no sé; no me imagino.

—Me quedo viendo la televisión hasta que me quedo dormido. Trabajo doce horas en el taxi, y cuando llego a la casa me pongo a ver la tele hasta que me duermo. Fíjese, tengo una hija en la prepa y otras dos que dejaron la escuela; yo les digo: «¡Salgan!, ¡vayan al cine!, ¡lean algo!». Pero lo que les gusta es ver la tele y ahí están todo el día...

—¿Y usted qué siente cuando llega a su casa y ve que sus hijas están viendo la tele?

—No, pues sí se bajonea uno, sí le entra



Esta ciudad que no se borra de la mente es como una armazón a una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones, partes del discurso. Entre cada noción y cada punto del itinerario podrá establecer un nexo de afinidad o de contraste que sirva de llamada instantánea a la memoria de modo que los hombres más sabios del mundo son aquellos que tienen en la mente a Zora.

Pero inútilmente he partido de viaje para visitar la ciudad: obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo y desapareció. La Tierra la ha olvidado.

Italo Calvino
Las ciudades invisibles

a uno el bajón... Pero les gusta ver la tele... Es lo que le digo: ya no hay aventura; nada nos cuesta, en serio, irnos de la ciudad aunque sea cincuenta kilómetros, pero ni eso. Ya no hay aventureros. Ahora todos somos turistas.

Stevenson nos demostró suficientemente que no hace falta salir de la ciudad, ni siquiera de la cama para lanzarse a la caza de jocosos fracasos y equívocas hazañas. La aventura, al contrario de otro tipo de viajes, requiere el máximo grado de atención, la plenitud de la vigilia, por eso el aventurero no echa de menos, como el turista —que generalmente viaja adormecido— filmaciones, postales, fotos, *souvenirs* para constatar que estuvo en Estambul o en Tokio. El gran viajero no sabe a dónde va, enseñaba Hu-Ch'eng Tzu, ni tiene idea de lo que puede encontrar; no sabe cuándo va a volver ni leyó la guía que nos sugiere no perdernos las ruinas de Palmira o el cráter de Ngorongoro.

Marcel Schwob, atraído por los recorridos de Stevenson, emprendió poco antes de morir un largo viaje a las antípodas; como el escocés, la fragilidad de su salud lo mantenía postrado y literalmente viajaba de un lado a otro baldado en la cama; sin embargo, al contrario del autor de las *Nuevas noches árabes*, sus viajes nunca fueron sinónimo de aventura, sino de desventura, e incluso, a juzgar por las cartas que solía enviarle a su mujer, parece que no lo guiaba —como a Stevenson— el amor por la vida y la necesidad de morir lo menos pronto posible, sino cierta lacónica morbidez bastante viciosa y autodestructiva; hay personas que van buscando un castigo sin siquiera estar seguros de cuál pueda ser ni por qué se lo merecen, y que en vez de apreciar cada uno de sus días como un regalo magnífico, gustan de vivirlos como si representaran una ordalía que probablemente nunca los lleve a ningún lado; lo curioso de esta inútil renuncia, de este vacío sacrificio, es que logran extraer, al contrario de los santos y los héroes, una extraña vanidad cada vez que vuelven a sumer-

girse en la abyección y la tontería. A Marcel parecía moverlo más esa empañada vanidad que el deseo de ver su vida a merced de circunstancias extrañas e incontrolables para sobreponerse al vértigo y extraer del nuevo equilibrio vitalidad y alegría. Así que no extraña que mientras para los espíritus vanidosos y soberbios los viajes no suelen simbolizar más que un exquisito adorno que les permita justificar sus alardes y aumentar sus mentiras, para las almas sutiles y desesperadas la proscripción y la distancia representan un inefable alivio.

Toda aventura exige una enervada lucidez, la lucidez del ensueño, la lucidez filosófica, que son exactamente la misma; la vanidad, al contrario, es ofuscación; por eso, el viajero que está más preocupado por volver a casa para narrar sus experiencias, para mostrar sus fotos y el sombrero que llevó al safari tiene en realidad alma de turista. La independencia, que no siempre es un valor, tiene que serlo para el viajero que navega a la aventura, muy al contrario de quien quiere permanecer junto a su guía.

Cuando llegué a la Alameda, a causa de

Stevenson nos demostró suficientemente que no hace falta salir de la ciudad, ni siquiera de la cama para lanzarse a la caza de jocosos fracasos y equívocas hazañas.

mi ostensivo retraso, el derrotismo y la paranoia que suelen acompañar los estados de ánimo que nos produce la yerba, creí que se había marchado la mujer con la que me había citado para dilapidar —transportado por la voluptuosidad de su compañía— aquella tarde que ya se volvía noche. Sin embargo, bajo la certidumbre de la inutilidad de mi espera, me quedé escrutando los peligrosos andadores con la esperanza de reconocer, entre los cansados rostros que desfilaban como sombras, la sonrisa lumínica de aquella mujer anhelada; consideré que la fealdad de la escenografía probablemente la habría contrariado un poco, y que no habría sabido tolerar la inmundicia que caracteriza aquellas zonas; así es que, altivo a causa de mi fracaso, me fui alejando pausadamente



deseando escuchar su voz a mis espaldas; cosa que no ocurrió porque al avanzar unos cuantos metros me percaté de que la bella me estaba esperando agazapada y temerosa junto a una fuente. Para quienes vivimos en la Ciudad de México todo viaje al centro representa una pintoresca aventura; por eso, incluso se ha vuelto un lugar común invitar a pasear a las muchachas que te gustan, porque en medio de esa ruinoso sordidez uno tiene la oportunidad de representar el papel de héroe —aunque con mucho riesgo: las mujeres siempre regresan manoseadas y sudorosas, pero por lo general con la sensación de que eres alguien que sabe de la vida. Por mi parte soy proclive a las escenografías agrietadas y a los vapores narcóticos de ciertos ambientes enrarecidos; esas sordideces suelen ser muy afines al subterráneo universo que las mujeres poseen en su interior y suelen negarse a mostrarnos; su vanidad o su vergüenza las juzgará otro; yo me quedo con la dichosa imagen de mi feliz acompañante mientras temblorosa me repetía que sí, que sí tenía ganas de que nos quedáramos otra noche en aquella habitación (la 203) del resquebrajado Hotel Buenos Aires.

Por otra parte, todo viaje es precipitado porque nunca se está seguro de lo oportuno de la partida —por más deseos que se tengan de alejarse— sino hasta el momento en que uno se marcha; sin embargo, si el viaje parece inconveniente, pronto puede tomar un rumbo favorable, y si las circunstancias terminan por torcer nuestro estado de ánimo y con él nuestros pasos, no importa porque un viaje inesperado es justo eso: una aventura de la que no se espera nada y que ofrece en consecuencia cualquier posibilidad. Yo me rindo a los viajes a causa de una intranquilidad ínsita; no sé permanecer mucho tiempo en ninguna parte; aunque me vea obligado a soltar el ancla, a escondidas por la

noche comienzo a aflojar las amarras. Así he ido, un poco a la deriva, de un lado a otro, de tal suerte que he llegado a sentir que me he quedado varado, perenne naufrago, y, a veces, que he perdido irremediamente el vínculo que me unía con la humanidad. «Muy a menudo —escribe Baudelaire— me ha parecido que lo que me gustaría sería ir siempre recto hacia delante, sin saber a dónde, sin que a nadie le importara, y ver constantemente países nuevos. Nunca estoy bien en ninguna parte, siempre pienso que estaría mejor en otra distinta de aquella en la que estoy». Pero con frecuencia viajar nos ofrece la oportunidad de percatarnos de que no importa la vereda, el baldío o el vagón donde nos encontremos, porque no seremos capaces de sentirnos en casa.

Algo de amor propio suele haber en el deseo de hacer viajes, pero en mi caso, como he dicho, me mueve más una picazón que me aqueja desde la infancia. Si alcanzaste el mirador de la torre Eiffel subiendo sus peldaños de tres en tres en vez de tomar el elevador, o si escarbaste tu nombre en los muros de la Gran Muralla desafiando a los gendarmes que te vigilaban casi en todo momento, son circunstancias que acaso impresionarán a tu abuelita o a tus alumnos de la prepa, pero nada más: lo que yo busco son marcas, cicatrices de cada viaje (como los pendientes después de cruzar el estrecho de Magallanes), y únicamente ciertas emociones me dejan tatuajes duraderos; la gente común cree que el frenesí sólo se encuentra en la cresta de la ola, pero justo permanecer en la cresta no implica frenesí, sino relajación y calma; la caída y el momento en que uno es revolcado nos dejan otras cosas, como mayor voluptuosidad a cambio de una inquebrantable amargura. Dice Fontenelle que para ser feliz hay que ocupar poco espacio y desplazarse mínimamente, pero la sensación de no pertenecer a ninguna raza, a ninguna familia es más bien un rasgo de carácter, y el aventurero que se exilia probablemente no está



buscando la felicidad, sino a sí mismo, y no le es dado encontrarse en los espejos que le ofrece su propia tierra; Octavio Paz escribe: «Tengo prisa, me voy. ¿A dónde? No sé, nada sé —excepto que no estoy en mi sitio. Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, donde estoy, sino en donde no estoy ni he estado nunca».

Séneca nos conmina a huir de la muchedumbre, a huir incluso de los pocos, de uno solo; igualmente Cardano nos aconseja alejarnos de los lugares en que la excesiva familiaridad puede desembocar en falta de respeto. Pero esta huida sin rumbo, este deseo de irse constantemente, alcanza un destino sorprendente. La soledad que experimenta el viajero, aun cuando se trate de un aventurero instalado en la Ciudad, lo exhibe frente a sus propios ojos, pero no como un reflejo o la imagen inmóvil de una fotografía, sino como el actor de la trama de sus días que termina por empequeñecerlos o perfeccionarlos en la medida de sus debilidades y de la grandeza de su espíritu; no escapa del escarnio a que está expuesto todo aprendiz de bufón ni de los aplausos o abucheos que produce repetir un parlamento reiteradamente; en pocas palabras, es capaz de verse a sí mismo como si se tratara de otro, es decir, de ver a los otros como si se tratara de uno mismo.

En cada viaje, el turista se da por satisfecho si logra constatar que los lugares comunes que visita se parecen realmente a los anuncios que vio en la tele, y ni siquiera es capaz de percibir las cosas que tiene delante, pues la mayoría de las veces se contenta con leer las fichas técnicas de los museos en lugar de mirar los cuadros, con adherirse al guía como un niño temeroso, y asentir con asombro cuando le dicen que las Pirámides de Giza tienen cuatro caras y la Gran Esfinge cuerpo de león y rostro de muchacha en vez de observarlo por él mismo. Hu-Ch'eng Tzu insistía en que el viajero cuya mirada se dirige hacia su propio ser puede encontrar en su interior todo lo que busca porque, como Leibniz, sostenía que el alma humana contiene el universo y cuando decimos que lo observamos queremos decir realmente que lo expresa.

Hace rato que ha caído la noche y las

figuras que ahora desfilan ante mis ojos se han tornado más turbias; donde entreví la espalda desnuda de una mujer embarazada encuentro ahora las heridas de un cartel rasgado; aquel miserable con su perro se acurrucó torpemente en el nicho que forma la puerta de una importante cadena de calzados; frente al tugurio hay más gritos, más suciedad, y una luz ambarina que me da de lleno en el rostro; también las sílabas que escribo en esta libreta se han tornado borrosas; no, las sílabas no, sino mi modo de verlas. Y creo que eso trataba de decir al principio de este escrito, que no importa qué tanto te alejes si has perdido el sentido de la aventura, o qué tan inmóvil te encuentres si aún palpita en tu pecho.

Los viajes suelen dejar en mi espíritu las marcas de una melancólica evocación. Viajas a los mismos sitios esperando encontrar las cosas tal como las dejaste hace años para descubrir que siguen casi igual; o peor, viajas hasta los confines del desierto deseando no volver a sentir tanto abatimiento y tantas náuseas, y te das cuenta de que lo único que no puedes hacer es escapar de ti mismo: no puedes evitar atisbar el universo desde tu herrumbrosa perspectiva. Y te quedas pensando que la variedad no dependía del viaje, que el verdadero cambio sólo podía percibirse si uno se quedaba en reposo. ■



Sin embargo, el arrebatado de la pasividad no tarda en pasar. Invadido poco o poco por un nuevo acceso de *ennui*, el viajero pierde el apetito, deambula toda la noche por su habitación, bosteza durante las conversaciones y sobre él los libros actúan como narcóticos. Nuestro hombre quiere errar sin rumbo, y debe hacerlo, o morirá.

Richard Francis Burton
Mi peregrinación a Medina y a La Meca

Bolivia

ANTONIO SKÁRMETA

Cuando terminé la escuela secundaria en Santiago de Chile, mi única aspiración era ser un escritor norteamericano. Mientras yo como un idiota había perdido una vida quemándome las pestañas frente al pizarrón con fórmulas algebraicas, los personajes de Jack Kerouac rodaban en viejos automóviles por Estados Unidos, fumando maribuana, seduciendo chicas y oyendo jazz. Así, con el mediocre certificado de bachillerato en mi bolsillo tomé una opción entre dos academias: la Universidad de Chile o la universidad de la vida. Llené una mochila, y decidí partir a Norteamérica, con el propósito de escribir algo tan grandioso como *Al este del paraíso* y asociarme a un grupo de motoristas semejante a los de Marlon Brando en *El salvaje*.

Había olvidado hasta ese momento que entre aquel norte y mi delgado sur chileno mediaban miles de kilómetros, muchos países, y mis bolsillos planchados. No tenía ahorros, pues mis mesadas estudiantiles las gastaba en los partidos de fútbol de mi equipo predilecto, la Universidad de Chile, que para mi dicha acababa de derrotar en el Estadio Nacional 4 por 3 a Santos con Pelé incluido. Así, un pasaje aéreo a New York estaba totalmente fuera de mi alcance.

Vendí mi trompeta de jazzista aficionado, a la cual nunca le saqué el sonido *cool* de Chet Baker, más una chaqueta de cuero con un clip metálico al niño rico del curso, y partí a pie tras mi utopía, sin otro capital que mi dedo, con el cual hacía parar automovilistas. En un par de noches estuve en de Antofagasta, mi ciudad natal, donde mi tío Mateo me confeccionó unos sándwiches de mortadela, un pollo a las brasas en papel de regalo, y un pasaje en tercera clase del ferrocarril inglés que hacía el trayecto de Antofagasta a La Paz, Bolivia.

Monté en ese ruidoso armatoste de fierro y con las ventanas abiertas para que el sol del desierto no me achicharrara abrí mi cuaderno y empecé presumiblemente el primer capítulo de *On the road*. Si el tren era lento, mi novela mucho más. Una bandada de pájaros de mal agüero sobrevolaba la locomotora y oscurecía mi imaginación. Al momento de pensar por qué nada excitante salía de mi pluma, llegué a la conclusión de que salvo el triunfo de la «U» sobre Santos nunca me había pasado nada relevante



en la vida. Había vivido absorto en mi interior, paseando por los paisajes de mi alma, y soñándome escritor sin haber manchado una sola línea.

Entonces, damas y caballeros, el tren chirriante cual condenado a muerte hizo un último empeño entre las alturas cordilleranas, y se aproximó agónico a la primera ciudad de Bolivia. Al ruido de sus fierros se sumó en la estación la batahola de flautas, tambores, panderetas, zampoñas animosamente sopladadas o sacudidas por indígenas del altiplano que habían llegado hasta los rieles para dar la bienvenida a sus parientes que volvían de Chile.

Era carnaval.

Una multitud de cien personas se agolpó con su música sobre el andén y en sus saltos y cabriolas superaban la desmayada ternura de mi estilo de baile escolar que consistía básicamente en no despegar el vientre de mi compañera y echarle metáforas de humo en sus lóbulos al compás de *blues* llorados por Frankie Laine o Johnny Ray: «So let your head go down, an go on, cry». Mi estrecho corazón capitalino comenzó a expandirse con esos ritmos insólitos, y mis ojos fueron invadidos por la turhulencia de aquellos colores que giraban en los chalecos, faldas, gorros, collares y pulseras de los indígenas.

Entonces una chica se desprendió del grupo y me habló hacia la ventana del vagón desde donde yo miraba el espectáculo.

—¿Qué haces ahí? —me dijo.

—Mirando —sonreí.

La sonrisa de ella derrotó la mía. La suya era amplia, de infinitos y hulliciosos dientes, de ojos azabaches inextinguibles, de cejas pobladas cual lianas selváticas.

—Bájate, pues.

—No puedo. Sigo con el tren hasta La Paz.

La chica asomó la lengua entre la punta de los dientes y se arregló el pelo en desorden con una mano.

—«Paz» vas a tener cuando te mueras, paisano. ¡Bájate, ya!

Junto con el pitido de la locomotora, por esa ventana celestina pasó primero mi morral, seguido de mi propia persona y de mi futuro como escritor norteamericano.

Aquel día en las alturas de Oruro perdí «la paz» pero aprendí a insuflar mi sangre con algo distinto a la literatura. Era entonces joven y un poco patético para expresarme, pero en los brazos de esa muchacha, y en los saltos de ese ritmo que seguí aun sin estar familiarizado con él, descubrí de una manera estremecedora que había algo más grande que el yo que copaba toda mi sensibilidad y conciencia. En el ritmo, la chicha, las flautas, el sexo, y la hospitalidad de esa ciudad de mineros, sentí visceralmente que el mundo entraba a mí, y cómo yo me volcaba hacia el mundo. El «afuera», los «otros», eran infinitamente más sorprendentes, reales y fantásticos que esa intimidad literaria que yo cultivaba pedante, tímida y vanidosamente. Lo que iba a ser la fiesta de una noche en Bolivia se transformó en una semana de descentramiento. Desde aquel instante, el eje de mi vida salió de ella misma.

Se acabó el escritor norteamericano. ■



Todo viaje deja una ausencia y esa ausencia es el verdadero viaje. Como todo lo que amamos lo destruimos y es esa destrucción el verdadero amor. Como toda mano que cierra una puerta abre una herida que nunca cicatriza. Como después hay que cruzar un jardín. Como la arboleda y la luz que te enmarcan son tu reino. Como las lentas generaciones del verano van puliendo tu rostro. Como todo lo que el destello rasga busca abrigo en tu mirada. Como la hora se ha vuelto fija por tu asombro. Como sucesivamente saldrás y volverás al jardín y volverás a salir. Como siempre estás naciendo al desamparo de la dicha.

Guillermo Sucre
La vastedad

Vagabundo

RAÚL ACEVES

Pero yo sabía esto:
a muy pocos les es concedido vivir
según su más hermosa voluntad.

A UN AMIGO PERDIDO

J. C. Bloem

A Tim Deppe

Vengo de la casa de nadie
voy por el sendero de todos
hacia la casa del horizonte

voy siguiendo las huellas de la luz
que entra fresca por las ventanas del mundo,
duermo entre las ramas de los árboles invisibles
en la misma habitación que los pájaros

de espaldas sobre la hierba contemplo
la belleza metamórfica de las nubes,
viajo en caballos o barcos melancólicos
a los que cuento la historia de mi viaje

vivo en la cambiante ciudad de la memoria
y transito entre bosques de mirada brumosa,
de vez en vez me detiene la belleza salvaje
que ningún techo basta a contener
y las voces me resuenan como campanas
de escondidos templos abandonados

uso la beatitud del ancho tiempo
para convertir mi oficio de extranjero
en elección inevitable de libertad caminante,
para ir por la vida como si ya hubiera muerto
como si ya sólo fuera puro recuerdo
mirando hacia el anhelado corazón de los confines.



La Ciudad Prohibida: grandezas y miserias del poder imperial

FRANCISCO GONZÁLEZ CRUSSI

Es raro encontrar dos palabras que yuxtapuestas sean tan ricamente sugestivas como estas dos: Ciudad Prohibida. ¡Cuán estimulantes para la imaginación! Las oímos de niños, y se quedan con nosotros de por vida, pintando imágenes de no sé qué fantásticos ensueños. Hay otras expresiones binarias que tienen también gran poder evocativo. Pienso, por ejemplo, en las palabras «Catedral Sumergida» o «Tapete Volador». Pero estos términos denotan cosas que existen sólo en la mente; criaturas sin verdadera substancia en el mundo de la realidad objetiva. En cambio, la Ciudad Prohibida es real, al tiempo que permanece enigmática. Está en Pekín, en China. Ha estado ahí, tras gruesas y sólidas murallas, por seiscientos años. Ahí ha existido, provocativa y escondida, incitante y prohibida.

Como una bella mujer oriental que esconde sus encantos tras un velo, la Ciudad Prohibida escondió sus tesoros tras paredes pintadas de rojo —un rojo oscuro, «el color de la sangre seca», se ha dicho. Y esta tensión entre atracción y prohibición incrementó siempre su misterio.

Aquí vivieron veinticuatro emperadores: catorce de la dinastía Ming (1368-1644) y diez de la dinastía Qing (se pronuncia «Ching») o de los manchúes (1644-1911). Pero la distancia que los separaba de sus súbditos parece estar dramáticamente simbolizada en la construcción del lugar. La Ciudad Prohibida se colocó en el centro de otra área más grande, también amurallada, la Ciudad Imperial. Había aquí templos, jardines, lagos artificiales para uso del emperador y ricas mansiones habitadas por miembros de la familia imperial y altos oficiales de la burocracia del imperio. Mas la Ciudad Imperial estaba, a su vez, rodeada por la llamada Ciudad Interior, donde vivían artesanos y comerciantes, la cual también poseía murallas de diez metros de alto que la defendían. Por eso es que se ha dicho que la Ciudad Prohibida era como «una caja dentro de otra caja dentro de otra caja».

Tal construcción no pudo resultar del simple azar, sino de un planeamien-



Fotos: Francisco González Crussi

to deliberado. Las «cajas» están orientadas siguiendo un eje norte-sur cuidadosamente calculado por astrólogos. La simetría de los edificios aquí presentes está de acuerdo con la idea de un equilibrio ideal entre las fuerzas del cielo, la tierra, y el hombre. Los primeros viajeros occidentales en llegar a estas tierras notaron que en el idioma chino no existía la palabra «Dios». En efecto, ellos decían *tian* (Cielo), puesto que no tenían el concepto antropomórfico de la deidad que prevalece en nuestras culturas. Y el representante del cielo en la tierra era el emperador. Era el Hijo del Cielo: se pensaba que su mandato de gobierno le había llegado directamente desde el cielo. Sin embargo, una conexión tan excelsa con los poderes celestiales tenía terribles consecuencias. Sus efectos eran cósmicos. Si su gobierno era justo y sabio, preservaría la armonía de las fuerzas naturales que controlan al mundo. En ese caso, la lluvia sería adecuada, la tierra ubérrima, y las cosechas abundantes. Pero si el emperador fuera corrupto o concupiscente, y su reinado arbitrario y opresivo, el equilibrio del cosmos se perturbaría. Entonces sobrevendrían las sequías o las inundaciones, y llegarían la hambruna y las enfermedades. El pueblo sería miserable e infeliz, y podría rebelarse. Los gobernados tendrían plena justificación para derrocar a un emperador que, por su flagrante desatención al mandato celestial, no merece llamarse Hijo del Cielo. Esta premisa se esgrimió más de una vez para terminar con una dinastía.

Hoy me emociona la oportunidad de visitar este famoso lugar, pero también me intimida. Me cohibe considerar mi total desconocimiento de los símbolos y referencias culturales que voy a encontrar a cada paso.

Aquí y allá veo estatuas de bronce que representan cigüeñas y tortugas. Leo en un folleto publicitario que dichas efigies simbolizan la longevidad, y me doy por satisfecho. ¡Cuán estrecha y autocomplaciente puede ser mi actitud! Posteriormente me entero de la

complejidad de esos símbolos. La tortuga, por ejemplo, puede simbolizar la inmortalidad, pues los chinos creían que era inmortal. Es también una réplica del cosmos, su concha convexa era comparada con la bóveda celeste, y su superficie ventral, plana, con la tierra. Simboliza asimismo la continuidad o permanencia histórica: por eso las estelas con inscripciones de los emperadores descansan sobre grandes tortugas de piedra. (Bien miradas, estas tortugas no son verdaderas tortugas, sino animales mitológicos: prole híbrida del dragón, como puede verse en su cabeza, que no corresponde a una testa genuinamente tortuguésca). Se asocia al heroísmo, porque una leyenda dice que una tortuga ayudó al emperador Huang Di a domeñar el Río Amarillo.

Todo ello sin contar con que en los tiempos recientes la palabra «tortuga», en el idioma chino, ha adquirido connotaciones groseras y obscenas. Se usa en exclamaciones soeces; «tortuga» es término metafórico para designar el miembro viril; «tortuga negra» es un proxeneta; y «huevo de tortuga», por curiosas asociaciones que yo desconozco completamente, ha llegado a ser un serio insulto personal, algo que es muy grave y que no puede decirse entre personas decentes (algo así como nuestro muy castizo «hideputa», pero de tonalidad todavía más ofensiva). Mientras más descubro acerca de la pluralidad de significados de los símbolos chinos, más temo no estar en capacidad de apreciar en todo su valor los objetos que aquí se ofrecen a la mirada. La ignorancia es la venda más oscura que puede tapar los ojos, pues vemos únicamente lo que estamos preparados para ver —y nada más.

Entro a la Ciudad Prohibida, y en cuanto

atravieso el llamado Portal Meridiano encuentro una vista que literalmente quita el aliento. Se trata de un enorme patio, el más grande de este sitio, soberbiamente diseñado. Es un inmenso océano pavimentado de gruesas piedras: se dice que hasta diez o más capas de



profundidad, para que nadie pudiese cavar túneles e introducirse subrepticamente a este lugar. Pero, además de la arrolladora impresión que causa la vastedad de las dimensiones, es imposible sustraerse a la emoción que deja la belleza del conjunto. Del lado sur vemos un río que serpentea por un canal de mármol, y cinco puentes graciosamente combados que lo cruzan de un lado a otro. El río traza la forma de un arco de flechas. Gracias a su presencia se rompe la agobiante regularidad de este espacio, que de otra manera impresionaría como un excesivo conato de majestuosidad, al estilo de la arquitectura fascista. La perspectiva que aquí se hizo es única; es difícil concebir una mejor manera de mostrar la serena belleza del edificio que se levanta al extremo norte del patio, el hermoso Pabellón de la Suprema Armonía. El espacio que lo precede tiene la proporción exacta que se requiere.

Sin duda, los constructores no obedecían solo a consideraciones estéticas y técnicas. También deben haber tenido muy en cuenta los requerimientos del *feng shui*, ese sistema de geomancia que pretende armonizar los trabajos de construcción de los seres humanos con las arcanas leyes de la naturaleza. Hasta nuestros días, muchos chinos no se arriesgan a construir una casa, o rentar un apartamento, o construir un canal, o cavar un dique o alberca, ni siquiera una tumba, sin antes consultar con el experto en *feng shui*, cuyo dictamen determina si la orientación es favorable o desfavorable. Si la acción o negocio se lleva a cabo sin tener dicha opinión en cuenta, toda suerte de desventuras pueden ocurrir a los despreocupados agentes. En sonados casos, enormes y costosísimas empresas fueron suspendidas simplemente porque el *feng shui* fue adjudicado perjudicial. Así, la construcción de un rascacielos en Hong Kong, que iba a albergar un gran banco transnacional, se detuvo cuando ya se habían gastado millones de dólares, tan sólo por un diagnóstico desfavorable del experto en *feng shui*.

Tampoco es puro azar que el Río de Oro esté cruzado por cinco puentes (de los cuales el del centro era para uso exclusivo del em-

perador). Los números poseían significados místicos. En el sistema de la dualidad *ying* y *yang*, los números impares pertenecían al *yang*, igual que todo lo masculino, el calor, y las cosas penetrantes. En cambio, los números pares se consideraban pertenecientes al *ying*, como todo lo femenino, el frío, y las cosas recipientes. Los números cinco y nueve eran números *yang* especialmente poderosos. Así, eran cinco los elementos primordiales en la cosmología china, a saber: agua, fuego, tierra, metal, y madera. Cinco, las virtudes cardinales del confucianismo: benevolencia, justicia, propiedad, sabiduría y honor. No por nada el dragón imperial tenía pies con cinco garras, y sólo el emperador estaba autorizado para usar ese emblema (por ejemplo, en sus estampados, en sus sellos oficiales, o bordados en sus ropajes). Personajes de menos importancia tenían que contentarse con dragones de cuatro o menos garras.

Al número nueve, como el número *yang* más alto, también le pertenecían importantes atribuciones. Nueve son las figuras mitológicas que se ven en hilera sobre las esquinas de los techos, como «guardianes» de los templos

Los números cinco y nueve eran números *yang* especialmente poderosos. Así, eran cinco los elementos primordiales en la cosmología china, a saber: agua, fuego, tierra, metal, y madera.

y palacios. Una famosa pared que se admira en la Ciudad Prohibida muestra un relieve, sobre azulejos vidriados de colores, de nueve dragones imperiales. Los grandes clavos o tachones que adornan o sostienen las puertas de palacios y salones en la Ciudad Prohibida están dispuestos en filas de nueve tachones por fila; y hay nueve filas, de modo que el número de clavos es 9 por 9, es decir, ochenta y uno, múltiplo de nueve. Y así por el estilo.

Al extremo norte de este vasto patio de piedra se levanta el Palacio o Salón de la Suprema Armonía, bello edificio soportado por una triple terraza, circunscrita por bardas de mármol con abundantes balaustres ricamente labrados, también en el brillante mármol blanco de China. Puede decirse que esta es la *pièce de résistance* de la ruta central

que siguen los turistas en la Ciudad Prohibida. Siguiendo este recorrido, se encuentran otros salones de bellos nombres evocativos: el Salón del Amparo de la Armonía, de la Armonía del Justo Medio, de la Tranquilidad Terrenal, y de la Pureza Celestial.

Visto desde el extremo opuesto del gran patio, el Salón de la Suprema Armonía parece de oro —su techo está recubierto de tejas vidriadas de amarillo imperial, y relumbra bajo el sol— como si fuera un objeto sacro para alguna ceremonia religiosa. Su triple pedestal se ha comparado a un altar, y un comentarista observaba que apoyado en esta base el edificio parece levitar. Pero sea cualquiera la impresión que produce, lo cierto es que se trata de una de las glorias de la arquitectura oriental. La elegancia y belleza que lograron sus constructores con líneas simples y un sencillo diseño no tiene paralelo en las más famosas construcciones contemporáneas.

Cada uno de los grandes edificios o salones de la Ciudad Prohibida fue diseñado para determinadas ceremonias rituales. En el Salón de la Suprema Armonía se celebraban los cumpleaños del emperador, las entronizaciones y el Año Nuevo. Aquí se veía al emperador hierático, impassible, sentado inmóvil como un Buda, envuelto en lujosas sedas con brocados exquisitos de intrincado diseño. Ahí presidía ceremonias en las que inmensas multitudes venían a postrarse frente a su augusta presencia... Precedi-

das del metálico sonido de las trompetas, acompañadas por el grave, hueco retumbar de enormes tambores, y entre las volutas del humo que se elevaba de los masivos incensarios simétricamente dispuestos al pie de la terraza, la imponente majestad y el misterio de esas ceremonias deben haber penetrado profundamente en las conciencias de todos quienes las presenciaban.

Sin embargo, con todo y ser imponentes, los edificios que el turista ve en la ruta central son, como notó un sagaz observador, «deficientes en atmósfera». Muchos no han sido bien mantenidos, y su interior, de aspecto polvoriento y desvaído, detrae de la espléndida fuerza y suprema majestuosidad que estos espacios sin duda tuvieron en sus días de gloria. Pero esa «atmósfera», ese aire propio de un tiempo pasado, existe fuera de la ruta de los turistas. En los recovecos y corredores laterales, en los jardines intercomunicantes, en los pasajes laberínticos que hay entre las construcciones secundarias —muchas de las cuales no están abiertas al público—: en esos lugares es donde puede percibirse, con un poco de esfuerzo, un lejano eco de lo que fue la vida diaria en la Ciudad Prohibida. Me asomo, curioso, a esas quietas y sombreadas regiones. Un guardia, o un letrado, me prohíben el paso. Pero la breve vislumbre que alcanzo despierta en mi imaginación muchas imágenes de un remoto antaño hoy fenecido.

Describo ahora lo que veo con los ojos de la imaginación. Veo a las sirvientas del pa-



lacio imperial pasando raudas y calladas por los corredores. El pelo, negro y lustroso, va arreglado en trenzas y atado en la nuca con listones de terciopelo rojo; los pies, calzados en zapatillas de satín con bordados motivos de flores pálidas; el cuerpo, fresco y airoso. Una de ellas se detiene, y me asombra su juventud. Porque son reclutadas al servicio del palacio desde tierna edad, a los trece o catorce años. Un cortesano visita la familia, generalmente muy pobre, y pronto obtiene el consentimiento de los padres. ¿Cómo no había de ser así? En su casa, la chica no tendría futuro. En cambio, después de años de servir en el palacio (pues no se la recluta para siempre), aumentan las probabilidades de que se case. Sin contar con que, si corre con suerte, algún oficial de la corte puede llegar a pedirla en matrimonio, o algún hombre influyente puede querer convertirse en su «protector».

Esas chicas son bonitas, jóvenes, y candorosas. Pero admira su aire comedido y circunspecto, en aparente incongruencia con su juventud. Es que se las entrena para que adquieran un fino porte elegante, bien avenido con su entorno. Se supone que deben asemejarse a «piezas de fino jade, cuyo resplandor contrasta con el brillo de objetos de vidrio que son pura pacotilla». Tienen prohibido usar ropas de corte vulgar o colores chillones. Se les proporciona ropa cuatro veces al año, según costumbre ancestral: nunca de tonos subidos, y generalmente de buen gusto. Pero cambia la talla a cada entrega, porque estas chicas todavía están creciendo.

Las reglas que tienen que observar son muchas y muy rígidas. Deben «caminar sin mover la cabeza, y reírse sin mostrar los dientes». Deben reírse con la boca entreabierta, nunca a grandes risotadas, so pena de fuertes castigos. Sobre todo, deben guardar silencio. Hay veces que tienen que recurrir a señales con las manos, o a miradas significativas, para transmitirse las órdenes de sus tareas. Tienen que tener una mente ágil y una mirada vivaz, de lo contrario, si son torpes y lentas, jamás serán promovidas y les tocarán las labores más pesadas y odiosas. Porque hay que decir que las sirvientas de la

corte tienen una jerarquía que admite rangos o clases: las que alcanzan un grado superior llegan a asistir a la persona del mismísimo emperador. En cambio, aquéllas que no son ascendidas se quedan a cocinar o hacer la limpieza.

Imposible abandonarse al entusiasmo juvenil. Hasta para dormir tienen que mostrar comedimiento y moderación. Aprenden a dormir en posturas «decentes», dobladas, hechas ovillo y bien tapadas. Porque, se les dice, si son sorprendidas en posturas vulgares o descompuestas, los dioses de palacio lo tomarían a ofensa. Esto es lo que les repiten los eunucos a cargo de su supervisión. Cada pabellón tiene un eunuco que funge como inspector de las sirvientas, y que no dudaría en denunciarlas y castigarlas. Pues ya se sabe que los eunucos son generalmente de carácter desabrido, mezquinos, cicateros, serviles e intrigantes. Como tales, están siempre listos a descargar sus frustraciones contra los más débiles e indefensos.

Rara vez, sin embargo, se da uno de temple benigno. Los eunucos, como es obvio, son incapaces de engendrar. Por eso es que a veces tratan de compensar su deficiencia con afecto paternal hacia alguna de las chicas. La tratan como a una hija, le regalan pastelillos, le pasan por alto infracciones a las reglas que en otras encontrarían imperdonables, y hasta le llevan y traen mensajes de sus familiares que tanto añoran, fuera de la Ciudad Prohibida. Pero tales eunucos son raros. La mayoría son obsequiosos y serviles con los poderosos, y se ensañan cruelmente con sus inferiores.

El código de conducta del personal de palacio es rígido, pero no pretende instituir un monástico ascetismo. De ninguna manera. En todo el mundo los hombres poderosos tienden a ser sensuales y voraces. La Ciudad Prohibida no es una excepción. Por eso a las jóvenes sirvientas se les permite cierta coquetería, aunque bajo supervisión. Pueden usar maquillaje. El colorete es preparado por



(probablemente debido a tuberculosis). Murió apenas cuatro y medio meses después de Xiao Xian. Su sucesor, el prudente y realista Kang Xi, decretó, para evitar tales desquiciamientos, que ninguna concubina podía pasar toda la noche con el emperador. Después de Kang Xi, sin embargo, parece que los emperadores sufrieron merma de su virilidad. En todo caso, se interesaron cada vez menos en las mujeres.

De la vida de la emperatriz Cixi (1835-1908), contrariamente a lo que sucede con emperadores anteriores, es mucho lo que se sabe. Esto se debe a que ella asistió al derrumbe del poder imperial, cuando las potencias extranjeras «abrieron» la Ciudad Prohibida. Fue ella quien dominó durante el último medio siglo del imperio chino. Era hija de un aristócrata manchú, y empezó su carrera como concubina (una de las 28) del quinto rango del emperador Xianfeng (reinó de 1851 a 1861). La verdadera emperatriz, sin embargo, no tuvo hijos varones, circunstancia que Cixi astutamente aprovechó para poner en el trono a su hijo. Aunque nunca fue nombrada emperatriz oficialmente, ella mantuvo las riendas del poder «tras bambalinas». Hábil, implacable, dominante y manipuladora, fue una versión femenina, y aún corregida y aumentada, del mismísimo Maquiavelo.

Quedó viuda muy joven, a los 29 años. Era difícil para una mujer en su situación soportar la soledad. Por eso se originaron toda clase de rumores. Ningún hombre podía vivir en el palacio imperial, pero los eunucos circulaban ampliamente. De ahí que las habladurías vinculasen a la emperatriz viuda con sus eunucos favoritos. Se dice que uno de ellos se introducía en su recámara de noche, reptando como serpiente. Imposible: la alcoba estaba siempre rodeada de sirvientas, atentas a suplir el más mínimo requerimiento de su señora, a cualquier hora. Un eunuco, Xiao An Zi, dio mucho que hablar con su extraordinaria solicitud hacia la viuda. El hijo de ésta era demasiado pequeño para sospechar nada, pero cuando creció, los intrigantes de la corte le llenaron la cabeza con sus infundios. El joven juró matar al eunuco.

Sea por sus órdenes o sin ellas, el hecho es que Xiao An Zi fue asesinado en la provincia de Shan Dong por el prefecto del lugar.

Se rumoró que el cuerpo de Xiao An Zi fue examinado tras de su muerte, y que se descubrió que en la región genital «traía tetera con pico». ¡Patrañas! Las severas reglas de la corte ordenaban que los eunucos fueran examinados dos veces por año, en la primavera y el otoño. Llegó a suceder que un eunuco fuera castrado por segunda y hasta por tercera vez, si se juzgaba que la extirpación de sus genitales no había sido tan completa como era menester. Sobre esto no podía haber ambigüedades. Un alto funcionario podía ser decapitado, si permitía que en la corte se introdujera un hombre completo bajo la falsa pretensión de ser eunuco.

¡Triste destino el de los eunucos! Con



DE UN VIAJERO

En el vientre de la ballena, Jonás encuentra a un desconocido y le pregunta:

-Perdone usted, ¿por dónde está la salida?

-Eso depende... ¿A dónde va usted?

Jonás volvió a dudar entre las dos ciudades y no supo qué responder.

-Mucho me temo que ha tomado usted la ballena equivocada...

Y sonriendo con dulzura, el desconocido se disipó blandamente hacia el abismo intestinal.

Vomitado poco después como un proyectil desde la costa, Jonás fue a estrellarse directamente contra los muros de Nínive. Pudo ser identificado porque entre sus papeles proféticos llevaba un pasaporte en regla para dirigirse a Tartessos.

Juan José Arreola
Palíndroma

los ojos de la imaginación los veo a ellos también, circulando por los corredores de la Ciudad Prohibida. Caminan a pequeños pasos, rápidos y silenciosos. Parece que se deslizan, más que caminan. Se esconden tras las paredes. Cuando cruzan un personaje importante, se hacen a un lado y exclaman «¡Diez mil bendiciones!» con el cuerpo encorvado y la mirada baja. Si encuentran a uno de los más encumbrados mandarines, o la misma emperatriz, se hincan inmediatamente sobre el suelo. Pasan hincados gran parte del tiempo; sobre todo los que

A los eunucos en la corte se les permite instruirse, mientras que a las sirvientas les está vedado, y no tendrían tiempo de hacerlo.

tienen que servir a la emperatriz. Por ello se protegen con rodilleras que les abultan los pantalones. Comúnmente son piezas de tela gruesa que cosen en el interior de sus pantalones; los eunucos más ricos las usan de piel.

El otro bulto que se nota en sus pantalones está en la región genital. No es una «tetera», con o sin pico. Usan servilletas a modo de pañales, porque tienen incontinen- cia urinaria. Es un hecho que los que se someten a esa terrible mutilación muy frecuen- temente sufren de esta deficiencia funcional. Y mientras más viejos se hacen, más difícil les resulta contener el flujo urinario. ¿Quién es capaz de someterse a esa espantosa ope- ración? Sólo los pobres: ningún hombre rico aceptaría perder irremisiblemente su virili- dad en forma tan cruel. Pero los miserables saben que es la única manera como pueden salir de la desgracia, mejorar la desesperante situación de su familia y acercarse al poder imperial.

A los eunucos en la corte se les permite instruirse, mientras que a las sirvientas les está vedado, y no tendrían tiempo de hacerlo. Gracias a su tesón, su inteligencia, y su suerte, algunos eunucos se elevaron a los más altos círculos del poder. Los hubo almirantes de la naval, consejeros imperiales, estadistas e ideólogos. Los hubo también que se hicieron inmensamente ricos mediante fraudes, dolos y astutos manejos. A veces, cuando el em-

perador era débil o inepto, eran ellos quienes en realidad gobernaban. Influenciaron la vida de millones de hombres, pues manejaron las riendas del poder en un país que, hasta el siglo xvii, fue el más poderoso, el más poblado y el más civilizado del mundo. Pero la mayor parte vegetaron en la oscuridad, olvidados con miles de otros seres iguales a ellos en la Ciudad Prohibida.

Al final de su existencia, viejos e inser- vibles, algunos eran despedidos, y, si no habían asegurado su retiro, podían caer en la indigencia. Al morir, eran enterrados en un cementerio reservado para los eunucos. Se llamaba Villa de los Favores Imperiales. Fue creado por el emperador Yong Zheng, quien donó diez mil piezas de plata para crear este sitio, en medio de un centenar de arboleadas hectáreas, junto a un templo del dios Guan Yu. Aquí, los eunucos ricos tenían monu- mentos de piedra donde podían hacerse ofrendas a su memoria. A los pobres, en cambio, la corte les concedía, por toda una vida de duro servicio, ocho grandes tablas de madera de pino para construir un ataúd. Esto, y unas cuantas paletadas de tierra, era su recompensa.

Siempre mejor, desde luego, que el destino *post-mortem* de los eunucos que habían cometi- do alguna grave infracción a las severas reglas ancestrales. A ellos se les daba la muerte por tortura, y se les arrojaba, sin más, a una fosa común, de donde no era raro que fueran desenterrados por perros salvajes que los devoraban.

Estoy en medio de estos ensueños y evo- caciones cuando un grupo de turistas aparece a la vuelta de una esquina. Sus exclamacio- nes, sus aparatos fotográficos y su barullo rompen el encanto. Me doy cuenta de que China es ya una nación muy diferente de lo que fue en el apogeo de su imperio. Pero este conjunto de vetustos salones y palacios, con su exótico ornato y extraña simbología, aún retiene un trasunto lejano del soberbio resplandor, no exento de sombras, que aquí se dio hace siglos.

¡Grandezas y miserias de una gran civiliza- ción, que la Ciudad Prohibida me hace evocar!

El sótano

MIRIAM MABEL MARTÍNEZ

Descubrí New York City en verano. Me impactó la intensidad del espacio. Es una ciudad que crece hacia todos lados durante el día, pero que en las noches se constriñe, una metrópoli que no quiere tener fin y que es tan dominante, tan fuerte, que se mete en la cabeza. La ciudad a la que llegué poco a poco se convirtió en una fantasía. No sé cómo explicarlo. Entre más caminaba, más la observaba, más incomprendible la aprehendía. Era como si cada habitante, cada turista, o cualquiera que la pisara, exigiera, aunque fuera por un segundo, que Manhattan se disfrazara de su ficción. Lentamente dejó de parecerse a sí misma. Había ocasiones en que la desconocía totalmente, incluso el Empire State o el sonido del río eran irreconocibles.

Muy pronto Nueva York no correspondía a su visualidad. Me empeñé en recuperarla y me consolé con contemplarla desde la necesidad de mis ojos contaminados por otras miradas y otras ideas. A pesar del mal olor en las calles, de la suciedad (sobre todo en el Downtown), yo revestía la realidad; oprimía las visiones de las banquetas atestadas de basura y la mugre pegada a las paredes, transformándolas en una imagen inmaculada para suplantar la cotidianidad. Lo concreto dejó de ser una certeza, lo tangible exigió su certificación. Empecé a vivir en una dimensión construida a partir de voces y tendencias. Me convertí en cómplice, en un vértice dentro de la isla. Si algo me salvó y me ayudó a encontrar este sótano, fue que para mí Nueva York tenía una sola referencia: aquella película, la cual, por si fuera poco, recordaba muy distinta a lo que enfrenté a mi llegada. El resto de la ciudad, sus arterias, su multiplicidad, las descubrí mucho después.

Los primeros meses me dediqué a caminar y caminar. Vivía en un hotelucho en el East del Lower Manhattan, no me alcanzaba para otra cosa y mi ignorancia me impidió considerar Queens, Brooklyn o el Bronx. Disfrute la marginalidad de mi isla, la periferia sin salir del centro (no es lo mismo vivir al margen geográfico que vivir al margen mental). No soy una mujer miedosa y mi físico (o lo que recuerdo ya de mi imagen) no era muy grato (cuando escucho mis pasos, entiendo que soy una persona



no sólo grave, sino grande y gorda, soy una hembra muy consistente), así que vivir entre delincuentes, borrachos, inmigrantes, ingenios o *losers*, como ellos se autodenominaban, no me espantó; al contrario, me reconfortó. Ellos me enseñaron el significado de familia, de solidaridad; sobre todo de pertenencia. También, me mostraron que yo era más que la solidez de mi figura.

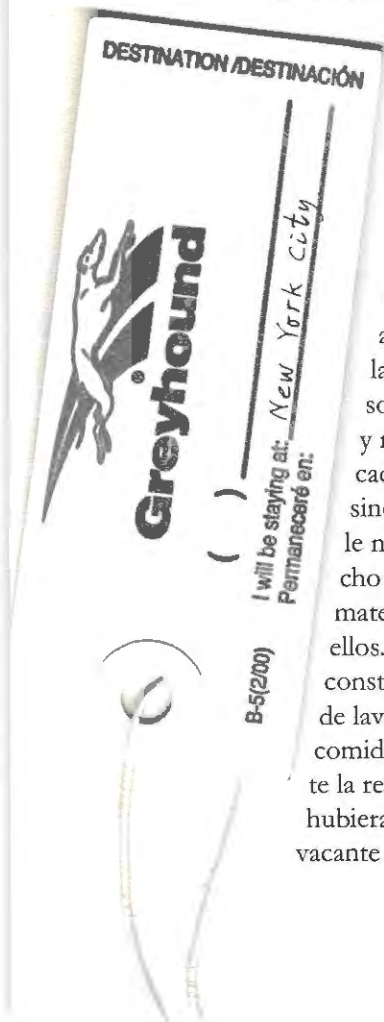
Cuentan que mi barrio ahora es una zona boyante, que hay muchos bares y restaurantes, y que hay muchas personas que ansían vivir en Alphabet City y están dispuestos a pagar elevadas rentas (¡quién lo diría!). Dicen que el multiculturalismo es la cualidad del remozado East Village. No puedo creerlo. No quiero imaginarlo, ¿qué habrá sido de mis vecinos, de mis amigos de entonces? ¿A dónde habrán emigrado? Ninguno sabía de este sótano, esta ciudad profunda hubiera podido ser su solución. No. Cada quien debe perseguir la propia. Ellos deben estar donde se merecen, y por lo pronto no he visto a nadie acá abajo.

Viví en ese barrio (el que, afirman, parece

ya una invención) aún después de que se me acabara el dinero. Está de más decir que soy muy trabajadora, por lo que no me fue difícil encontrar empleo. No tenía ni tengo pretensiones artísticas como la mayoría de mis vecinos. Yo no sé nada de arte, ni me importa la danza ni la literatura ni la música, si acaso eso que se llama arquitectura y no porque entienda el significado (y alcances) de la palabra, sino porque me dijeron que así se le nombraba (me gustaba mucho ver los edificios, sus paredes materiales y formas, convivir entre ellos. ¡Qué placer!, me intrigaba su construcción). Conseguí un trabajo de lavaplatos en un restaurante de comida italiana; no era exactamente la realización de mis sueños, me hubiera agradado más encontrar una vacante en alguna construcción (mi

físico me hubiera permitido debutar en la albañilería) o al menos de limpiaventanas. Sí, me hubiera encantado estar colgada de un rascacielos, ver desde la altura la ciudad completa y, con suerte, hasta tocar el cielo. Lo intenté sin conseguirlo. A las mujeres nos creen inútiles, o simplemente (y quizá tengan razón) más conflictivas («Me toca esa ventana», «No, yo limpio mejor...»); pero mi caso era diferente: al verme respondían con un silencio. Mi físico los intimidaba. Si obtuve este trabajo fue, otra vez, gracias a mi apariencia. «Prefiero a los hombres... pero contigo no hay mucha diferencia». Cuando vivía arriba sufría mucho, este tipo de comentarios me demolían. Mi madre —¡maldita sea!— me echó la sal: «Nunca tendrás hombre, ¡con esa cara y ese cuerpo, más te vale que seas lesbiana!». Por desgracia tenía razón, y para mi mala suerte no soy *gay*. Aunque desde que me mudé a esta ciudad subterránea mi suerte cambió.

Al contrario de lo que muchos creían, Nueva York me resultó conveniente; allá me sentí a salvo porque intuía que era sólo un sitio de tránsito, un primer paso hacia lo definitivo. Esa sensación me liberó. No tenía las obligaciones típicas del arraigo; por otra parte, la visión del agua me provocaba un mareo constante, sabía que no vivía en una isla, sino en un pedazo de tierra flotante (acá abajo el rumor del agua es más fuerte) y esta certidumbre aligeraba mis días. Creo que, sin afanes presuntuosos, Nueva York es lo que uno quiere que sea, es su cualidad; lo malo es que la mayoría —y eso también lo aprendí arriba— piensa que es el ombligo del mundo. Nunca entendí completamente qué significaba tal sentencia, pero intuí sus alcances y su soberbia. Ignoro a quién diablos se le ocurrió tal barbaridad: ¿capital de qué, eje de qué? Imbéciles. Hasta la fecha, me intriga esa idea; en definitiva, el rumor es más eficaz que la certeza. Nadie se ha percatado de la trampa, lo sé por los relatos de los nuevos residentes: ninguno ha comprendido que es un punto de partida, que New York City es un laxante que ayuda a desprenderse de la memoria y a olvidar, dos costumbres útiles para definir el porvenir (si acaso eso es



posible). Nueva York es un escalón, y nadie cuerdo puede arraigarse ahí.

Desde los primeros días en la ciudad, me quedó claro que mi deber era partir al lugar definitivo. Por eso mi estancia fue tan serena. Al sumergirme en el paisaje urbano borraba los recuerdos. Al confundirme entre las calles los sonidos presentes se encimaban en los pasados. Mi figura gorda era un detalle más en el conglomerado. Aprendí a ser nadie y este aprendizaje me resultó un alivio. Debo reconocer que allá saben manipular muy bien; bajo el lema de la integración, de la pluralidad, y en solidaridad con la globalización, desaparece cualquier rasgo propio. Allá, ser un individuo consiste en ser un *collage* de lo que desearías ser. Uno mismo es la primera invención. La mentira de la individualidad se fortalece con la necesidad de ser como el otro. Envidia, los sabios la llaman. Aparentemente todos se asumían distintos, y esa diferencia era la que presumían, pero no: todos eran iguales. Es una trampa visual, tarde o temprano la vista inventa un mecanismo para relacionar lo visible, pronto se detecta la fórmula y listo. Por eso, acá abajo estoy más contenta, la vista no importa. No somos tan superficiales.

Una de mis primeras lecciones consistió en desprenderme de mi imagen, en un ambiente regido por lo visible. ¡Por suerte!, no cualquiera se percata, de otra manera mi ciudad oscura estaría sobrepoblada. Aún somos pocos.

A pesar de mi culo gordo nunca sobré en New York City. Mi culo no era más chico ni más grande que los otros, era uno más y eso me agradaba. A nadie, ni a mis amigos ni a mis compañeros de trabajo, les sorprendía mi tamaño ni mi rostro: «Hemos visto peores» o «La vanidad te gana y de verdad crees que eres la más fea. No, *darling*, hay peores». Hasta llegué a sentirme bonita. «No confundas —me aconsejó un amigo— la seguridad con la belleza», y tenía razón. Desde que —por decisión propia— bajé, he borrado esos conceptos, no me hacen falta. La vista es una ilusión, y si se trata de imaginar, mejor evito las referencias concretas que determinen o ensucien mi fantasía. Si allá arriba aprendí a

ser nadie, acá abajo he entendido que puedo ser quien yo quiera. No cualquiera, que quede claro, sino quien yo quiera. Mis olores y sonidos son más auténticos que las huellas digitales, éstas siempre podrán ser falsificadas; en cambio el crujir de mis huesos o la saliva recorriendo el cogote, no.

Me agradó la posibilidad de ser invisible. Acá, en Nueva York —no debo olvidar que simplemente vivo en el sótano—, entendí que las ciudades son ejercicios de la imaginación. No existen y a la vez son tan concretas como nuestra propia historia. Las ciudades se sostienen de necesidades y de fe. También descubrí que funcionan como la memoria —por eso los que gobiernan las grandes urbes están empecinados en combatirla, en destruirla, sólo cabe en el espacio la que ellos han inventado, ninguna más.



Ahora bien, para gozar de modo apropiado una caminata, ésta debe hacérsela solo. Si se va en grupo, o incluso por parejas, no queda de la caminata sino el nombre; se trata de algo distinto y más cercano a un *picnic*. Una caminata debe hacerse solo, pues su esencia es la libertad; porque uno debe poder detenerse o continuar, seguir este camino o aquel otro, según el capricho del momento; y, sobre todo, porque debemos ir a nuestra propio paso, sin tener que trotar para seguir a un atleta, ni pisar menudo para acompañar a una niña. También debemos estar abiertos a todas las impresiones y dejar que nuestros pensamientos tomen el color de lo que estamos viendo. Debemos ser como el humo de la pipa a merced del viento.

Robert Louis Stevenson
Caminatas

Si bien no tengo ni tuve pretensiones artísticas, tampoco soy una cazafortunas, mucho menos una trepadora de la fama (gracias a Dios soy una mujer de creencias y no tengo motivos ni objetivos para buscar dioses o respuestas en otros lados. La vida es tan simple que no existe razón alguna para complicarla con juegos de fe). Mi abuela decía que ser normal es lo suficientemente loco y sofisticado, no vale la pena (ahora lo sé) exagerar las expectativas o menospreciar la sencillez (he aprendido la lección. Vivir la realidad es relativamente fácil, no hay para qué complicarse). En Nueva York empecé a estudiar, no fue intencional, las circunstancias (lo que para mí es destino) así lo determinaron. Quizá fue aburrimiento, casualidad, enajenación... ya no importa cuál fue el motivo de mi adicción a la lectura, en especial leí lo que llaman filosofía, esas novelas (¡vaya imaginación y creatividad!) me ayudaron a definir mi futuro.

Cuando decidí venir hasta acá no sabía a qué me enfrentaría, y esa incertidumbre no me amedrentó. Soy fuerte y trabajadora. ¿Qué problemas podría tener? Ninguno. A mis amigos les sorprendía mi ánimo, les resultaba una locura que alguien tan nadie como yo fuera capaz de ser feliz. Y a mí me parecía incongruente que ellos, quienes afirmaban «vivir en la tierra prometida», fueran tan infelices. Lo que no entendían es que yo estaba de paso: para mí Nueva York significó un medio, para ellos siempre ha sido un fin.

Lavé platos con entusiasmo. Mi permiso de trabajo decía Dolores Santos. «Eres la quinta Lola que trabaja aquí y Dios sabrá las que nos faltan», decía uno de los cocineros, quien además me apretaba las nalgas cada vez que podía: «Están riquísimas». Al principio me turbó su actitud (una mujer gorda como yo no está acostumbrada a ese tipo de halagos), pensé que se burlaba, pero poco a poco esos pellizcos se convirtieron en caricias. Esas pequeñas manos sobándome me excitaban. Empezamos a llegar más temprano y hacíamos el amor en el almacén. «Lola, Lola, estás muy sabrosa, mamita». Aún ahora, en mi nueva residencia, pienso en Pepo, mi único amante. Acá tengo sexo

con hombres y mujeres. No conozco sus rostros, sólo sus tactos y sus olores. Ninguno es tan bonito como el suyo. Es la única persona que añoro.

En los tres años que viví en el primer piso de Nueva York —consideré los rascacielos parte de la escenografía— nunca llamé a México, no tenía a quién. Contrariamente a lo que muchos suponen, hice más amigos acá, allá nunca tuve cabida en ningún lado. Esta urbe en sus distintos planos ha sido más acogedora, sobre todo este sótano. En sus entrañas me siento a salvo. Llegué al lugar correcto.

En la cocina del restaurante agucé el oído y perdí el miedo. Pepo me ayudó. Él sabía muchas cosas. Supo antes que yo cuál era mi destino. Él me trajo aquí. Mis vecinos jamás lo conocieron; no les agradaba mucho: «Algo esconde», desconfiaban, «pero es tu problema. Si lo quieres, allá tú...». Por otro lado, Pepo se negó «a formalidades» («Ese tipo de cuestiones no tienen sentido», se defendía) y yo lo respeté. Ellos decían que no era de fiar, que me cuidara, que los puertorriqueños tenían fama de traidores. Se equivocaron. Mi Pepo me cumplió: me trajo a la tierra prometida.

Durante las horas laborales el sonido del aceite, los golpes de los cucharones sobre las mesas, el ritmo de la lumbre, el zumbido de los refrigeradores se orquestaban con las notas de los cuchillos partiendo verduras sobre las tablas. La berenjena no suena igual que la espinaca, ni la sal cae a la misma velocidad que la pimienta. Tampoco los platos hondos truenan como las tazas; el vidrio y la loza tienen distintas propiedades. Pasaba horas fregando platos con los pies empapados, reconociendo los pasos de Pepo sobre los demás, así aprendí los nombres de mis compañeros, y también distinguí el silencio del vacío.



Al final de la jornada Pepo me esperaba y a veces hasta me ayudaba a lavar las cacerolas. Después, caminábamos hacia Bowery Street para tomar la línea J hasta la última parada, lo acompañaba a su casa en Merrick Boulevard y aprovechábamos el largo trayecto para tocarnos. A las dos de la mañana más de la mitad del recorrido lo hacíamos solos. Nadie dentro o fuera de los vagones, ningún sonido o murmullo, apenas el rechinado de los metales. Aprovechábamos la soledad. Continuábamos besándonos. Nunca tuve tiempo ni siquiera de imaginar lo que había arriba, las calles intrincadas y los vecindarios mal trazados (nada tan perfecto como la cuadrícula de Manhattan) de ese Borough no me interesaban, tampoco nos obligábamos a conocer nuestros territorios. Jamás pisé su casa. Una vez que llegábamos a Jamaica Center Station nos bajábamos del vagón, él subía a la realidad de Queens, y yo simplemente tomaba otro tren dirección Downtown. Al principio me dormía en el trayecto de regreso y despertaba automáticamente al escuchar: «Next station: Delancey Street». Subía las escaleras y envuelta de madrugada caminaba hacia mi casa acompañada los ecos del cuerpo de Pepo en mí; después me duchaba para quitarme su olor y el sudor de la jornada laboral y finalmente me dormía... y así hasta la noche siguiente. Mi hora de entrada al trabajo era a las siete de la tarde. Poco a poco olvidé la claridad y la luz, ésa a la que se refieren tanto los pintores. Comencé a vivir la oscuridad, aunque sé que allá arriba la noche es otra de las tantas mentiras, con tanta ventana, con tantos focos de automóviles por todos lados, es simplemente una ilusión. Aun así esa penumbra fue reveladora.

Ésta fue mi cotidianidad por muchos meses, hasta que Pepo me contó su historia; aunque mintió y dijo que era un cuento que su madre le leía antes de dormir, no logró engañarme, él es aquel niño que creció en la penumbra y a quien sus padres le negaron la posibilidad de la luz; el mismo que un día escapó del secuestro y emergió a la ciudad. Salió y la gente se sintió atraída por la luminosidad de su mirada. Salió en

la televisión, en la radio. Nadie supo con certeza de dónde provenía, él se limitó a decir: «Del sótano, de abajo». Pero quién podía creer. Sótano y abajo no significaban nada, y si alguien lo entendió, supo que lo mejor era callar. La verdad carecía de sentido. Los científicos analizaban su sangre, su cabeza, todo parecía normal, únicamente su sentido del oído era escalofriantemente aguzado, tanto que a los doctores les pareció increíble que no estuviera loco. «Ninguna persona soportaría escuchar todo lo que este pobre niño escucha. ¡Es increíble!». Como su personalidad y situación acaparaban la atención, nadie se percató de las desapariciones constantes de otros niños (la



Hay mucho tiempo disponible y uno necesita un *hobby*, algo que ocupe infinitamente la atención. Y Horst logró que yo me interesara por la ficción pre-colonial.

—¿Quiere decir, libros antiguos?

—Narraciones de viajes espaciales, escritas antes de los viajes espaciales.

—¿Y cómo podía haber narraciones antes de...?

—Los escritores sabían.

—Pero, ¿en qué se fundaban?

—En la imaginación. Muchas veces se equivocaban. Por ejemplo, contaban que Venus era una jungla paradisíaca con enormes monstruos y mujeres con corazas brillantes —Pris lo miró—. ¿No le gusta la idea? ¿Mujeres de largas trenzas rubias y refulgentes placas pectorales del tamaño de melones?

—No —respondió Isidore.

Philip K. Dick
¿Sueñan los andrades
con ovejas eléctricas?

atracción que ejercía Pepo sobre la opinión pública era desquiciante), hasta que la cifra fue alarmante; cuando la sociedad y las autoridades se percataron de la catástrofe ya era demasiado tarde. Se buscaron restos, nunca aparecieron osamentas; se encarceló a una amplia variedad de delincuentes, todos confesaron otros crímenes y negaron tener relación alguna con esas desapariciones. Se inventaron muchas historias, que si los quemaron en un rito satánico, que si la mafia los utilizó para contrabandear drogas, que si vendieron sus órganos vitales, que si les cambiaron los rostros, que si fueron secuestrados por extraterrestres o por tratantes de blancas o que si un loco los tiene atrapados en los sótanos de la Governor Island y les cortó la lengua. Nadie nunca relacionó las desapariciones con la existencia del niño de la

Nadie nunca relacionó las desapariciones con la existencia del niño de la mirada transparente; poco a poco los padres se resignaron y la opinión pública olvidó los acontecimientos.

mirada transparente; poco a poco los padres se resignaron y la opinión pública olvidó los acontecimientos. Se rumora que esos niños construyeron una ciudad en las entrañas de la isla, sus hijos y nietos no conocen la luz, no les interesa, y sé bien que Pepo fue el encargado de esa misión. Él robó a esos niños para devolver a sus padres la tranquilidad. Por eso se siente cómodo en el metro, por eso los chirridos no lo espantan. Él me escogió a mí también. Nunca le pregunté nada, no lo quise avergonzar, sobre todo porque su cuento tiene un final diferente, pero yo, que también pertenezco a las entrañas, supe siempre la verdad. Acá todos esperamos su regreso.

Desde aquel momento, únicamente seguí mi instinto. Y mi instinto me dictó aprender a escuchar, a oler y a palpar, mi trabajo en la cocina fue un buen entrenamiento. Los trayectos de regreso se transformaron. Ya no volví a dormir, cerraba los ojos y escuchaba los murmullos de los habitantes del sótano. Sabían mi nombre, seguramente Pepo se lo dijo. Jamás conté esta historia a nadie, quién

podría creerme; por pudor tampoco se lo comenté a él, estaba de más. Los dos sabíamos nuestras obligaciones y deberes. Yo me dediqué a escuchar las entrañas y a esperar mi turno. Pepo me avisaría.

Y ese día llegó.

Pepo simplemente no regresó al restaurante. Reconocí los avisos. Faltó cuatro días al trabajo, lo llamaron y nadie lo encontró. Dejaron pasar otros días y volvieron a buscarlo. Desapareció. No había rastro. En su departamento sus pertenencias estaban intactas, su identificación y hasta su tarjeta del Chase Manhattan Bank. Nuestro jefe se espantó, no quería que lo relacionaran con un crimen, él estaba convencido de que Pepo estaba muerto; los meseros decían que se había ido con su novia canadiense: «Canadá es más acogedor para los ilegales. Allá cambiará de identidad otra vez, ve tú a

saber su verdadero nombre». Pero yo sabía la verdad: bajó a donde pertenecía. Y pues seguí sus pasos.

Al cumplir un mes de ausente, yo también desaparecí. Dejé los mismos rastros. Salí de trabajar en la madrugada, como era habitual. Tomé en Delancey Street por primera vez la línea J dirección Uptown, en Canal Street transbordé a la Q Uptown. Tracé la ruta de acuerdo al lugar donde apareció el niño de la mirada luminosa (me parece que fue por la 50 y la Sexra). El vagón estaba vacío y en el contiguo había dos *homeless*, vi pasar de largo la estación de la calle 49 y aproveché un parpadeo de la electricidad. Abrí las puertas entre los vagones y caí. Una vez en la oscuridad mis sentidos aumentaron y escuché claramente el bullicio.

Aquí soy muy feliz. A mis compañeros les agrada mi humor y mis sonidos. Nadie se burla de mi enorme culo ni de mis facciones. Soy muy bonita. Mi vocabulario de sonidos, olores y texturas ha aumentado considerablemente; tengo que estar lista para ahora que por fin me reúna con mi adorado Pepo, tengo tanto que agradecerle.

Allá arriba, Nueva York, ése que el mundo sueña, continúa creciendo hacia los cielos, es su condena. ■

Genio

ARTHUR RIMBAUD

Él es el afecto y el presente pues ha hecho la casa abierta al invierno espumoso y al rumor del verano, él, que ha purificado las bebidas y los alimentos, él, que es el encanto de los lugares huyentes y la delicia sobrehumana de las estaciones. Él es el afecto y el porvenir, la fuerza y el amor que nosotros, parados en la rabia y el hastío, vemos pasar en un cielo de tormenta y en las banderas del éxtasis.

Él es el amor, medida perfecta y reinventada, razón maravillosa e imprevisible, y la eternidad: amada máquina de cualidades fatales. Todos hemos pasado por el espanto de su concesión y de la nuestra: oh gozo de nuestra salud, arrojo de nuestro poder, afecto egoísta y pasión por él que nos ama por su vida infinita...

Y nosotros lo convocamos y él viaja... Y si la Adoración falta, suena, su promesa suena: «Atrás las supersticiones, los cuerpos antiguos, las conjuras y las edades. ¡Ésta es la época que ha naufragado!» Él no se irá, no volverá a bajar de un cielo, no ha de consumir la redención de la cólera de las mujeres ni la alegría de los hombres ni todo este pecado: pues se ha cumplido, siendo él y siendo amado.

Oh sus alientos, sus cabezas, sus rumbos; la terrible celeridad de la perfección de las formas y de la acción.

¡Oh fecundidad del espíritu e inmensidad del universo!

¡Su cuerpo! El desprendimiento soñado, el quebranto de la gracia traspasada de violencia nueva.

¡Su vista, su vista! Todas las antiguas genuflexiones y los castigos levantados tras su paso.

¡Su día! La abolición de todo sufrimiento sonoro y móvil en la más intensa música.

¡Su paso! Las migraciones más enormes que las antiguas invasiones.

¡Oh él y nosotros! El orgullo más benévolo que las caridades perdidas.

¡Oh mundo! ¡Y el canto claro de las nuevas desdichas!

Él nos ha conocido a todos y a todos nos ha amado. Esta noche de invierno, de punta a punta, del polo tumultuoso al castillo, de la muchedumbre a la playa, de mirada en mirada, con fuerzas y sentimientos agotados, sepamos saludarlo y verlo, y despedirlo, y bajo las mareas y en las cimas desiertas de nieve, sigamos su vista, su aliento, su cuerpo, su luz. ■

VERSIÓN DE
JORGE ESQUINCA



Viaje a la mezcalina: un milagro miserable

HENRI MICHAUX

En el insólito domingo en el que me fue dado cambiar de tiempo, miré cobijado. Tiempo nuevo, tiempo que jamás aparece como inadmisibile, o mejor, verdadero tiempo encontrado. Lo inconmensurable es natural. Es sólo natural. Por raro que eso sea, uno regresa a lo suyo. Eso es seguro.

¡Espacio! También el espacio cambió. ¿No se está satisfecho de espacio, como el éter donde uno se sumerge, donde se reside como príncipe, en un perfecto y grandioso aislamiento?

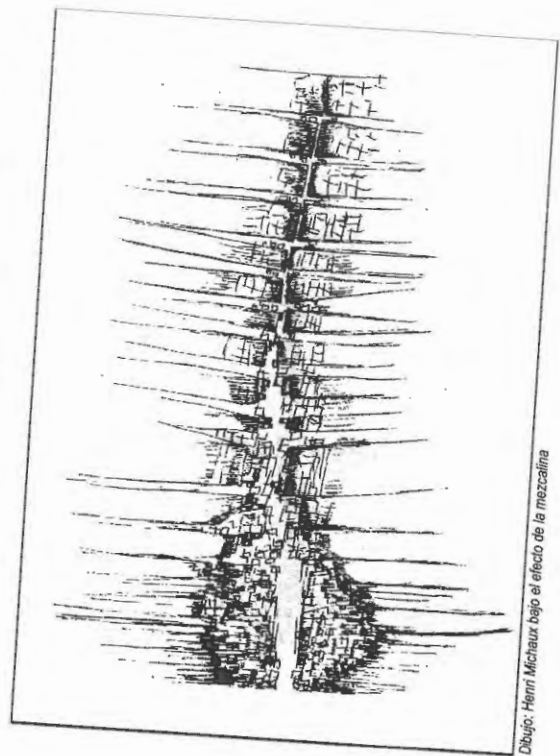
¿Por qué no nos deja en paz con sus imágenes? Deseo absurdo, ellas, omnipresentes, que condicionan este espacio. Soy un continente de puntos. Estoy amurallado por acantilados de puntos. Un muro sin límite de puntos es mi frontera.

¡Pululación! ¡Pululación por doquier! Pululación de la que no se puede salir.

Espacio que desborda, espacio de gestación, de transformación, de multiplicación, y cuyo bullicio, si no era más que una ilusión, dará más cuenta de eso que es el Cosmos que nuestra vista ordinaria. Recurso rápido, único (aunque los enfermos de infinito, mal que bien, lo encuentran en todas las drogas) de entrar en comunicación con el infinito corporal. Ese interior estelar es tan sorprendente, y tan precipitados son sus movimientos, que no es reconocido como tal. Endoscopía celular, o más allá de lo celular donde las energías son más percibidas que las partículas, y donde se superponen inmediatamente como sobre una pantalla las imágenes provocadas por el pensamiento sobreactivo.

En este fárrago disperso, más accionado por las ondas que por las esferuelas, reina por momentos una no menos insoportable e infinita rectitud.

La simetría (más mecánica que pensada, casi siempre ubicada to-



Dibujo: Henri Michaux bajo el efecto de la mezcalina

talmente fuera de lugar y frenéticamente repetitiva) podría bien ser calcada sobre las ondas cuya atención seguiría la serie interminable, saltando a izquierda y a derecha de una línea ideal. La ondulación es un modelo de simetría, pero hay otros cien en el cuerpo y en el espíritu; en último caso también se puede rechazar esta explicación.

La repetición (creando también simetrías) es de otro modo sorprendente. No se trata naturalmente de figuras repetidas tres o cuatro veces. Una repetición aquí no existe por debajo de cien, y además la última no es más que el final provisorio, hasta que usted la observe, entonces se repite en seguida, dos, tres, cuatrocientas veces.

Extraña multiplicación (todo este universo nace por gestación espasmódica).

Las generaciones sucesivas de un cuerpo, las multiplicaciones sucesivas de una figura (geométrica o natural) se forman por descargas sucesivas, con una interrupción total después de cada una, o después de cada serie, seguida de una reanudación casi inmediata, todo a una velocidad que es a veces casi instantánea. La mayoría de las veces cada fase es perfectamente visible, tajante, sorprendente: velocidad y crecimiento por *quanta* de energía.

Suceda lo que suceda en este espacio, tiene usted todo el tiempo para asistir al espectáculo. Con su tiempo nuevo, con sus minutos de tres mil instantes, usted no estará agobiado, con su atención subdividida no estará desfasado. Jamás.

Y sin embargo, testimonio de armonías complejas que se establecen dentro del ser en las situaciones más inauditas (el cuerpo toma —por cierto— más de tres horas en encontrar ese ritmo), un ritmo extraño y lento se instala en usted poco a poco y forma el ciclo de cuatro minutos, que parece mucho más largo. Sea cual fuere el espectáculo que usted observe en su visión, después

Ahí está, surge, se hace, se desarrolla, se amasa, cambia, se multiplica, después ella también, su tiempo cumplido, se tambalea y no se le vuelve a ver.

de ese lapso de tiempo él sufrirá un trastorno general. De pronto otra composición tomará su lugar, se desarrollará, se repetirá hasta que una nueva

comoción se produzca y pasará la atención a la vista siguiente. Es entonces cuando uno da un suspiro ligero, pero de extremo alivio, que lo emite quien lo escucha y lo reconoce pero la nueva presentación va a seguir sin tardar. Ahí está, surge, se hace, se desarrolla, se amasa, cambia, se multiplica, después ella también, su tiempo cumplido, se tambalea y no se le vuelve a ver.

Los espectáculos, así extrañamente envueltos en su nido de cuatro o tres minutos, ya se apagaron en la Mezcalina. Muy diferente es el comienzo, su plena potencia, su ráfaga. Aquí todo teatro desarticulado por los otros choques, por las otras «tomas» experimentadas con el ser entero, se deshace y no quiere decir nada. Lo múltiple y lo imbricado son puestos a disposición de usted.

En el mismo momento, es decir, dentro de los veinte momentos que son un momento ordinario, dentro de un tercio de segundo, quizá, siento un escalofrío, veo estremecerse la palabra, veo pequeños confines escritos al infinito, y «s» silbando aunque sin hacer ruido, al mismo tiempo me despojan, me tironean, me arrojó sobre los batientes, quiero proclamar muy alto, y todo lo que pasa es después el comienzo del mundo, y al mismo tiempo es sufijo y glaseado e infinitas capas se producen, y superlativamente, superlativamente es lo que es, y es seguro, absolutamente seguro, superlativamente dentro de las sacudidas ininterrumpidas...

Así la droga sobre excitante golpea en muchas bandas dentro de mi cabeza, pero no sé jugar, ni tampoco sé hacerme jugar.

Interminablemente quebrado, nuestros ensayos de composición no dejan más que esta constante... *Muy... Es muy... Todo aquí es muy...* ■

VERSIÓN DE
SILVIA EUGENIA CASTILLERO



El viajero de sí mismo

DULCE MARÍA ZÚÑIGA

Guillermo Castillo Jiménez (1919-1967) es un autor cuya obra no ha sido nunca promovida en la forma que merece y por ello no figura en los compendios de las letras jaliscienses, pero sus selectos lectores sabemos que es un verdadero escritor, esto es, un poeta.

Su obra dramática *La múltiple* (1970) justificaría por sí sola su inscripción y permanencia en la historia de las letras de México, pero finalmente ¿qué importancia tiene el «reconocimiento» de los oficiales ante la autenticidad propia de una obra? *La múltiple reserva* a sus lectores una experiencia estética y ética. Es un drama filosófico-alegórico donde se cuestionan los conceptos fundamentales de la vida, los grandes temas: el amor, el devenir histórico, el compromiso social del hombre, la contradicción inmanente del ser... Está escrita con alto sentido poético y un humor agudo e ingenioso. *La múltiple* se imprimió en 1970 en los talleres de *Et-Cetera*, en Guadalajara, y esto fue posible gracias a la Beca que la Ohio University Research Grant 1968-1969 concedió a Manuel Antonio Serna-Maytorena, amigo y condiscípulo de Guillermo Castillo en la Facultad de Filosofía y Letras. *La múltiple*, como era previsible en una edición de 500 ejemplares, no circuló suficientemente; por ese motivo (y por el valor propio de la obra), la Universidad de Guadalajara se propuso reeditarla próximamente, junto con algunos otros textos del autor, un estudio de Blanca Estela Ruiz y una cronología de Dulce Ma. Zúñiga.

Entre sus diversas empresas literarias, Guillermo Castillo y un grupo de jóvenes

artistas, en dos ocasiones (1958 y 1966) se sometieron a un experimento con ácido lisérgico (LSD) bajo supervisión del grupo médico-psiquiátrico Gharma. El equipo de investigadores (asesorado por algunos psiquiatras norteamericanos) se proponía esclarecer las formas de incidencia del ácido lisérgico en la creatividad artística. La prueba, según consta en varios artículos publicados en los números 14 (diciembre de 1965) y 15 (febrero de 1966), de la revista *Gharma*, fue un éxito. Se confirmó el supuesto de que el LSD modifica la capacidad creadora no sólo durante el «viaje», sino que su influencia permanece aún después. Para esto, los sujetos presentaron obras anteriores al experimento (había

en el grupo pintores, escritores y músicos) y posteriores, para comparar. En el caso específico de los escritores, al leer sus textos: «Los oyentes llegaron a la conclusión de que en los segundos había ciertos elementos artísticos nuevos que estaban ausentes en los primeros. Estas modificaciones se refieren al estilo, metáforas atrevidas, neologismos y en general una construcción más fluida que campeaba como siempre dentro de lo mágico y lo maravilloso».¹

Guillermo Castillo escribió este texto que se publica ahora, donde relata sus dos experiencias. Además de ser un reporte médico que consigna punto por punto sus sensaciones corporales y sus visiones alucinatorias, este texto es una pieza literaria de valor inobjetable. ■

¹ Dorazco Valdés, J., «Acción del LSD 25 en el sistema nervioso central. Aspectos electroencefalográficos», en *Gharma* no. 14, diciembre de 1965.



Reporte sobre dos pruebas con ácido lisérgico LSD 25 (Abril de 1966)

GUILLERMO CASTILLO JIMÉNEZ

Hará unos ocho años, algunos alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara nos prestamos voluntariamente a sujetarnos a un experimento con la sustancia antes indicada en el Departamento de Bio-Química de la misma Universidad. Se nos había insinuado que el valor de dicha prueba podría ser el de un psicoanálisis abreviado, relámpago, que en pocas horas obtendría los resultados del psicoanálisis tradicional que opera a través de innumerables sesiones. El interés despertado en nuestro grupo por la cátedra de psicología —impartida con un criterio freudiano ortodoxo y seguramente ciertos problemas de carácter particulares, en mi caso una especie de timidez o atolondramiento que hacía lenta y difícil la comunicación con los semejantes (salvo el influjo de un estimulante alcohólico)—, además de incipientes desajustes familiares, fueron los motivos que nos impulsaron en nuestra determinación. Los experimentos se practicaron de modo individual, pero los pacientes nos referíamos después, unos a otros, el resultado de nuestras impresiones, lo que tal vez influía en la prueba del voluntario siguiente.

Al llegar mi turno, me presenté en ayunas a las ocho de la mañana en la Facultad de Medicina, en el Laboratorio de Bio-Química, y después de advertirme el doctor investigador que aún estaba a tiempo de evitarme un mal rato, ante mi firme decisión procedió a inyectarme por vía endovenosa dos ampolletas —no recuerdo textualmente si de un miligramo o un microgramo, cada una de ellas— de ácido lisérgico. Enseguida se me acostó en un diván en un cuarto oscuro y se puso en marcha una grabadora. A los cinco minutos empecé a sentir descargas eléctricas en todo el cuerpo, pero con mayor intensidad en el interior del abdomen, como si allá tuviera instalados unos electrodos. A la pregunta «¿Cómo se siente?», respondí que me sentí precipitado en vuelo en picada hasta un estado de seguridad absoluta y de euforia activa, con la siguiente alucinación a ojos cerrados: me experimenté en condición semi-líquida en el centro de un recipiente al que convergían por muchos lados unos tubos de cristal que conducían una sustancia nutritiva; esta sensación de ser la confluencia céntrica de un gran laboratorio la interpreté con certidumbre plena e instantánea, como una reminiscencia intrauterina, y respondí jubilosamente:



«Me estoy *haciendo*» (formando). Luego padecí un gran malestar, estremecimientos internos y mucho frío. Los accesos alucinatorios se presentaron cada cinco minutos más o menos. Una impresión de sofocamiento y de estar debatiéndome entre un material viscoso me dio la convicción del momento del alumbramiento, y así lo comenté. El frío y las convulsiones se hicieron cada vez más intensos. El instante del parto no fue acompañado de imágenes visuales, ni tampoco la insoportable tortura que a poco apareció en mi espalda, en pulmones, riñones y columna vertebral, igual que si ventosas formidables o multitud de sanguijuelas me desangraran y me hicieran retroceder hacia un vacío sin fondo. (El investigador, que no era un especialista en psicología, me interrogó acerca de si acostumbraban ceñirme enérgicamente los pañales, hecho que yo ignoraba; pero sí recordé que mi madre me había dicho que a los pocos días de nacido estuve en trance de muerte, que ella no me había podido amamantar y que al poco tiempo me separaron bruscamente de su lado). A partir de ese momento los calambres se convirtieron en una rigidez extrema, de todas las extremidades y del rostro, junto con un letargo profundo que me impedía hablar; sin embargo, a intervalos y en un orden cronológico, aletazos de conciencia me traían la memoria olvidada de escenas de mi primera y mi segunda infancia familiares, observándose bajo luces nuevas que me producían sentimientos depresivos de desencanto, pues mis ídolos se desmoronaban en personas con las debilidades y defectos humanos. Por fin caí en la inconsciencia total, ignoro por cuánto tiempo, aunque calculo que aproximadamente sería un lapso de media hora a cuarenta y cinco minutos. Al recobrar la lucidez me encontré caminando trabajosamente por los pasillos del laboratorio, con los músculos endurecidos todavía y apoyado y guiado por el titular del Departamento. Entonces rememoré la frustración de los primeros intentos sexuales y la masturbación adolescente, y a este nudo de inmadurez emocional achaqué lo tullido de mis movimientos. Mientras me iba recuperando gradualmente

sentado ya a la luz del día —los conatos alucinatorios siguieron intermitentes, pero sin llegar a concretarse—, el operador bioquímico diagnosticó un *shock* hepático y una neuritis aguda; yo reflexionaba en mis propias conclusiones: en relación con mis escritos, los personajes —«héroes»— de mi literatura no eran entidades autosuficientes, sino seres incompletos con la edad emotiva del adolescente. Y poco a poco se instalaba en mí la evidencia de una verdad, que se agiganta en las horas, en los días y en las semanas sucesivas: la convicción sentida, orgánica, de que la energía vital fluye normalmente a través de todo lo existente, los seres animados y los objetos aparentemente inertes de la naturaleza; y que oponerse a esta corriente saludable, interrumpiendo la circulación del aliento vivo, ya sea por la atrofia de algunas facultades o el derroche inútil de ellas, equivale a la ingravidez involutiva, a la enfermedad o al pecado. No obstante que el experimento se juzgó fracasado, mi existencia posterior se volvió más intrépida y más confiada en sí misma.



La segunda experiencia se efectuó el mes de mayo del año pasado, con estos antecedentes. Uno de los colaboradores del grupo Gharma, médico, amigo y condiscípulo mío de la Facultad de Filosofía y Letras, que se había sometido también en la misma época a la prueba lisérgica en el Departamento de Bio-Química, me informó que había trabado conocimiento un grupo de norteamericanos miembros de una sociedad «psicodélica» internacional con los investigadores del laboratorio Gharma. Un señor de apellido Ashby, doctor en filosofía de una de las prestigias universidades de los

Estados Unidos, expuso la teoría de que el cerebro humano funciona solamente con una décima parte de su capacidad y que la acción del ácido lisérgico puede despertar y poner en juego nuevos circuitos cerebrales, por decirlo así, vigorizando y abriéndolos sobre todo los dones artísticos y la capacidad mística. Por su parte a los investigadores del Gharma les interesó explorar sobre las cualidades psicoterapéuticas, hipotéticamente posibles, de la mencionada droga. Mi amigo me dijo que él mismo y otro doctor asociado al Gharma fueron los primeros voluntarios del primer experimento, en una casa de los *yankees* de Chapala, con resultados contradictorios, ya que el colega de mi excondiscípulo pareció traumatizarse mientras que este último realizó experiencias místicas de mucho interés. Esta vez el Sanatorio solicitó voluntarios para sus investigaciones, asegurándoles un margen de protección: «tests» psicológicos, análisis orgánicos y electroencefalografía. Yo, además, fui tratado cerca de un mes para fortalecer el hígado. Otra de las finalidades de la obtención de todos los datos referidos era la de confrontarlos con los nuevos, recabados después del experimento.

La segunda experiencia con el LSD 25 se verificó a partir de las diez de la mañana, en compañía de una señorita amiga nuestra y asistidos por el amigo común, el doctor antes citado. A mí se me aplicaron previamente unas inyecciones de glucosa, y luego también por vía intravenosa, tanto a la señorita como a mí, una ampollita de ácido lisérgico, la mitad de la dosis de la vez anterior. El efecto duró aproximadamente unas cuatro horas, lapso durante el cual extraje —¿del microcosmos o del macrocosmos?, lo que me parece casi lo mismo—, tres jornadas de verdadero éxtasis trascendente. Debo aclarar que ni en esta ocasión ni en la pasada, años antes, mis sentidos distorsionaron la realidad objetiva (¿aparente?), ni hubo

ninguna deformación de las cosas que me rodeaban, sino que las crisis alucinatorias se anunciaron con señales internas características, instantes que aprovechaba en sellar los párpados para mejor aprehender mis visiones.

1. Revelación con miras al pasado

Los dos primeros síntomas fueron como un deambular de hormigas en mi interior, una ligera alteración del ritmo cardiaco y algo de exudación; pero me conservaba sereno y resuelto a resistir cualquier situación. Momentos antes de la prueba había leído unas páginas del *Kybalion*, exégesis de las enseñanzas de Hermes Trimegisto (filósofo egipcio muy anterior a la era cristiana), y ahora se tocaba un disco de Chopin —cuya música siempre me agradó por su elegante melancolía y lo ágil de su sensibilidad—, pero que la percibí «acolchonada» —fue mi expresión—, sin eficacia, carente de un mensaje penetrante y vitalizador; terminé pidiendo que la silenciaran. Como a los veinte minutos el cerebro me advirtió la inminencia del través, en forma de una creciente descarga de vibraciones; cerré los ojos y como en un huracán de milenios asistí a la transformación armoniosa, dúctil y coherente, de los templos y palacios egipcios, caldeos, persas, hindúes, que en este orden se iban transfigurando unos en otros por la alteración velocísima y abrumadoramente lógica de los detalles plásticos de su arquitectura, igual que una misma fisiología motriz modifica los rasgos exteriores de un ser vivo de acuerdo con las edades (dato curioso, no recuerdo haberme representado la civilización judía), hasta desembocar finalmente en un alcázar o mezquita morisca u otomana, cuyo estilo se concretó sintetizando las evoluciones precedentes. Yo me encontraba en su interior, sin palparme a mí mismo (otra singularidad que se mantuvo a lo largo de este experimento es que no vi ninguna figura humana);

se respiraba en el ambiente la paz espiritual y un orden justiciero; observaba arrobado las columnas, los arcos y las inscripciones arabescas cuyo significado entendía. Por un ventanal de vitrales caprichosos se filtraba, en la penumbra de la casa en que me encontraba, una luz morada con destellos dorados y ecos amortiguados de instrumentos musicales exóticos que me henchían de deleite. Aquí terminó esta primera experiencia, imbuido de una sensación de señorío. Y por último, otra observación extraña: meses después vi en una película, *Tokpaky* (creo que así se escribe el título), un edificio convertido en museo en Constantinopla y allí noté un ventanal invitralado, semejante, si no idéntico, al admirado alucinatoriamente.

II. Inmersión en un «ballet cósmico»

Luego de volver a la normalidad completa durante unos veinte o treinta minutos y de tratar de describir mis impresiones, puesto que el lenguaje resulta tan limitado para describir lo que acontece en los linderos de lo maravilloso (a propósito, Mr. Ashby, el filósofo extranjero, me aseguró en otra oportunidad que las particularidades arquitectónicas y los arabescos de las cancelas y celosías que miré se corresponden y son proyecciones de las conexiones de las células cerebrales), retornaron los síntomas de un nuevo trance y apagué mi vista al exterior: primero aprecié un diluvio de fragmentos de colores nunca vistos, inexistentes en la policromía ordinaria de la naturaleza, y en seguida me sentí arrebatado hacia el centro de esa inundación de serpentinas y confeti viviente —por eso uso el término *inmersión*—; a medida que me acercaba con aceleración fantástica al foco de este torbellino de tonalidades insospechadas, me di cuenta de que cruzaba un laberinto de escenarios o decorados móviles, sucesivos y sin fin, de diferente coloración en cada dirección en que yo los transitaba con un ritmo que me pareció deliciosamente lento, subacuático, aunque intuía que mi exploración era rapidísima y en un medio etéreo, lo que me explicaba por la siguiente peculiaridad: en estas decoraciones que se multiplicaban

por todos los rumbos, diferentes entre sí, estaba inserta en todas ellas una especie de bandas sedosas y translúcidas, triangulares y flexibles, en forma de lengüetas ondulantes que danzaban indolentemente en el infinito, con reflejos y fulgores cambiantes que proclamaban la voluptuosidad de la creación continua y perpetua; eran como las papilas gozosas de un paladar eterno que se gustase —saborease— a sí mismo. Y me saturó el convencimiento —sin poder refrenar la exclamación «¡Qué belleza!»— de que no existe la destrucción en el universo, sino la reproducción incesante de la belleza que sólo se transforma. Por eso al salir de esta inmersión y abrir los ojos, al preguntarme mi amigo el médico mi opinión sobre el peligro de la energía nuclear, contesté: «No tiene importancia. El único sentido del Universo es la creación eterna de la belleza», aunque me asaltó la desazón secreta de que a este sentido de la creación le faltaba algo para integrarse totalmente.

En el ínterin, entre este proceso y el último que le siguió, la compañera que servía también de «conejo de indias» declaró estar mirando el aura del doctor y la mía; una aureola color lila en torno de nuestro amigo —quien confirmó que otros voluntarios ya le habían dicho lo mismo—, y un nimbo blanco en torno de mi cabeza. Mientras tanto seguía preocupado, meditando en descifrar hasta el fondo el encantamiento de aquel «ballet sideral», en el que los destellos cambiantes de las banderolas danzarinas significaban, como en la transmutación de unos templos y palacios en otros, el ocaso y la recreación de mundos originales en un eterno ahora.

III. Proyección apocalíptica al futuro

No tengo idea exacta del tiempo en que transcurrieron las visiones referidas, pero calculo alrededor de unos cinco minutos de duración. Después de unos tres cuartos de hora de estabilidad de mis facultades, percibí los signos precursores de otro ciclo de descubrimientos, clausuré mis pupilas y no tardé en contemplar con claridad pasmosa lo que sigue: se me presentó un escudo

guerrero primitivo, no era en forma de rodela, sino que tenía la figura ovalada que se estrechaba en sus extremos y de la estatura de un hombre, ostentando en su superficie un abigarramiento de trazos simbólicos con las coloraciones alternadas del arcoíris; el escudo pronto comenzó a diluirse y los signos a esfumarse, pero no así los colores que iniciaron su expansión, terminando por combinarse en un panorama grandioso en el que adiviné una radiografía alegórica y cromática del Universo (¿íntimo?, ¿exterior?, ¡lo mismo da!); los matices luminosísimos se distribuyeron en un espectáculo de nubes consistentes y diáfanas, no gaseosas, como constelaciones o galaxias compactas que conectadas a una energía a la que servían de receptáculos, irradiaban haces de luz límpida y deslumbrante —yo estaba persuadido de que eran las vísceras, por decirlo de alguna manera, a través de las cuales fluían las pulsaciones del hálito vital de la creación—, pero paulatinamente, a medida que la radiación de los reflectores orgánicos superiores y colocados a la izquierda se tornaba cada vez más esplendorosa, la plasticidad de las lámparas inferiores situadas a la derecha se densificaba por momentos y una rigidez opaca se extendía en su contorno, cegando el manantial de luz depositado en su seno, hasta que algunos de estos focos se ennegrecieron por entero (comprendí que existía desgaste o discordancia entre los elementos del Universo, puesto que algunos de sus vehículos enfermos se resistían a recibir la transfusión del aliento lumínico animador de todo lo existente). La desproporción entre los órganos radiantes que perseguían brillantándose con los de las otras vísceras, incapaces de filtrar el plasma inmortal de la naturaleza, se acentuó como el enfrentamiento de una aurora immaculada contra un crepúsculo tenebroso y lúgubre, hasta alcanzar el punto crítico en que se desencadenaría una tempestad ígnea y humeante, contienda en la que se entrelazó

un mosaico de chispazos encendidos con las coloraciones respectivas de los aparatos anatómicos que los emitían, entre una serie de relámpagos alternos que oscilaba de la blanca encandilante al negro lustroso del azabache —yo ya estaba seguro de presenciar el Armagedón del *Apocalipsis* de San Juan. Gradualmente, una clarificación homogénea fue imponiéndose en los ámbitos del espacio y los mismos apéndices gangrenosos retornaron a relumbrar con la fosforescencia de la regeneración. Al final todos los miembros internos de la fisiología del cosmos se anegaron como pétalos sublimes en la ternura del amanecer, de ondas amorosas sonrosadas, más fulgurantes que toda luz, procedentes de fuera, de un incognoscible Más Allá. Mi sensibilidad estremecida, contagiada de un sentimiento de adoración y reverencia, sentenció en voz alta: «La belleza no es más que la epidermis del Amor que la moldea».

Y así llegó el punto final de esta secuela alucinógena.



Finalmente, para sintetizar las impresiones particulares y las que otros voluntarios me han contado de las suyas propias acerca de la investigación de esta droga, ésta es mi opinión de los efectos del ácido lisérgico:

La selección de los sujetos que han de ser objeto de este tratamiento debe hacerse de una manera estricta y escrupulosa en grado sumo, por un personal especializado entre quien se encuentre, en la hora de la prueba, un psicólogo que haya participado ya del mismo experimento; puesto que, en mi concepto, esta sustancia, aparte de desazolvar algunos conflictos del inconsciente y de sacar a flote ciertos arquetipos esotéricos de la común experiencia ancestral, puede también estimular fenómenos de la parapsicología, todavía no bien conocidos. ■

Ritmo Delta*

DANIEL SADA



Saigón

— **H**asta donde tengo noticia, de entre los filósofos contemporáneos que han abordado con detenimiento el tema de los sueños figura Henri Bergson. Como para él los sentimientos más directos son materia filosófica, éstos no estarían acabados sin el ingrediente onírico. Para él los sueños son una ramificación de la memoria, entendiendo que ella se nutre en gran medida de las emociones que el consciente no termina de aquilatar. Para Bergson las imágenes que aparecen en el sueño son activadas por un impulso sentimental. Soñamos lo que amamos o lo que tememos, pero jamás lo que dista de nuestros afectos. Por eso en el sueño podemos presentir una catástrofe, aunque ésta sea apenas en la vigilia un mínimo desajuste, llamémosle «fenomenológico» que puede o no suscitarse, sobre todo si es reconocido por la razón. De ahí que el elemento «sospecha», que es de índole dramática, siempre esté presente en los sueños, y se establezca como una intuición adicional, insólita para nosotros mismos. Si todos pudiésemos recordar en términos generales nuestros sueños conoceríamos más a fondo nuestras emociones y, por consiguiente, nuestra sensibilidad, que a su vez debe alimentar de manera permanente nuestra razón. Debe, entonces, quedar claro que para Bergson no hay monismo conceptual. Todo es complementario, tanto como que todo es causal. En la vida humana no hay nada autónomo... — a partir de haber traído a colación el término «autónomo», Dagoberto discurrió hacia lo derivativo: por comodidad, desde luego, o también para no incurrir en abstracciones demasiado desperfiladas. Preferible el desvío: suerte de plácido acoplamiento a una cuantía de ciegos que lo escuchaba, esto es: no lo soportarían más allá de veinte minutos.

¿Conferencia al estilo de León Allacci...? En cuanto a método derivativo sí: un ir reduciendo un cosmos de ideas a un sustrato casi alusivo y dizque substancioso, para con maña desembocar deslinde tras deslinde en alguna noción parecida a la anterior, pero más dada a la conjetura (al vuelo) que a una esencialidad temática. Burla burlando aquello tan ostentoso: rollo, pues, de resultas, para ponerle crema al ¿ocio?, ¿sí?: ¿colectivo?, ¿personal? Ventaja de habla que enfadaría a cuántos, como se dijo, al cabo de veinte minutos. Sí, ya estuvo suave, ya párele. Mañana otra conferencia sobre los sueños, también con escabulle, por supuesto. En la charla de esa vez había ido de

*Fragmento de la novela del mismo título, de próxima aparición en el sello Destino, de Grupo Planeta.

Bergson a Georges Bataille, otro filósofo francés rarefacto que asociaba el agua con las expectativas oníricas. El agua se extiende y se estrecha, dependiendo de nuestra percepción, misma que nace en la vigilia y que cobra amplitud cuando da la casualidad que soñamos largamente. Largueza que ¿gotea? —¿será?— y contraviene «las aristas?» de la sensualidad. Somos «agua sensual», pero también somos algo así como «rudeza pétrea». Luego esquivar: ¡vengan las conjeturas al respecto!, porque el límite, ¿entendido?, los mentados veinte minutos. Mañana Dagoberto hablaría de Giordano Bruno —promesa abstrusa, suscitativa— que en el año 1600 fue quemado vivo por la inquisición católica. Pero eso hasta mañana. Anuncio final. De hecho, el ex escritor adelantó algo. Bruno se atrevió a decir que los monjes católicos no podían obligar a los fieles a que confesaran sus eyaculaciones nocturnas, no, si eran fruto del subconsciente, esto es, si eso ocurría mientras se soñaba con, digamos, Eros actuante. ¡Nunca!; sería pecado mortal, etcétera; pero mañana lo subsecuente... Gancho, entre tanto, picazón; treta de habliche candongo...

¿Fue esa la primera conferencia?... No, hubo otra ayer que versó acerca de los elementos poéticos que inciden en el sueño: lenguaje, imágenes, síntomas metafóricos y demás sugerencias. El autor: Gaston Bachelard; su cometido: la poesía onírica como estrategia de disolución sintáctica; poesía que no está supeditada al lenguaje; poesía que va más allá de los símbolos, habida cuenta de que el lenguaje siempre es impreciso: a lo que: es mera aproximación. ¡Téngase! Pero hay que ir más atrás. Desde la primera noche Dagoberto le pidió a quién sabe quién —¿enfermera o enfermero o doctor o alguno de los de allí?— que lo llevara a platicar con otro ciego, porque nunca lo había hecho. Estuvo bien ese antojo. Imaginemos su silla de ruedas puesta en circulación —eso por comodidad, no por parálisis—, entonces paseo, pues, de quien iba en pos de un interlocutor ideal, lo que tanto le hacía falta. Farra incierta —su sentarse en activo— acorde al recorrido de pasillos... y el tope, cual colmo, grato: un olor que aventuró palabras: dicción en rebaja, de suyo audible...

y gracias. Otro igual a él: un cegato deseoso: todo oídos, en principio. Ergo: un interlocutor senil, de veras muy achacoso; uno al que su familia casi no visitaba. Lo habían depositado en el asilo como depositar a un bulto posmo —tosco de por sí—, inservible. Y la cosa es que la familia cubría las elevadas mensualidades mediante depósitos en el banco. Se podía. Gran ventaja tan dichosa frialdad. Entonces: cuánta necesidad de afecto y de plática. Ese anciano se llamaba Pablo Javier, pero ¿importa el nombre? Total que con él Dagoberto se exployó. El tema —obvio, por cuanto jalador—: los sueños. Cierto que a los ciegos les gusta darle vueltas a ese asunto, porque si no su vida tiende a la tristeza. Vida ¿irreal?: tan afectiva, envuelta en un manto henchido de acertijos inanes. Oscuridad que se abre, que se puede abrir más, sin que haya hondura a un tris, nada que permita ser tocado o ser olido. O sea que con platicar se va orillando lo mero bueno. Quizá la luz venga al bies ¿desde arriba? Lerda interpretación sutil, pero... Así empezó Dagoberto. Fue abridor su trasunto, aunque procuró no meterse, por ahora, con los ritmos del sueño, no, debido a que tenía que mencionar a León Allacci y... sin más lo obligado: la desembocadura en su libro vital: la cima nebulosa: *El sueño ayuda a la telepatía*. Adagio narrativo haciendo las veces de propincuidad filosófica. Pero eso no. En contraste sí los desplazamientos metafóricos, ya conexiones con una realidad proverbial, tanto que luego de quince minutos de discurso desahogado, Pablo Javier le sugirió a Dagoberto que debería dar conferencias diarias a los ciegos del asilo, sí, para matar de algún modo la aburrida melancolía general. Sólo que conferencias diarias, ni que fuera qué... Cada dos días sí... a ver... Cuestión de probar...

Y tuvo efecto la prueba. Erudición poblando mentes oscuras. Acto acaso festivo en la sala anchurosa del asilo. Antes imaginemos el movimiento frenético de sillas de ruedas. Comodidades burguesas mal encaminadas, porque a los ciegos se les debe obligar a caminar. En fin. Tráfico vespertino bajo techo. Se aclara que no había tantos enfermeros para tantos empujes a la vez. En etapas aquello y, ¡claro!, solaz para todos. Lo triste, empero,



Varsovia

cada dos días... Tal vez en un futuro próximo otros ciegos se aventaran a emular a ese extraordinario recién llegado. Se haría costumbre lo de las conferencias a las cinco de la tarde, mejor que a las seis, en fin...

Revolución adonde no.

Revolución, pero, digamos, harto trasera, en virtud de que con el ritmo de las conferencias Dagoberto se estaba sintiendo un pavorreal, no había quién le refutara una fecha, un nombre, una idea. Ciegos cuacos, aprendices, modorros, cernícalos, que ni siquiera hacían preguntas acerbas o zoilas. Falta de confianza, por tiento estudioso, deductivo, en principio: y a contracorriente, de pronto, recia fue la interrupción de alguien que enojado aclaró que Freud y Lacan no eran filósofos. Esto vino a suscitarse hacia el final de la tercera conferencia (un sábado). Primer trancazo inesperado, que no pasó a mayores, porque Dagoberto, sin dejar de sentirse lo máximo, advirtió que, en efecto, Freud y Lacan no eran filósofos, pero que en Francia, ¡sólo en Francia!, se les tenía como tales. Ah, desvanecimiento derivado en inhibición, de resultas. Ningún otro increpador cócora —ya— esa vez. Sólo un rumoreo apaisado, casi insonoro, circuló aprisa y se apagó.

Pero volviendo a lo de la revolución «trasera», hagamos un salto de espaldas por mor de una conexión precisa, a bien de situarnos en los huesos de León Allacci, puntualmente en los años que van de 1654 a 1662, período durante el cual el director de la Biblioteca

Vaticana pronunció «magníficas y sorprendentes» conferencias en algunos liceos de Italia; de esos años dan constancia Bruno Luzzi y Franco Boldini y, a Dios gracias, no disienten en las fechas, sólo que —y he aquí lo mal pensado— ninguno aclara si Allacci fue rebatido por sus escuchas. De que hubo preguntas: sí, es de suponerse, por razón de que el erudito estaba dando a conocer los ritmos del sueño. Entonces, otra vez un salto hasta acá, nada más para atisbar en una paradoja: hubo un momento que Dagoberto se preguntó cuántas conferencias habría de pronunciar y por cuánto tiempo: ¿durante ocho años como aquél? Bueno, Allacci, según Boldini, pronunciaba una cada bimestre, aunque tampoco, claro, con tan suputa regularidad.

Lo mejor de todo este mecateo residía en las coincidencias. Un transporte (casual) de tiempo de más de cuatrocientos años. Lo mismo: una navegación por la mar del conocimiento (valga), sin saber a ciencia cierta hasta cuándo llegaría el fin.

Así los parangones: aquel personaje legendario jamás escribió un libro, mientras que Dagoberto, animador de aquél, dedicó los años más valiosos de su vida a escribir libros libros chiquirringos —muchos nomás por ejercer un monomaniaco atletismo verbal, muy chiquilicuatro—, siendo que a esta altura de su vejez ciega estaba por descubrir por fin su estigma vital: o sea: hablar como loco ante... en vez de escribir como loco para unos cuantos ¿despistados? Paradoja mayúscula:

ergo: revolución trasera (¡y secreta!): Dagoberto Pastrana ya en vías de convertirse en un León Allacci, quiérase posmoderno, o por ahí, al encarnar a su personaje, sin querer ¿verdad?, como si aquél desde ultratumba le lanzara un dicitio señero: *Haz lo que yo y verás*, frase en llamas, para oírla en los sueños. Soñar también la cara del inigualable y estructurado parlanchín, etcétera... Cara recia, ultradefinida, etcétera... Voz armónica e impetuosa, e imparables también ¿o no?, ¿o cómo sería aquel director? Dibujo modificable a capricho. Un señor con cabello rizado, canoso desde luego, o totalmente calvo, pero apuesto; modulación para un «después» algo falso, aunque no tan a destiempo... Depósito mental carente de un nexo reconocible. Invento a tientas, y ahora sí la pertinencia tras el osado vaciamiento semipúblico: en la noche, poco antes de rendirse en la cama, el ex escritor cayó en cuenta que no debía introducir a sus escuchas en los ritmos del sueño. El ingreso a las tongas técnicas ¿para qué, pues? Sería aburrir y sería estar expuesto a que lo callaran para siempre: ya estuvo suave, mi buen; e incluso: de plano ya no tiene caso que siga con sus conferencias porque con tanto lío cognoscitivo nadie está entendiendo ni jota, de modo que el jueguito ha llegado a su fin. Habría de llegar la próxima semana. Temor del nuevo León Allacci, y ¿cómo evitarlo?, ¿qué decirle a ese tropel de modorros?... Pensar en un lenguaje emotivo,

sin fechas ni nombres...

También, ese mismo sábado Dagoberto añoró la presencia de su nieto. Promesa incumplida de aquél que podría degenerar en un engaño burlón plagado de pretextos todos insulsos y ¿qué hacer? No sabía el número telefónico del apartamento. Pero...

La oficina, el lunes. Indagar. No tanto, porque —¿se intuye?—: en el asilo debían de tener los datos del que vino exasperado a dejarlo, dictó bagatelas, firmó y se fue. La contratación: la clave. Por lo cual mañana domingo podía Dagoberto comunicarse; no había necesidad de esperar a que llegaran las horas de oficina del lunes... Sí, enterar a su nieto de la novedad: otro era ahora: un conferencista: empujado, sin querer: ¡albricias! Que lo supiera al detalle aquél mediante larga plática de cuerno a cuerno. Informarle que cada dos días extraería (valga) de sus sesos lo que se le antojara. De viva voz durante veinte minutos, o sea lo que fue su deseo legendario. Deseo de contar con interlocutores. Lo óptimo en tal caso era que estaba parlotando ante un público de ciegos, unos seis enfermeros, a veces dos o tres doctores, cada cual entusiasta, circunstancia indicadora de que ahora sí había dejado de ser un estorbo... Y ufanez, orondez, y regusto: en consecuencia: nueva vida final: la mera-mera sin declive avistado; un ámbito melancólico que iba —¿verdad?— al alza, y pues gracias, gracias por haberlo traído a este

Camboya

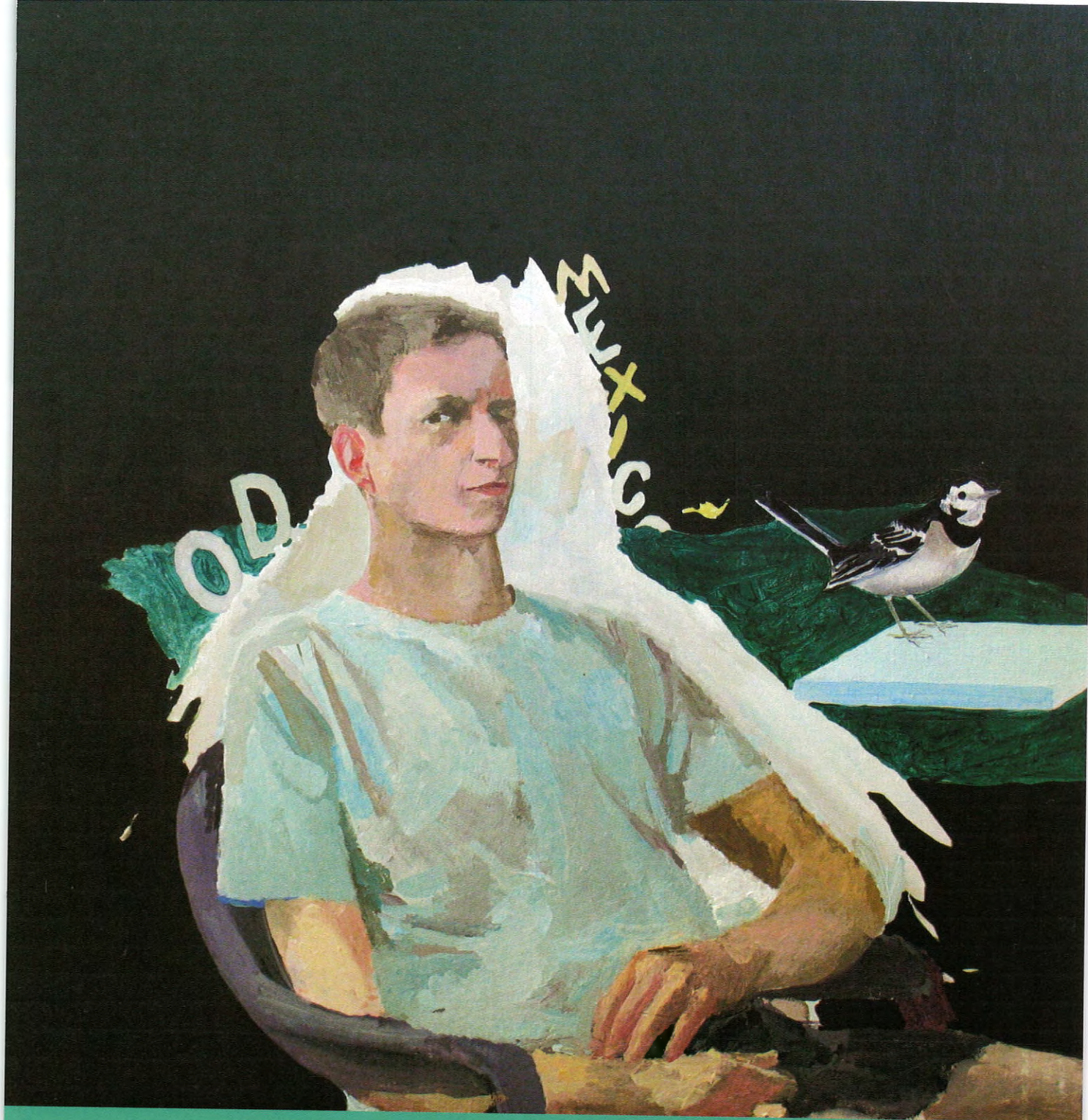


pequeño paraíso, el que merecía y necesitaba desde hacía muchos años. Total que vino el domingo. Llamada temprana (estratégica) para no fallar, justo en las horas de modorra: cálculo tanteado entre las nueve y las once, zote embate erróneo: los timbrazos potentes: doce, trece y ¡niguas! El que efectuó la intentona de comunicación fue un enfermero que acabó por rendirse: *No contestan*. Raro, ¿cómo? Tal vez más tarde, o si no por la noche: lo que ocurrió sin éxito. Domingo de ritubeos algo cejijuntos: Dagoberto sin entender en punto o por filo a dónde se había ido a vagar un muchacho emprendedor como su nieto que jamás vagaba y, por ende, las alucinaciones dables —obvio— hacia la medianoche: salaces todas, al grado de inferir que Roberto, al sentirse tan solo en su apartamento, había metido a su cama a un par de pirujas; tenía derecho, lógico. De modo que no iba a levantar el cuerno: no; la escoria íntima, entonces (cuidarla), sería la cuantía de esperma (impensada): manantial no, pero: así embarres insólitos por doquier; besos, mucho besar. Gran escenificación como gran peladez en movimiento. Pero —la verdad— qué lejos estaba el ciego de lo real. Él, de a tiro destantado, con esa idea perversa se durmió y al siguiente día (san lunes) se hubo de suscitar el regleteo clarificador. Otra vez el mismo enfermero hizo el contacto telefónico. Ahora los timbrazos en la oficina y, sin más, la cascada furiosa se dejó venir, tan banderiza como súbita, cuyo empiezo tuvo que ser la hospitalización de Roberto Pastrana. Los antecedentes cual pormenores de golpes y traslado y lo demás dieron para que el enfermero optara por pasarle el cuerno al conferencista, quien —imaginémoslo— espetó muchos «¿qué?», para irse al cabo engarruñando en su silla de ruedas. Empero, la noticia final fue medianamente levantadora: el golpeado dizque sin piedad se estaba recuperando a poco: su cerebro funcionaba bien, puesto que aún tenía retención y discernimiento. Aliento fugaz para un inconforme siempre incorregible: sí, porque de inmediato exigió hablar con: ¡claro!: esa fue su condición de convencimiento y, por ende, pidió el número telefónico del hospital en

cuestión, uno llamado Palomas, de lujo, digamos, pasable, gastos solventados por la empresa ¡joj!, y hecho el apunte por el enfermero: el dictado consistió en un desfile de números en arrastre y lindazo: ¡y ya! Todo listo para el fortuito episodio sentimental. Nieto y abuelo al habla. Hubo lágrimas. Costaron más las de allá, debido a que dos de los hilos en resbale cruzaron por dos heridas (grandotas) amoratadas que ornaban los pómulos de Roberto. Es que luego del relato (cual feo recuento) hecho a duras penas, aquél soltó una frase esperanzadora, una espesa y también ventolera, una relativa a «salir» ¿con la frente en alto? En efecto. Y la promesa de visita un sábado no lejano. Ida dolorosa, pero fehaciente. Que ya lo vería, que no se mortificara... Sensación de oquedad tras el cuelgue de acá. Dagoberto quería endulzar para sí mismo todo lo oído. Golpiza incumbente, vista, de suyo, como un cuadro abstracto. Heridas que cierran y proponen un bonísimo hacer color de rosa: vía en despeje anchurando las ganas, eso que ni qué... En tanto, dejado atrás tal cuadro colmado de embarres y líneas rectas en repuje: lienzo que vuela zureando y a saber dónde se incruste. Que pase lo deseado... Y ahora: lunes de conferencia: inminente vaciamiento sensitivo como si se tratara de una treta a todo tren; así sería, desde luego, por la carga habida desde temprana hora oficinesca. Por ende: a prepararse con ahínco, con sabor de revancha y grandísimo contento, como si cada herida de aquél significara un impulso de energía cognoscitiva para éste de acá: exageración sí, pero, veamos: en agradecimiento a la ayuda dada por el nieto al traerlo a este paraíso, él debía afanarse en hacer bien sus cosas. Modo menor, si se quiere, de recompensa. Gratitud —¡pues sí!— intelectualísima, pero qué más podía hacer, a lo que, siendo lo que estaba siendo, pongamos por delante el bisbiseo del ciego, hecho ahora sí en su habitación y en plácido acueste. Repaso de datos que extraía a fuerzas de su memoria acaso enmarañada: exactitudes e inexactitudes, sometidas a una consideración que más bien no, o sí, pero no del todo. De paso adelantemos que no comió. Esa fue la forma de ordenar mejor lo que soltaría con empaque a

partir de las cinco de la tarde. De hecho, de una vez, hagámonos de cuenta que somos uno de los ciegos que está presto a escucharlo. Reconcomio acorde con unas orejas atentas, como de zorro o de liebre. Y que venga el empiezo: lo primero que trajo a cuento Dagoberto fue una sesgada cavilación de Descartes a propósito del sueño. Del libro *Meditaciones* del filósofo en mención refirió — no lo citó literalmente— esto: «la filosofía se ha detenido en los sueños para demostrar la incertidumbre de la discriminación entre el sueño y la vigilia», de ahí el discernimiento del conferencista en el sentido de que Descartes identifica los sueños como deseos simbólicos, al igual que Freud más tarde lo hiciera, advirtiendo que esos deseos son prohibidos. Si se parte de esta premisa es posible hallar una conexión más puntual: Leibniz aduce algo como lo siguiente: «Si yo razono sobre el sueño no puedo ser engañado», luego añade: «La vida de una mónada está compuesta por acciones y reflexiones y no importa que a todo esto se le llame sueño»; o sea que el ingreso a un ámbito imaginario habrá de debilitar la noción de sueño, puesto que la imaginación (o como le llama Fichte «suspensión del juicio») siempre es superior a la realidad, habida cuenta de que esta realidad nuestra es parcial. La única realidad completa y absolutamente posible es la de Dios, sólo que de ella jamás se podrá tener idea. Ahora imaginemos al ciego a punto de enredo —la causa: la poca atención que los filósofos dispensan a los sueños, e incluso a la imaginación; son ideas tenues al respecto: rozones reflexivos, por lo que Dagoberto tenía que conjeturar dos o más posibilidades de esos escarceos más o menos teóricos, y eso le costaba trabajo—; lo que no ocurrió porque hizo un aterrizaje forzado, quiéranse ladeos y planeos verbales cual requiebros sugestivos. Es que ascender más: hacia los «hubiera», sería arriesgado, sobre todo para penetrar en aquellos que no pueden más que pensar en bloques: mentes dizque estructuradas como que en fáfara o como que en escalones o como que a la diabla. Entonces ¡venga Shakespeare!, ¡ah!, por tuerce habilidoso, quien dijo algo parecido a esto: «Somos de la misma

sustancia de la que están hechos los sueños y nuestra breve vida está encerrada en los sueños», idea recogida tiempo ha de *La Tempestad*, Acto IV; aunque, tras regalar esta cita sucedió algo inesperado: Dagoberto empezó a sudar: de veras: mucho: ¡claro!: sentía que se estaba haciendo bolas, porque a partir del Gran Bardo ¿hacia dónde debía irse?, ¿hacia atrás o hacia delante? Optó por un rastreo trasero, al igual que lo hiciera León Allacci en su época, por lo cual ¡venga Platón y enseguida Aristóteles! Del primero sacó a flote el *Timeo*, uno de sus *Diálogos*, donde el idealista por excelencia dice que soñar es estar en contacto permanente con la «maravilla», o algo así, mientras que el segundo, en su obra *De somniis*, refiere que los sueños son una alegoría sucinta supeditada a las acciones propias de la imaginación, por ahí, pero ¿qué más? —¡oh, repaso!—. El nerviosismo de Dagoberto ya empezaba a ser detectado por el auditorio. Voz temblorosa a efectos de tantas dudas teóricas: ergo: seguía sudando y, bueno, para no sentirse mal hizo un salto hasta caer en una idea de Voltaire relativa al sueño. Más que aseveración el célebre polemista francés se hace una pregunta: ¿por qué las ideas irregulares, incoherentes e irracionales que producen los sueños suelen a veces determinar nuestra percepción y nuestra razón?, pregunta lanzada como una moneda al aire. ¿Será tardía e incluso imposible la respuesta? Que quede o quedase en suspenso cualquier certeza; aunque, a bien de acoplar tanta tonga de quimeras a lo que estaba ocurriendo entre toda esa gente sentada en sillas de ruedas, amén de sus cuidadores, digamos que más que conferencia resultó arrullo aquello. Por eso fue que la mayoría de los ciegos pidió que se le llevase a su habitación. Fastidio por caos, maraña o greña para rasquidos, ¡cuánta cita, carajo! Preferible olvidar que tratar de retener todo ese embrollo de datos al vuelo. Empero, hubo unos que no, que se quedaron, entre ellos Pablo Javier; fueron cuatro soportadores, quienes al final le dieron las gracias a Dagoberto, habían subsistido a tal friega absortos, azorados, ilustrados, lívidos, esto último más. ■



Autorretrato con una bergeronnette grise

OLIVIER DAUTAIS
Poemas de Koulsy Lamko



P/A

Los frailes blancos

edantani 04

Los frailes blancos

Los frailes blancos

Hubo un día que fecundó a los demás días
cuando la mar madre de las vidas
gotita de agua se negó a la tiranía de la sabanilla líquida volcánica,
se negó a evaporarse.
La gotita de agua se hizo cuerpo.

Hay un día cuando los cuerpos agotados por las carreras descabelladas
se niegan a la loca carrera del tiempo
van entonces a habitar el país de los orígenes donde se salmodia el elogio hecho al «farniente»:
el jardín de las olas, es una playa.



Entonces los cuerpos lo hacen estallar todo:
el azul del mar con la espalda encorvada que sube al asalto del azul cielo
el horizonte, arco tendido hacia el infinito
la duna de arena dorada que cruje bajo el paso ligero del bañador
la gaviota que despliega sus alas aterciopeladas
el olor salado del océano que invade la nariz
la cúpula-hongo del parasol abigarrado
la ligereza de las boyas y de los tirantes de los bikinis...

¿Dónde está el delfín solitario en búsqueda de alma hermana?
¿Allá, escondido entre las colinas acuáticas gemelas?
¿Dónde están nubes y vientos de todos rumbos, de alisios, monzones y ciclones?
¿Dónde están las persecuciones para captar esa vida de cangrejo en nuestras guaridas?
¿Dónde está por fin el cúmulo de nuestros dolores de alma y de espíritu?
El huracán interno cae, el agua está colmada con su propio silencio
y frente a la mar ninfómana se apaciguan los sobresaltos de nuestras trepidaciones.

He aquí que los cuerpos y los poros se abren para
respirar la vida con avidez
tragones tragarse el infinito
cuerpos flácidos, flagelos, ganduleando lascivos, lánguidos
y se abandonan al sol dorado del ocio
en el jardín de las olas, la playa.







8/20

el regreso del buen tiempo

adolfo salas

El regreso del buen tiempo

El regreso del buen tiempo

Te llamo amor

árbol con vida, árbol de vida, árbol en vida

en mí te siembras, jardín de rosa, fuentes de acianos y de jacaranda

en mí deshieras zarzas y ortigas

y fluyes en mi corazón de niño sin edad

cuando te cuento un arroyo serpenteando en medio de los naranjales perfumados.

Me llamas amor

en el corazón del agave espinoso alojas tu carne blanca

pulpa empapada de savia: *pulque*, néctar de los dioses aztecas

para achispar la locura de los bordes del corazón que falla y desfallece.

Paisaje con Diana y Acteón (según Corot)



A veces te llamas Eros, el eructo de los corazones
corazones ávidos de belleza, corazones estigmatizados con nuestros milagros
cuando renacemos en yemas de tulipanes
corazones de sueños despiertos y cándidos
el sueño de los viajes y de los vuelos de tucán en el firmamento de la esperanza.

Mis brazos ciñen la anchura de tu pecho
contra el mío siento latir tus senos.
¿Estarán ya marchitos, tal mi cráneo despoblado?
¡Poco importa entonces el encanecimiento de nuestros pubis!
Te susurro en el hueco del lóbulo, el hueco del cuello...
Hasta el cabo de la tardecita...

Puesto que tu boca calenturienta se pone sobre mis labios y cosecha
la pequeña historia del árbol de vida milenario,
puesto que en un sempiterno gesto de conmemoración
las estatuas de yeso se inclinan sobre nosotros y acompañan a nuestros suspiros encendidos,
puesto que te estrecho entre mis brazos en estos lugares del jardín adulto,
te vuelvo a decir cien veces en una sola palabra, en este banquito
que el amor nunca tendrá edad.

Versiónes de Orsy Campos Rivas

Hidalgo



las palabras

JORGE FERNÁNDEZ
GRANADOS

viejas palabras inflamable animal de las palabras

rarísimas semillas de allá

crecen queman quebrantan

pues quién

no es igualmente una palabra y el mal

de sus propias palabras

quién su mar a veces

desde un hondo un antiguo

desconcierto

viejas palabras inflamable animal de las palabras

las hondas gotas de la claridad

junta lluvia que baja

del cielo a veces para la indescifrable sed

de los muertos

viejas palabras inflamable animal de las palabras

ánclalas semillas

de un verde nacimiento o árboles

futuros robustos de un bosque que arderá

en la citada

hora del fuego

viejas palabras inflamable animal de las palabras

rarísimas semillas en los labios

del polvo

aún humeantes pequeñas

incrustadas como meteoros

celestes en el silencio mineral del mundo

incrustadas aún

como soles en los ojos

viejas palabras inflamable animal de las palabras

tal vez a punto de apagarse brasas

en los restos de una hoguera

con que quisimos alumbrar

la noche

ANAMORFOSIS*

FERNANDO DE LEÓN

El cuadro era un conjunto de líneas y manchas sin forma aparente. El rey caminó durante días enteros ante él, cautivo de su significado, queriendo comprenderlo, hasta que lo observó desde el lugar adecuado, descifrando aquel acertijo óptico. Entonces, en un acto para muchos caprichoso, mandó decapitar a una persona inocente, pues lo que vio le permitió comprender todo, o casi todo lo que había pasado.



Por un orificio, la mirada del pintor atraviesa el muro y llega hasta el agobiado rostro de un prisionero que ha envejecido prematuramente. El tiempo del dolor debe ser más intenso y veloz, pues los sufrientes se consumen con rapidez. El hombre observado no debe rebasar los sesenta años, pero su extrema delgadez y su desaliñada cabellera blanca le dan el aspecto de un anciano decrepito al borde de la muerte.

El pintor también está preso, es un hombre joven caído en desgracia, un retratista a quien han provisto de lienzo y pinturas, pues le han asegurado que si consigue pintar algo que logre impresionar al rey, será puesto en libertad. El rey tiene la vista llena de hastío y como jactancia de su poderío libera o encarcela por las razones más inesperadas. Como el anciano, que en realidad es un preso político, al que se ha propuesto matar de hambre. Su cautiverio es un secreto a voces en la prisión y el orificio ha permitido al pintor proyectar la realización de un retrato que refleje sin tapujos toda la amargura e indignación que puede llegar a sentir un hombre. Lo observa sin que se dé cuenta. Trabaja la penumbra porque en penumbra está su lienzo y en penumbra su objetivo. Apenas, durante el día, entra por la alta ventana de cada celda una luz que ilumina aquel rostro y aquel boceto. No sólo está buscando una expresión humana que ningún ser le daría por propia voluntad, pues es la cara de la más amarga sentencia; busca también hacer un retrato deformado, inexplicable, que

*Este cuento forma parte del libro *Apuntes para una novísima arquitectura*, ganador del Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez.



Foto: Daniel Morzinski

Auschwitz

sólo tome su debida dimensión cuando se le vea desde una sola perspectiva, como ahora él ve, por un orificio, a un condenado a muerte. Con prisa hace cálculos para descubrir qué tanto puede estirar esa imagen hasta robarle la coherencia visual y no devolvérsela más que en un punto. Quiere atrapar en un cuadro la mirada del rey, tal como el rey ha atrapado a este anciano y a él. Quiere que el rey, al mirar su cuadro, sienta lo que el preso siente y se angustie igual, y cuando consiga, después de caminar y caminar enfrente del cuadro como animal enjaulado, encontrar la perspectiva secreta, se tope cara a cara con el rostro del dolor y sepa que ésa es la puerta por la que sólo cruzan los muertos.

Trabaja en sus cálculos gráficos con prisa, temiendo que el anciano no aguante más y muera, pero justo va a comenzar a pintar aquella cara, cuando entra en la celda del viejo una mujer.



—¡Déjeme entrar! ¡Es mi padre! —suplicó la muchacha, pero el guardia le respondió que no, que eran muy claras sus órdenes de no permitir la entrada a nadie a esa celda

en particular. No importaba que fuera su hija o su esposa, aunque era improbable que aquella delicada mujer, que no aparentaba tener más de veinte años, fuera la esposa del anciano que tenía prisionero. La chica cargaba un cesto lleno de comida que el guardia miró con absoluta reprobación.

—¿Cómo te llamas? —le preguntó.

—Laura —respondió la chica.

—Lo siento, pero no puedes pasar. Menos aún con ese cargamento de comida.

—Entonces lo dejaré. Tómelo. Yo sólo quiero verlo, hablar con él. Sé que sólo muerto saldrá de aquí. No me pida que espere, sé que no hay nada que pueda esperar. Téngame piedad. Es mi padre, mi único familiar.

Mientras ella hablaba el guardia no podía evitar sentir una especie de embriaguez causada por la dulzura de su voz y la clara profundidad de sus ojos castaños. Le sonrió y supo que aquella sonrisa lo incitaba a romper las reglas.

—Será sólo un momento. Dejarás el cesto y te registraré la ropa para asegurarme de que no pasarás nada.

—De acuerdo —dijo poniendo la canasta en el suelo al momento y ofreciéndole el cuerpo para ser registrada.

Las manos del guardia no dudaron, pero

la normal brusquedad se convirtió en pasmosa excitación al palpar un talle estrecho y dos pechos desafiantes incluso debajo de tanta ropa. Se demoró demasiado en ellos y por eso fue veloz al rozarle las piernas buscando algo desconocido que realmente ya no importaba. Laura se había sonrojado y el guardia fingió naturalidad. Abrió la pesada puerta metálica y la dejó entrar.

Había un rayo de luz que entraba por la ventana y daba al centro del calabozo. Justo donde yacía tirado el esquelético anciano vestido apenas con harapos que no llegaban a evitarle sentir la terrible frialdad del suelo. Cuando Laura entró, no pudo evitar impresionarse al ver lo que quedaba de aquel hombre gallardo que había sido su padre. En mala hora se opuso al rey, en mala hora gritó su verdad inconveniente para los que tienen la corona.

Quiso hablarle, pero ella se dio cuenta de que el anciano no tendría fuerzas siquiera para conversar. Así que se arrodilló a su lado, de espaldas a la puerta y lo abrazó con ternura mientras desenredaba esa cabellera de canas duras de mugre y con un gesto casi imperceptible se desabrochó la blusa.



Dios debe odiarme porque sólo vivo para inventar pecados nuevos. Me han metido en esta mazmorra para que me muera y yo ni siquiera eso puedo hacer. Qué bueno que aquí no hay un espejo, no quiero saber de mí, no podría ver lo que queda de mi rostro, yo que fui alguien o al menos que estuve a punto de ser alguien con voz, alguien con algo que decir. El rey me quiere callar con hambre, para que me coma mis palabras, para que entienda que lo que tengo que decir no alimenta lo mismo que un trozo de pan. Lo ha jurado ante mí, que no me tocará, que moriré comiéndome a mí mismo y la sed hará que me beba mis ideas, al final así será, no viviré de pensamientos, no viviré. Duermo, o quizá me desmayo, ya no distingo entre el sueño y la inconsciencia. A veces creo, no en desmayos, sino que me

duermo sin soñar para no gastar energías. No me muevo y trato de no sudar, pero sudo y a veces lloro y me doy cuenta de que es un grave error porque pierdo líquidos vitales. Quiero no orinar, pero me orino encima. Quiero ser un hombre, aunque ya no recuerdo cómo era serlo. Se necesita estar libre y estar limpio para ser un hombre. Se necesita que alguien te hable y te quiera escuchar. He estado demasiado tiempo aquí conmigo: como la palabra que al repetir y repetir pierde sentido, yo he pensado demasiado en mí y ya no me reconozco. Incluso, por un momento, no pude reconocer a Laura. Al principio creí que era una alucinación, pero no, era ella, mi hija. Éste no es lugar para una muchacha. Pero eso a ella parecía no importarle. Sólo comenzó a aparecerse todos los días, como un ángel. Pero luego ella hizo esto... Esto que se repite sin remedio.



El pintor fue el único que lo vio, pues ni el guardia, ni el anciano a punto del desmayo, ni siquiera la muchacha hubiera podido contemplar la imagen de la que era parte. Lo vio todo, pero tardó mucho en comprender. Vio la curvatura repetida de los senos, el manchón erecto que era cada uno de los pezones. La luz por un segundo fue generosa con el pintor y pudo apreciar el aparentemente extraño encuentro entre dos texturas tan disímiles como la rugosa y sombría cara del anciano maltrecho contra la tersura de una piel clara y sin duda cálida. Hundió su rostro de piedra entre esas suaves dunas figurando un paraje desértico ¿Qué tenía que hacer ese hombre, que pertenecía ya más al mundo de los muertos, besando los pechos de su hija que eran el palpitante símbolo de la vida?

Esto se convirtió en una libidinosa rutina: el guardia registraba cada vez con más lentitud la figura de Laura, quien nunca dio muestras de disgusto ante caricias sobre su ropa que, por otra parte, nunca fueron más allá. Una vez dentro, el anciano, siempre débil, se perdía dentro de la blusa de su hija,

cual si cumpliera el último deseo perverso de un condenado a muerte. Y el pintor, desde el pequeño orificio lateral, continuaba pintando la escena. Aunque por momentos se negara a distorsionar aquella figura de pechos al aire y, por el contrario, estirara de más la figura del viejo como si quisiera despartarlos, más todavía; romper su imagen en aquel cuadro, pero sabía que debía moderarse, que las reglas de aquella nueva perspectiva debían ser aplicadas por igual a todas las figuras que reinaban en su cuadro.

Sin embargo, el pintor descubrió un día que algo había cambiado en aquella rutina: Laura, mientras tenía la anciana cabeza entre sus senos, buscó con la vista y encontró el orificio en la pared. Se quedó mirándolo fijamente, al grado que el pintor sintió que ella podía verlo a él: se sabía observada. La confusión en forma de una siniestra sensualidad invadió su pintura y su mente. Decidió terminarla cuanto antes.

—¿Qué haces aquí? —preguntó el pintor al ver a Laura al día siguiente, entrando en su calabozo y no en el de su padre—. ¿Cómo has convencido al guardia?

Ella caminó rodeando al sorprendido pintor y le pareció agradable. Inevitablemente topó con el caballete y el cuadro ya terminado, pero le desilusionó ver sólo formas raras. Por fin contestó en voz baja y con cierta humillación:

—El guardia todo lo que quiere es acariciarme —pero luego, con una mirada brillante, agregó—: Tú, que todos estos días me has mirado, ¿tú no sientes deseos de acariciarme?

No importó lo impropio del lugar; el joven pintor la derribó y en el suelo le levantó la falda, casi al mismo tiempo que desabotonó su blusa para encontrarse a un palmo de esos pechos redondos que tan minuciosamente había observado. Como en un incendio, todo sucedió muy rápido: el beso múltiple y la única penetración, la caricia y la aprensión tenaz de un cuerpo

que arremetía con vaivenes instintivos. Y aunque el encuentro no duró demasiado, por momentos sus figuras parecieron dilatarse y contraerse, perdiendo y recuperando su forma primitiva. Ellos no podían saberlo, pero sus cuerpos fueron, por momentos, esa imagen inasequible que nadie hubiera podido pintar.

De repente, el joven se encontró con la cara hundida entre los pechos de Laura y comenzó a succionar de uno de ellos. Ella gritó que no, mientras se retorció por liberarse, pero el pintor sujetaba con firmeza el pecho del que se habían prendido sus labios, y de pronto Laura descubrió también en ese ultraje un placer que no había estado dispuesta a reconocer ante su padre, ni ante su bebé, pero que ahora era parte misma del asalto erótico, del mismo saqueo total a su cuerpo, y en placentero abandono dejó de oponer resistencia.

Aún pasaron tres días más en los que Laura pudo encauzar los labios secos del anciano hasta uno de sus pezones y sentir que aquella extrema resequead le hería la carne; empujar la nuca del viejo contra sí para que comenzara a suceder lo que ella deseaba. Y la leche brotaba. Leche que no bebería su hijo nacido hace meses y que alguna otra señora amamantaría, quizá, en este mismo momento. Pero así prolongaría un poco la vida de su padre. El anciano, como siempre, se prendía de aquellos senos con una voracidad que también lastimaba a Laura, quien ahogaba cualquier grito de dolor. Luego, ella lo apartaba de sí. El padre, que poco a poco parecía recuperar la conciencia, y cada vez al terminar recordaba el rostro de la que lo alimentaba, comenzaba a sollozar. Entonces Laura cubría su pecho y pedía salir del calabozo.

Ésos fueron los tres días que el rey tardó en descifrar la enigmática pintura que le valió la libertad al pintor, pues el cuarto día, por orden específica del rey, el mismo guardia que se deleitaba acariciando a Laura, la decapitó. ■

Lo que dijeron las estrellas en el ojo de un sapo

(fragmentos)

ERNESTO LUMBRERAS

27

Plenitud, otra vez la insuficiencia para tocarte, para llorar a chorros sobre tu cara de niña que me dice: «bañados de una luz púrpura abro los ojos en un país pequeño por el que pasamos de prisa».

79

Lo que he aprendido me consagra para pensar, amordazado por un éxtasis mezquino, en esa caravana de sombras recorriendo la noche sin fin, buscando un pájaro dormido.

160

¿Cuántos años querré vivir para encontrar mi ser regocijado, tal vez, entre una camada de lechones compartiendo el alimento y el calor de una dicha que pareciera no acabar nunca?

165

Algo había de ti en ese loco amor que me puse a pensar en una orquídea colocada en el último peldaño de una escalera.



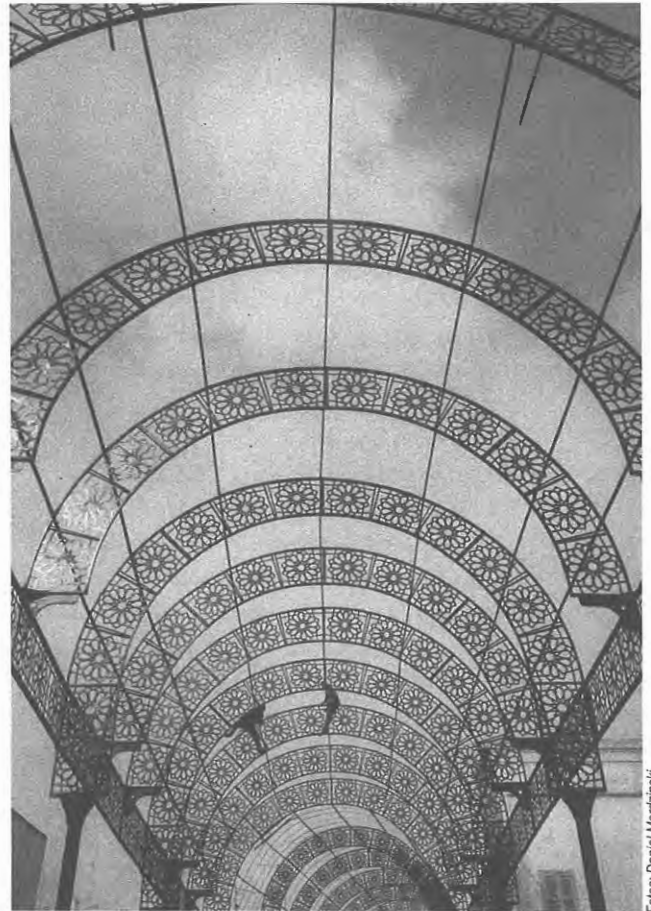
Milán escribe en Milán

LUIS FELIPE FABRE

1- Pasajeros con destino Milán

Si todos los caminos llevan a Roma, a Milán se llega por error. Yo llegué por *Errar*, libro publicado en 1991. Recuerdo muy bien el desconcierto que sentí la primera vez que me enfrenté a sus páginas: «Eso no es poesía», fue lo que pensé. Luego fui precisando: «Eso no es belleza». Y luego: «Eso no es la belleza tal y como suele entenderse». Y luego: «Eso es otra cosa». Para luego concluir: «Otra cosa: eso es, precisamente, un poema». Sea como fuere, lo cierto es que gran parte de la poesía de Milán se ha caracterizado por estar sostenida en aquello que tradicionalmente ha sido rechazado por el poema: los rípios, la cacofonía, las rimas estruendosas. Trabaja con el detritus, lo marginado, lo rechazado. Una posición estética que alberga una exigencia ética. Milán es, a la vez, un predicador que clama en el desierto de la página y un terrorista verbal: «Quiero hacer un daño mínimo en el centro de la civilización». Sí, en el centro de la civilización: en el lenguaje.

Eduardo Milán más que el nombre de un autor, es un lenguaje. Una región de la poesía latinoamericana actual. Una escritura que dice: «Y decidí ser Milán. Rimaba, / iba a contracorriente por el río que conducía, nadie / sabía, a contranatura hacia una estancia insegura...».



Fotos: Daniel Mordzinski

Marruecos

Una escritura que decidió ser Milán y que se llama Eduardo Milán Damilano. Una escritura que lleva en sus apellidos la marca de la aliteración y la insistencia. Señas de identidad. En su caso, apellidos son poética. «Milán Damilano» bien podría ser un verso firmado por Eduardo. O al revés: cada verso de Milán es una variación de su firma. Versos autógrafos. Versos con el *copyright* incluido. Versos a prueba de plagio. Así de personal es su lenguaje. Otra cosa es su influencia, las puertas que ha abierto, las posiciones que ha defendido. Lo que quiero decir es que, inconfundibles, sus versos son una manera de firmar y de afirmar. Versos con nombre y apellidos. Versos que tienen padre y madre. Escribe Milán Damilano: «Ma-ma-riposa». Casi una ma-riposa.

2.- Las hojas de árbol genealógico

El español como herencia paterna, el portugués brasileño como herencia materna. En el lenguaje-Milán se cifra toda una genealogía, la defensa de un linaje, los cromosomas verbales de una tradición:

Uno que es hijo de Gonzalo
Rojas, que dio gracia, hijo de Gelman
que dio severidad, hijo de Haroldo
de Campos que dio espacio donde el caballo
pació, hijo también tempranamente de ese
otro caballo que es Nicanor Parra, que ayudó
a soltar los poemas de los palos del yo,
por nombrar sólo a los latinoamericanos.

Hijo de Vallejo, el por mayor
imposible y de John Donne, el igualmente
imposible por su tanta desventura.

Pero el verdadero padre,
el padre del que soy hijo de veras
está en el fondo de todo
esto, tranquilo,
parco de pocas palabras.

Milán hijo de Milán. Pero de Milán
en Milán, ¿a dónde se llega? Si dije que a
Milán se llega por error porque Milán no

es un lugar, sino todo lo contrario. Milán tiene nombre de lugar pero el mensaje que ese lenguaje enuncia es el del no lugar de la poesía: la utopía que supone todo poema. Milán tiene nombre de lugar pero el suyo es un lugar futuro a la vez que un lugar perdido. Un lugar perdido: la separación de las palabras y las cosas, la escisión entre el nombre y lo nombrado: herida muy presente en el lenguaje-Milán: «Hay que estar / muy herido para referirse, muy herido de lenguaje». Y también el lugar perdido del que ha dejado atrás el país de origen, del uruguayo que vino a México. Este no es un mero dato biográfico: Milán sabe la importancia de la conciencia del lugar desde el cual se habla. De Montevideo «Montevide-eu, Monte deve-nus, Monte-divi-no», de allí vino al ombligo de la luna.

Dije que Milán vino de Uruguay, pero Milán viene de *Mediolanum*: topónimo que en latín significa llanura del centro. Milán Damilano: llanura del centro de la llanura del centro. Lo suyo es insistir. Pero Milán insiste: «Poesía: único centro». Los herméticos aseguran que «Milán» significa «centro sagrado» y que viene del celta *lanos* que quiere decir «perfección». Un centro perfecto, un claro del bosque: de día el lugar del templo, de noche el lugar del aquelarre. O bien podríamos, de modo más cercano, rastrear en «Milán» a una «middle land» o tierra media. Venga de donde venga, el caso es que Milán viene: no empieza donde empieza: continúa, prosigue, va. Está en el medio, en el camino, entre una tierra media y otra tierra media, entre un centro y otro, y hacia la poesía. Por eso sus poemas comienzan en el medio, por la mitad. O mejor dicho no comienzan, sólo continúan. Dice Milán: «El poema es no es la manera de comenzar / un poema. Un poema no se comienza nunca, / únicamente se sigue».

Y Milán sigue. Al leer sus libros se tiene la sensación de estar leyendo siempre un mismo poema inconcluso: más que un «trabajo en proceso», un insistir en la escritura poética como acto de resistencia. De hecho, esta sensación no es privativa de



Marsella

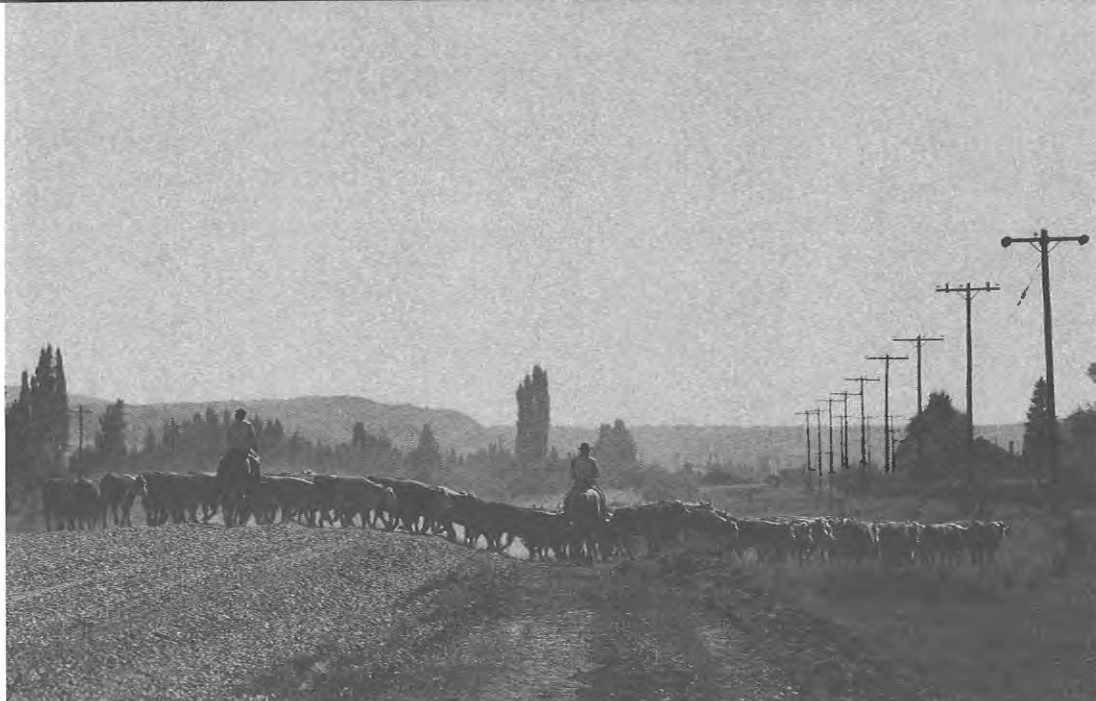
su obra poética, sino que su trabajo crítico puede leerse como una continuación de su poema inconcluso y viceversa. Ambas caras de un mismo lenguaje comparten la conciencia histórica del fenómeno poético. Milán se resiste a entender el poema como un hecho aislado de su entorno. Postura extraña en México donde suele pensarse en el poema como una suerte de instante ahistórico, fuera del mundo y su acontecer.

3.- Estación estaciones

Pero que Milán esté escribiendo siempre un mismo poema no significa que su escritura permanezca invariable. Hay etapas, momentos, estaciones. Unos párrafos más arriba mencioné al templo y al aquelarre como dos tiempos de un mismo centro: tales son los extremos del lenguaje-Milán. De la austeridad extrema, monástica, ermitaña, de *Estación estaciones* (1975), al que considera su primer libro, que es, paradójicamente, un silencio último, a la orgía demoníaca

de las palabras gozando a las palabras, la del verbo delirando en el deleite de su propia materialidad, en libros como *Errar* o *La Vida Mantis* (1993). No obstante, he de acotar que, aun en sus momentos de mayor proliferación, el corazón del lenguaje-Milán es concentrado, contenido: un núcleo silente. A partir de *Razón de amor y acto de fe* (2001), y en sus libros más recientes como los contenidos en la segunda parte de *Querencia, gracias y otros poemas* (2003), su lenguaje alcanza una extraña transparencia. Extraña pues no se trata, en modo alguno, de un afán de pureza. En todo caso habría que describir esa estación de su lenguaje como un «desbarroco»: como si para aclarar fuera preciso un lenguaje tan sinuoso como el del ocultamiento.

Si los libros de Milán constituyen un mismo poema siempre inacabado es porque ese poema es el que está por escribirse, el siguiente, el próximo, el otro.



Patagonia

No en balde, en uno de sus libros que se titula, precisamente, *El nombre es otro* (1997), Milán escribe: «El poema será otro o no será». En otro libro, *Dedicado a lo que queda* (1997), escribe: «No lo queremos decir pero sabemos que nuestro nombre es otro. / El nombre impone una garantía de algo, una reminiscencia mínima, / fijarte en otro».

4.- El nombre de Eduardo es otro

Y sí, el nombre es otro. Lo sepamos o no. Eduardo Milán tiene otro nombre que no escribe: Félix. Eduardo Félix o Félix Eduardo Milán Damilano. Félix que significa feliz. Lo feliz es el secreto del lenguaje-Milán. El secreto no revelado, pero siempre aludido como una aspiración en la musicalidad de su escritura. Incluso, la felicidad y la alegría son constantes tematizadas como una búsqueda poética en la obra de Milán. Una cruzada que se cifra en el neologismo «Alegrial» que le sirve de título a uno de sus libros. A través de la poesía, Milán se lanza a la conquista de su secreto. Escribe: «Tú debes ser feliz porque sí / porque así es».

«Félix» es una palabra que bien podría rematar alguno de los versos del soneto en ix de Mallarmé, en su traducción al español, claro está. Junto con «ónix» y «fénix». Milán juega, alegre, con esa posibilidad: «Un fénix, ¿qué hace aquí un fénix? ¿No

lo habrás / confundido con un ónix? Animal, lámina, / milán: era un fénix». Pero el soneto de Mallarmé está completo en sus catorce endecasílabos. En el soneto en ix, que en una primera versión Mallarmé tituló «Soneto alegórico de sí mismo», no hay lugar para el otro. No hay lugar para Félix en esa forma fija. Milán sabe que la poesía es un problema de lugar y que el nombre del poema es otro. El mismo verso con nombre y apellidos pero siempre otro. Sí, era un fénix, pero bien pudo ser un félix.

5.- Transcreación del soneto en ix concretamente en homenaje a Milanermé

Para que rime en el soneto en ix —ni ónix ni fénix sirven por ahora— habrá que decirle a Félix, Felix: de lo feliz licencia delatora.

Y al conco caracol llámolo «ptyx»: un *bibelot* de inanidad sonora (más que licencias ya van siendo tics): la espiral que al maestro condecora:

forma fija que mi lija desdora:
esta fachada una nada decora
mucho más misteriosa que *Twin Peaks*.

Honar en métrica conservadora
a Milán y Mallarmé en un remix
es *errar* lo errado, lo dado, la hora. ■

Vigencia de la escritura poética

ÁNGEL ORTUÑO

«Sistemas y métodos presuntuosos, que se vayan al cuerno. En pequeña escala, en cambio, todo se vale», respondió Gerardo Deniz en una entrevista reciente cuando le preguntaron por su método de trabajo. La respuesta es redonda pero finalmente inútil si lo que se pretende es hablar aunque sea cinco minutos al respecto de la escritura poética y su vigencia. Conviene dejar aquí en claro que tampoco tendría mayor sentido convertir esta presentación en un alegato por tal o cual vocabulario o procedimiento específico; quienes asocian la poesía a esencias ultraterrenas que se encarnan en el lenguaje están también por completo fuera del asunto que nos reúne: sería como buscarle fecha de caducidad a la eternidad.

Paradójicamente, cada uno de nosotros debe precisar en qué consiste su versión de este «todo se vale» en el asunto puntual de la escritura poética. En el entendido de que salen sobrando las frases innecesariamente exculporias como «para mí la poesía es equis o zeta», propongo la pequeña escala en la que delimito ese «todo se vale».

1. La poesía como escritura de la insuficiencia

No se trata de que el lenguaje escrito, la palabra, no pueda dar de sí para contener alguna misteriosa fuerza a la que denominaríamos poesía. Nunca está de más repetir que la poesía se hace con palabras: las palabras son la materia y el lugar de la poesía; lo que ocurre es que la conformación en cada época de un vocabulario «prestigioso» y la sanción docta sobre ciertos procedimientos que se fosilizan en receta retórica y cuya única aspiración, en el sentido de aspiración absoluta, es presentarse a sí mismos como «esencias», suele tomar el lugar de la escritura poética (al menos ocurre así en los manuales, que son una especie de prontuario del «buen gusto», esa necedad apenas comparable con la decoración de interiores). La usurpación no llega a ser tal porque estos procedimientos antes descritos son parte de un orden por completo ajeno al de la escritura poética: el de la suficiencia; el texto así concebido se cierra sobre sí mismo y aspira a categorías tan risibles como la «trascendencia» o, peor aún, porque disfraza lo mismo bajo un vocabulario altisonante, a la «perfección formal». Aquí concuerdo con Deniz: la idea de una escritura poética suficiente, trascendente, sólo merece ser mandada al cuerno.

La insuficiencia desquicia, mediante su voraz proliferación, los morigera-



Foto: Daniel Morzinski

Israel

dos chantajes tanto del sentimentalismo del lugar común como de la dicción sublime de la experiencia mística o del arrebató narcisista del mandarín cultural.

Primera conclusión inconclusa: Todo lo que pueda ser llamado poesía no me interesa como poesía. Además, esta denominación, «poesía», suele enmascarar las directrices de una lectura unívoca, capaz de sabotear o exterminar el placer de la escritura.

2. Explicaciones no pedidas: la huida hacia adelante y con lo nuevo hasta que pierda

«Para mí siempre fue más importante lo nuevo que lo bueno», dice también en entrevista reciente, pero ahora el novelista argentino César Aira. Líneas más adelante, remata: «¿Para qué escribir otro libro bueno? La cosa es inventar algo nuevo, inventar un valor nuevo a partir del cual se pueda juzgar lo bueno de acuerdo con los nuevos paradigmas que ha establecido un determinado creador». Acabamos de escuchar una profesión de fe moderna: Aira reivindica su pequeña escala dentro de la tradición moderna inaugurada por las vanguardias históricas.

Quisiera proponerles que veamos «lo nuevo» como una entelequia, como la liebre de un galgódromo cuyo óvalo terminara —o empezara— por situar la meta en cualquier parte y en ninguna, de un movimiento circular que no pretende ser la versión

infantil y segura del movimiento rectilíneo sino esa huida hacia adelante que subyace tras todo intento de invención. La vigencia como vigor y no como caducidad.

La búsqueda de lo nuevo es una empresa netamente moderna, y por ello, tal vez para nosotros, un anacronismo. ¿Y qué con eso? Algo ganamos con esa deliberada falsedad que se pone por principio el irritante afán de considerar como una obligación de la escritura el dar una «imagen del mundo» (asunto por otra parte tan apaciblemente fatal como ser zurdo, pelirrojo o congoleño).

Segunda e improbablemente final conclusión inconclusa: El poema no restablece orden ni nexos alguno, ¡por favor!, seamos serios: nada es sagrado, ni los supuestos mensajes trascendentes «encarnados» (¡qué cursilería!) en la palabra, ni, por supuesto, el exoesqueleto formal al que nuestros muy circunspectos trepadores y aspirantes a dómicos intelectuales se aferran patéticamente como marca registrada.

Si bien la historia de la literatura puede demostrarnos, o exigirnos, la necesidad de conformar un canon (la muy sabida «prueba del tiempo» con todo lo que tiene de azarosa, y con lo dependiente que es de las veleidades de terceros), no debemos perder de vista su sentido instrumental: el canon no es imperecedero. Pocos espectáculos más bochornosos que el del poeta que escribe mirando de frente al busto que la posteridad deberá esculpirle. ■

Fragmento

de una carta a un hijo

JORGE AGUILAR MORA

... Quer me preguntaste, Diego, por qué estaba leyendo un libro que ya me habías visto leer tantas veces. En tus doce años de vida me has hecho muchas preguntas que he respondido sabiendo que no tienen respuesta y de las que tú esperas al menos una señal mía de que son inevitables. Te contesté que esos libros eran tan indispensables para mi vida como lo eres tú. Y hoy te quiero agregar que vivo, y leo, para que cada momento exista; para que cada cosa me toque y me vea; para agradecerle a este mundo único, insustituible, que sea único e insustituible; para recoger el asombro ante cada rostro diferente, y para acogerme a la incompreensión de que un rostro, el tuyo, Diego, sea diferente de los otros y como los otros, y sea finalmente el rostro sin el cual este mundo, el mío, no sería mundo.

Y vivo, Diego, para tener el privilegio de poder leer estas palabras: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo».

¿Qué lugar tienen estas palabras en el mundo? ¿Qué quería el mundo cuando hizo todo lo posible para que se escribieran? ¿Qué rostro del mundo descubrió ese hombre cualquiera, taciturno, que las escribió?

También quiero seguir vivo, Diego, para releer y releer estas otras palabras: «Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras».

Releo para dejarme llevar a ese lugar milagroso donde las palabras de este libro, desde la primera hasta la última, me revelan que están en el único sitio posible en que pueden estar; cada una en el lugar de su destino. Regreso a este libro para que esas palabras me hagan saber que, juntas, son necesarias para la salud del mundo.

A diferencia de la vida, que siempre está a merced del azar, las obras indispensables para la identidad y la salud del mundo, una vez hechas, dejan de ser contingentes. En la literatura vital, las figuras de un poema o los hechos de una narración o las imágenes de una descripción no pueden ser otra cosa que lo que son. Al contemplarlas, descubrimos que su ser es en realidad un nacimiento constante, radi-

cal, de la obra *frente a sí misma como fórmula azarosa de la necesidad*.

Y así nos permiten acceder a la posibilidad de agradecerles que existan y que nos coloquen ante una evidencia comprometedora: la necesidad es la fuerza secreta de la verdadera libertad y de la única eternidad.

¿Por qué nos hemos dejado quitar la facultad de bendecir lo que ha sido, de bendecir la necesidad del hecho consumado, de asumir nuestro pasado como nuestro destino? La literatura, y el arte en general, existe para recordarnos que sólo así, bendiciendo la necesidad del mundo, reconoceremos su inocencia, su fragilidad, su belleza y su inmensa capacidad de durar eternamente en un instante de nuestra vida. Si no reconocemos la necesidad del mundo, no hay castigo, Diego, pero la vida, como decía un solitario alemán, se vuelve efímera.

Ese asombro ante la necesidad de la obra es un reconocimiento de la objetividad inherente a su existencia. Y a ese reconocimiento se agrega la posibilidad de que yo asuma mi capacidad de ser, para la obra, un lector o un espectador necesario. Cuando ayer me sorprendiste releyendo *Pedro Páramo*, estaba tratando de sentir cómo esta obra se ve siempre a sí misma como nueva en el mundo, recién nacida en cada momento; tratando de evitar la débil reacción de la interpretación, del «análisis»...

Yo también he contribuido a esa acumulación de balbuceos críticos. En un texto, quise mostrar que las palabras finales de la novela eran el desenlace de una de sus fuerzas organizadoras: la inversión, y destrucción, de algunos mitos occidentales. Aún más, quise decir que esas 33 palabras primero invertían un mito cristiano (Mateo 16, 18) y luego lo hacían regresar a su verdadero origen, la materia de este mundo.

El mito de Pedro, la piedra, como cimiento de la Ciudad de Dios se vuelve primero irrisorio cuando el apellido del personaje le responde al sujeto simbólico, al nombre propio, convirtiéndose en su paisaje. Pedro no es una piedra solitaria y fundamental, es una piedra más en un

desierto. Y luego, el aspirante a símbolo que ha perdido toda dignidad de fundador se vuelve impotente para rebasar su calidad de objeto, se niega a sí mismo: sólo es piedra, piedra hasta el final.

Cuando ayer recordé esta idea, no me arrepentí de haber hecho interpretaciones inútiles, pero quise partir de lo ya sucedido, como una necesidad, para preguntarme: ¿qué nudo, qué punto de contacto, qué encrucijada de mí mismo me están dejando ver esas palabras cuando me dejan ver sus comarcas propias? ¿Cómo la obra me regresa a mí, su lector, a mi verdadero origen? ¿Cómo me convierte en un objeto de asombro para ella?

Al mismo tiempo que me hacía estas preguntas, Diego, estaba leyendo otras palabras, en las primeras líneas de la novela, que repentina e instantáneamente se abrieron y me dejaron vislumbrar apenas cómo el principio era contemporáneo del final, y todas y cada una de las partes eran contemporáneas entre sí: «No dejes de ir a visitarlos —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte».

«Se llama de este modo y de este otro...».

Juan Preciado comienza transmitiéndonos las palabras literales de su madre. De pronto, introduce una expresión que no es de ella (quien seguramente dijo: «Se llama Pedro Páramo»), que pertenece al lenguaje de la distancia que el hijo ya tiene frente a la muerte de la madre y a la intención de no repetir el nombre que dijo en la primera frase de la novela. Juan Preciado incrusta su discurso en el de ella, no para que se confundan, sí para que, sabiéndose diferentes, se vuelvan inseparables.

La historia de la convivencia del lenguaje directo con el indirecto es paralela y casi equivalente de la historia misma de la novela moderna occidental. Esa convivencia comienza con una narración que copia los protocolos de una conversación o de un epistolario (*Tom Jones*, *Clarissa*), pasa por la aparente desaparición del narrador y del tiempo de la enunciación (Stendhal y



Foto: Juan Ruijfo

Quedará alguna esperanza

gran parte de Balzac); y finalmente llega a la etapa en que los personajes se apoderan de la enunciación y del tiempo narrativos sin recurrir nunca a la primera persona (de Flaubert a los umbrales de la primera vanguardia del siglo xx).

En la narrativa mexicana, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez es la ocurrencia más acabada de ese último estadio al que había llegado la novela europea y norteamericana a principios del siglo xx.

El caso mexicano es complejo porque el desarrollo que va de *Los de abajo* (1915) a la novela de Yáñez (1947), y que incluye a *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, a *Cartucho* de Nellie Campobello, a *Vámonos con Pancho Villa* y *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz, es en sí mismo un proceso completo y en miniatura de lo que sucedió en Europa en un período de siglo y medio.

Estos resúmenes casi groseros de dos historias muy complejas sirven al menos para indicar cómo *Pedro Páramo* debe incluirse como uno de los momentos más notables de dos procesos decisivos en la literatura occidental. Primero, el de la des-

trucción de los símbolos y el desmoronamiento de los mitos que se inició de manera radical con *Ulises* de Joyce para continuar como unas de las empresas más importantes de la vanguardia hasta fines de los sesentas; y, segundo, el de la consolidación de un sujeto autónomo e integral en las novelas de Flaubert y la posterior disolución en el monólogo interior de *Ulises*, en la animalización de Kafka y en la neutralidad fragmentada de Beckett.

Pedro Páramo es, en esta empresa colectiva, una de las propuestas más renovadoras. Con esta novela parece regresar un sujeto... un sujeto que se revela como escindido, no entre dos «personalidades» mentales, sino entre un ser vivo y otro muerto; o un sujeto que se presenta mítico y que termina siendo la materia pura de su nombre.

La mezcla monstruosa que hace Juan Preciado de lenguaje directo con discurso indirecto ignora el simbolismo y se presenta como la expresión inmediata, tangible, de la convivencia de los vivos con los muertos. Quién sabe si Juan Preciado está ya muerto, pero sí sabemos que ya tiene la sabiduría de los difuntos.

La conversación inicial entre Juan y Abundio está construida precisamente con elementos formales que apuntan directamente a esa convivencia, a esa mezcla.

Abundio dice una cosa que el otro no escucha o no entiende, y cuando la repite resulta ser una frase de otra línea de la conversación. Y luego, el juego se invierte. Juan pregunta: «¿Qué pasó por aquí?», y Abundio entiende mal la pregunta.

Ese diálogo desdoblado o de caminos paralelos y cruzados, sucede en un tiempo muy diferente del tiempo en el que ocurre la caminata de ambos personajes en dirección de Comala; se dan varios contrasentidos alrededor de Pedro Páramo como padre de ambos personajes; se repite incongruentemente información que ya se había dado...

El tiempo se ha vuelto un objeto, tan tangible como una piedra. Y así como el tiempo, los actos. Juan Preciado no oye palabras, oye actos: «¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? —oí que me preguntaban». Y así también oye el silencio, en vez de sonidos. Tiempo, actos, personajes, ya desde el principio todo ha regresado a su matriz original: la materia.

La primera escena, con un aspecto de acontecimiento coherente, anuncia soterradamente la fragmentación del cuerpo de la novela, el desmoronamiento final de Pedro Páramo y el regreso del mito a su matriz natural, literal.

¿Podré entonces responder a la pregunta sobre el lugar de mi destino en las palabras de *Pedro Páramo*? ¿Dónde me quiere colocar la novela a mí, su lector, en este entramado de inversiones de mitos, de disolución de la personalidad, del tiempo, de los actos, las pasiones?

Te has dormido, Diego. Y con razón. De pronto dejé de hablarte y me perdí en el lenguaje y los argumentos que quería evitar desde el principio. No te despierto.

Termino con un monólogo, como el de Juan Preciado o como el del narrador en tercera persona que describe conmovido los últimos momentos de Pedro Páramo.

La novela de Rulfo afirma el poder de

la pluralidad y el inacabamiento de toda narración moderna. Aunque nuestro asombro de lectura sea ir corroborando que la palabra siguiente siempre es la palabra justa, las obras inolvidables nunca ocultan la zozobra de estar naciendo en un mundo que, amorosa, bellamente, desea la necesidad en cada hecho y el azar en cada ley de su destino. Y el cruce de los lenguajes que hace Juan Preciado, y el doble diálogo de éste y Abundio, insisten en esa zozobra: Dolores, Juan, Abundio tienen un lenguaje propio, y otro muy distinto tienen la madre, el hijo parricida, el hijo pródigo y huérfano. Y cada momento de cada uno tiene otro más. La primera aparición de Pedro Páramo en la cual usa dos lenguajes, uno para sí mismo y otro para su madre, tiene la máscara de contingente sobre un rostro de inevitable.

Este doble movimiento, lleno de sabiduría, se extiende al conjunto, correspondiendo a las partes despedazadas de su cuerpo con el desmoronamiento de su protagonista. Y lo gozoso, el humor sordo de la obra, es que en ninguno de los dos procesos hay símbolos. Las fuerzas son más abstractas y alucinantes: todo es necesario como hecho y todo es azaroso como ley. Ese doblez tiene un movimiento pendular, inacabable, gracias al humor sordo y regocijante que recorre toda la novela.

Y así una doble herida se prolonga después de las últimas palabras. Acaba la novela, pero no concluye: no hay final, ni meta, para la experiencia humana. El Apocalipsis ha dejado de ser un mito posterior a la Historia y se ha convertido en una forma de vivir dentro de este mundo. No hay orden en la naturaleza, pero sin el azar no hay reconocimiento de que la única salud, la única belleza y la indispensable tragedia es que las palabras se transformen en nuestras palabras, los objetos en nuestros objetos, el mundo en nuestro mundo.

Y ésa es mi condición ante el texto: una contingencia más en una necesidad absoluta, una vida de tiempos despedazados, una identidad ilusoria, una mirada a la piedra viva que voy siendo. ■

Leer el mundo*

FELIPE GARRIDO

En 1989, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, vi por primera vez libros electrónicos: unas maquinitas semejantes a calculadoras de escritorio. Había una Biblia, un Shakespeare completo y dos diccionarios Merriam-Webster, uno de los cuales pronunciaba la palabra consultada. Eran la avanzada de las TIC, las nuevas tecnologías de

información y comunicación: las vías para llegar a un mundo digital.

La influencia de estos instrumentos formidables alcanza todos los campos. Están transformando los modos de aprender, de leer, de trabajar, de vivir... y harán proliferar nuevas habilidades. Lo que no cambiarán es nuestra naturaleza: somos entes de lenguaje: pensamos, sentimos, aprendemos, imaginamos, recordamos, proyectamos el futuro, hacemos amistades, peleamos con palabras. Nuestras creencias, conocimientos, leyes, ideas son palabras también.

Aunque en pequeña o gran medida desplacen al papel —más para escribir que para leer—, lo que seguiremos haciendo en las computado-

ras será leer y escribir y, en la medida en que ocupen más espacios será aún más importante —para sacar más provecho de ellas— dominar el lenguaje y ser un buen lector.

En el papel o en un medio electrónico, o aprovechando lo que uno y otro ofrecen como ventajas —que es lo sensato— ir en busca de la comprensión es la condición para hablar de lectura. Aprende a leer y se aficiona a leer quien aprende a poner significado y sentido en el texto y convierte esa operación en un acto placentero, una de sus formas de vida, uno de sus recursos para leer el mundo.■

* Fragmento del discurso de ingreso del autor a la Academia Mexicana de la Lengua en septiembre de 2004.

El huerto y la digresión

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

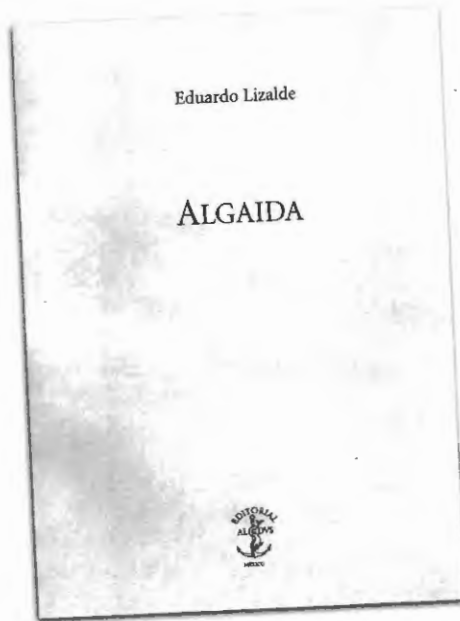
Eduardo Lizalde, como todo buen poeta que haya escrito y publicado libros con alguna frecuencia durante medio siglo, es autor de una obra compleja y variada. La razón de tal complejidad es, por lo tanto, prácticamente fisiológica —es una explicación biográfica, no estética— y me parece inútil razonarla. Quien haya leído a Lizalde (1929) sabe,

por lo demás, que no es difícil entretenerse con subconjuntos o pequeños grupos de libros que hagan la obra total más comprensible, al menos a vuelo de pájaro: *Cada cosa es Babel* (1966), primer libro importante de Lizalde, hace pareja de algún modo con *Al margen de un tratado* (1983); *El tigre en la casa* (1970) combina bastante bien con *Caza mayor* (1979) y con *Otros tigres* (1995); *La zorra enferma* (1974) es un poco el modelo, por su carácter misceláneo, de *Tabernarios y eróticos* (1989) y de *Bitácora del sedentario* (1993); *Rosas* (1994) y *Manual*

de flora fantástica (1997), así sea nomás por las afinidades vegetales, forman otro apartado; y la reciente *Algaida* (2004) tiene mucho en común con *Tercera Tenochtitlan* (1983 y 1999). Ramilletes, más que de libros, de títulos de libros; manojos nominales que apenas dan cuenta del universo que los trasuda o expele; proyecciones de un afán clasificatorio con alto riesgo de ociosidad, aunque no intrascendentes por fuerza. En todo caso, mejor es advertir de inicio que la complejidad interior de una obra como la de Lizalde imporra más que

su variedad o multiplicidad superficial.

Determinar cuándo un poema se debe considerar extenso resulta matemáticamente imposible. Acaso valga más la pena regresar a la vieja distinción entre *poesías* y *poemas*, por mucho que hablar hoy de las «poesías» de tal o cual autor deje un saborcillo de ñoñería o ridiculez decimonónica. Recordar que se daba el nombre de *poesías* a las piezas líricas aisladas (o, por mejor decir, sueltas) y el de *poemas* a las composiciones mayores, de voces o registros abundantes,



hechas algunas veces de poesías en serie, temáticamente análogas y complementarias, y otras de una sola tirada o emisión discursiva de largo aliento, ayudaría tal vez a llenar un vacío nocional propio de nuestra época. Definir en qué momento una composición se hace «mayor» o «largo» su aliento, sin embargo, es tanto como volver al conflicto anterior y no haber deshecho ninguna duda. Baste con decir, por ahora, que son *poemas* —en la tradición mexicana— el *Primero sueño* de Sor Juana, el «Idilio salvaje» de Othón, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *La suave Patria* de López Velarde, «Amor y Oxidente» de Gerardo Deniz e *Incurable* de David Huerta, sin importar que vayan de los noventa y tantos versos en el caso de Othón a las proliferantes cuatrocientas páginas en el de Huerta. Y son *poesías* «Non omnis moriar» de Gutiérrez Nájera, «En paz» de Neruo, «Cementerio en la nieve» de Villaurrutia y, de Octavio Paz, «Hermandad». *Algaida*, el nuevo libro de Lizalde, se debe clasificar sin titubeos entre los *poemas*.

Lo dicho en el párrafo que precede justificaría otra clasificación de los títulos que forman la bibliografía de Lizalde.

Según este nuevo criterio, *Algaida* se juntaría con *Cada cosa es Babel* y *Tercera Tenochtitlan* en el subconjunto de los poemas extensos o, por lo que ya se ha visto, de los poemas a secas. Y es verdad que los tres comparten, ya que no un tema o preocupación determinante, sí una manera de proceder, algo así como un método. Me refiero a la digresión como recurso principal o esquema de base para el crecimiento arborescente del texto. El título del volumen, por la rareza y polisemia del vocablo que lo compone, anuncia ya la propensión del poema en sí mismo a explorar vericuetos de la memoria, elaborar asociaciones más o menos libres en el plano de la sensación y llegar a conclusiones provisionales o definitivas que, si bien aparentan ser discursivamente lógicas, en realidad huyen de toda generalidad y aspiran a dejar constancia menos del poeta como sujeto que de la subjetividad inherente al poema como entidad autónoma. Y es que, al hablar de poesía, no es tanto el poeta como individuo quien deja su huella sobre la hoja sino el poema como realidad estética el que, al set expresión, es también impresión de su propio carácter, de su propia constitución.

Según el diccionario de la Real Academia Española, el sustantivo *algaida* (propio del español de Andalucía) da nombre a un «terreno arenoso a la orilla del mar», es decir —como explica María Moliner— a un médano, a una duna o bajo de arena. Moliner añade que *algaida* es igualmente un «bosque o sitio cubierto de matorrales espesos». Del bosque a la playa, en suma, el título escogido por Lizalde implica en la práctica

una oscilación y, por qué no decirlo, cierta indefinición o ambivalencia semántica que se aprovecha en el texto desde la conclusión de la primera estrofa y el arranque de la segunda, justo en el punto donde se narra o verifica una suerte de teletransportación y donde ya el estilo del poeta se afianza con sonoros y copiosos adjetivos y con elocuentes reiteraciones:

Tten silencioso de arena sin
[férreos andadores,
sin convoy, sin materia.
Me arrastra, algaida, fijo hacia
[el poniente,
grano a grano, corpúsculo a
[corpúsculo
—polvo en pie delgadísimo
[que somos—
para reconstituirme en otro
[punto, edad y hora
y en un orden sólo en aparien-
[cia idéntico.

A nuestra espalda el rastro, la
[enana cordillera
de los borrosos médanos que
[fuimos,
amarillosos y petrificados,
[dunas muertas
del brumoso, del remoro o del
[reciente existir.

Al comienzo del poema, entonces, *algaida* significa por lo visto lo que apunta la Real Academia: «terreno arenoso a la orilla del mar». Pero el *yo* que toma la palabra en el texto, persona que remite a la del propio Lizalde, se deja llevar a través de aquel médano —la duna o médano de sí mismo— hasta un jardín de resonancias autobiográficas, un *locus amoenus* que ratifica la segunda significación del título del poema: «bosque o sitio cubierto de matorrales espesos». De acepción en acepción, los versos conducen a un huerto, bosque o jardín que, a la vez que un huerto verdadero, con sus limoneros y membrillos, con sus perones y bambúes, resulta ser también

un huerto de referencias culturales, literarias y, ante todo, poéticas. No sólo hay en él manzanas; hay «bíblicas manzanas gongorinas». La simple higuera no es en dicho jardín eso, una simple higuera: es «la prestigiosa higuera legendaria / de Rómulo el divino primer rey, / de blanca sangre y gran follaje mendicante». Y un árbol anónimo, lejos de no significar nada, remite de golpe a otro árbol que hay en *Muerte sin fin* y que, dado el vocativo, aparece con dedicatoria especial para el propio José Gorostiza: «Y aquel árbol antiguo, que sufría como un perro, / Don José, / clavando en el infierno sus garras ateridas, / como su ceiba con angustia espantosa / de tabasqueña escultura». (Gorostiza: «y la angustia espantosa de la ceiba / y todo cuanto nace de raíces».)

Sin abandonar este registro, además de las referencias que, ya desde los epígrafes, quedan puestas de manifiesto —referencias a Ovidio, a Dante y a Rimbaud que luego, en diferentes puntos del poema, son traducidas y, con ello, parodiadas e incorporadas—, con atención pueden reconocerse otras a Ortega y Gasset, a Giuseppe Ungaretti, a Francisco Luis Bernárdez, a Julio Herrera y Reissig, al *Poema de Gilgamesh*, a Juan Ramón Jiménez, a Leopoldo Lugones, a Pedro Salinas, a Quevedo y de nuevo a Góngora. Ello es digno de resaltarse por dos razones: en primer lugar, porque la intersección de un habla y de una memoria más o menos pedestres con el idiolecto literario es aquello que, como suele ocurrir en las demás obras de Lizalde, confiere aquí dignidad a la expresión lírica, pero también modulaciones de grandilocuencia irónica (por ejemplo, en el pasaje donde se afirma que los «pobres ajolotes» de un charco habrían de convertirse «muy pronto [en] ranas / saltarinas



de un haikai», y se adivina que dicho poemita japonés bien podría ser uno muy célebre de Tablada); y, en segundo lugar, porque a veces la referencia es imprecisa u oscura, lo cual refuerza —paradójicamente, ya que se trata de citas literarias, apuntes librescos y eruditos por excelencia— la condición oral y espontánea del poema. Se alude a Eliot, sin ir más lejos, en la página 16; pero no al de la *Tierra baldía* o *Tierra yerma*, como ahí se dice, sino al de los *Cuatro cuartetos*. Ello implica el manejo de la referencia pero también —y sobre todo— su alteración u ocultamiento. Y la cita o alusión, en consecuencia, no se presenta con finalidad aclaratoria ni expositiva, sino desafiante y encubridora.

Las partes de *Algaida* —nueve, sin duda por escrúpulos dantescos y pitagóricos, también socarrones a final de cuentas— corresponden, como las moradas en el castillo mental de Santa Teresa o los jardines en la obra de Marino, a facultades o sectores del espíritu (la memoria, la percepción, la emoción, etcétera) y, por encima de cualesquier fronteras, a la confluencia de la emoción, la percepción y la memoria gracias al ya mencionado recurso de la digresión. Así, el poema deja paralelamente la

impresión de ser una buena pieza retórica —una especie de alocución que mucho debe a ciertos grandes poemas románticos, mezcla de paisajismo y de indagación autobiográfica, en la línea de Wordsworth— y la de ser justo lo contrario de toda retórica, en la medida que desactiva y desarma los fundamentos del orden discursivo. Lo que sucede con expresiones populares como la de asustar o espantar a la gente «con el petate del muerto», expresiones que luego, en *Algaida*, son objeto de un énfasis que las termina desmontando, como en estos versos:

vientos del tramonto que nos
[horrorizan
con el admonitorio y mítico
[petate
del muerto universal,

es lo que sucede con el poema en su conjunto, que manipula y enfatiza dos clases diversas de materiales —la *culta* y la *popular*, la presuntamente refinada y la supuestamente ruda— para obtener al cabo un producto que, sin adaptarse a un tipo de materia ni al otro, alude a los dos conservando para sí un espacio de libertad y apertura que garantiza la extensión de sus perspectivas y horizontes. Tal es la clave intrínseca del poema extenso, no su masa verbal cuantificable, y tal es después de todo la enseñanza fundamental de un poeta como Eduardo Lizalde. ■

Algaida, Eduardo Lizalde,
Aldus, México, 2004

Zárate strikes again

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

Sangre y sed: ¿por qué se entienden tan naturalmente estas dos palabras? Se necesitan, parece que una no existiría sin la otra, que la primera está hecha para la segunda y que la segunda la tenemos porque meramente tenemos la primera. Sed y sangre: el doble apremio fundamental de la vida, o lo que es lo mismo, de la destrucción. José Luis Zárate (Puebla,

1966), en su nuevo libro de ensayos *En el principio fue la sangre*, propone con seca y dura poesía, en tres palabras, una fórmula que cifra esa correspondencia esencial: «Monstruos y nosotros». Porque, claro, antes ha escrito: «Soñamos con ser tigres. Pero los tigres son la herida, la furia, la sangre derramada en su nombre. Son el hambre cayendo de la nada, para saciarse con nuestra sangre».

Marcado por una pésima suerte editorial (que corrobora la ceguera imperante en el mercado), Zárate es el caso del autor al que la fama elude escrupulosamente y que sólo de manera excepcional ve sus libros editados con decoro. Tiene muchos, y por un misterio sobrenatural alguno incluso ha pasado fugazmente por los estantes de los Sanborn's o los VIP's. *Xanto*, *novelucha libre*, publicado hace diez años, quizás siga siendo el más conocido —aunque nadie lo conozca—, y cuenta cómo las fuerzas extraterrestres más perversas deciden invadir nuestro planeta comenzando nada menos que por Puebla, a donde llega heroicamente (¿quién si no?) el Xanto, para salvar a la humanidad. Y ahora la aparición de *En el principio fue la sangre*, en la colección *Bajo tantos párpados*, que dirige Luis Vicente de Aguinaga, por una vez hace justicia a un escritor prolífico e imbatible, brillante y originalísimo. Se trata de una reunión de ensayos que dan cuenta de algunas de las elecciones y preocupaciones cardinales del narrador y lector insólito que es Zárate (a quien, entre otras gracias, se lo tiene



en ciertos círculos por ser el firmante del mejor cuento policíaco en la literatura mexicana: «El viajero», publicado y republicado pero siempre imposible de encontrar): asesinos seriales, vampiros, criaturas prodigiosas, ovnis... Pero además los resortes secretos del horror o la fascinación, las verdades cifradas en la más desafortada fantasía, las preguntas que no hace el miedo y las respuestas que no pide la demencia. El hombre, en suma, y su más recóndita explicación.

Con la calma imperturbable de quien conoce lo que ocurrirá a continuación, Zárate se detiene a interrogar el significado de los tajos que el asesino ha hecho en su víctima, nos deja esperando a Jack el Destripador, enseña cómo distinguir los vampiros reales de los impostores, examina los motivos que tiene Tokio para anhelar su aniquilación, saca de la infancia los orígenes del amor por lo

descabellado, se mira y nos mira en la multitud, consigna la inminencia del Apocalipsis, expone con sencillez pasmosa el funcionamiento del *serial killer* («Pues bien, a los asesinos en serie se les olvida despertar»), va al cine a ver platillos voladores («¿Y alguien se acuerda de la cinta *Una galaxia llamada Roma*, donde la civilización extraterrestre usa togas, minifaldas romanas y una alienígena que se llama Frijol-ito se enamora del astronauta nacional, representado por “El Pichi”?»), recomienda qué hacer en el encuentro con el doble, revela quién es el perfectamente desconocido autor que más ha influido en una generación o en dos, enciende una conmovedora vela en memoria de Philip K. Dick, recorre el puente entre el horror y la ciencia ficción y llega, al final, al comienzo de todo: la sangre y la sed.

«¿A cuántas personas no hemos deseado matar durante nuestra vida?», pregunta inesperadamente el ensayista, que ve en el lector a un dios deficiente cuyas propias razones están en buena medida ocultas para él mismo. Y eso asusta. Como en la turba que sale en la cacería angustiada de la bestia o del criminal, por delante de nosotros, lectores de este libro, Zárate lleva la antorcha y va a la cabeza, arrojando su luz sobre la más profunda oscuridad. Va excitando calculadamente la imaginación al tiempo que obliga a la razón a seguirle el paso, para que juntas avancen, ateridas y tensas. Pero también va detrás de nosotros, sin que lo advirtamos, y está a punto de

soltar las correas de los perros que nos alcanzarán.

«¿A cuántas personas...?». En un libro lleno de extrañezas, no es la menor que quien nos ha soltado esa pregunta haya afirmado, antes o después, cosas como las siguientes: que el ciudadano Kane «es primo hermano de Godzilla y pariente en cuarto grado de Campanita»; que «el ejército nunca sabe lo que hace, que los civiles siempre se chingan y los científicos descubren cómo alejar al monstruo cuando media ciudad ya no existe», o que «siempre se puede conocer a

gente interesante» (hablando de la posibilidad de hallar a Jack en la tenebrosa inmensidad de Londres). El desopilante estilo de Zárate y su refinada inteligencia para lo brutal, así como el exquisito tratamiento que hace de la atrocidad y su vocación por ahondar en las simas de lo humano, están en perfecta sintonía con una altísima honestidad intelectual que jamás haría la concesión de renunciar a sus referencias o a sus preferencias —así su escritura suscite lúcidos desconciertos todo el tiempo, o precisamente por ello. Por todo eso, y tam-

bién porque es divertidísimo, este libro tendría que ser un acontecimiento. Y porque es de José Luis Zárate, además. ■

En el principio fue la sangre,
José Luis Zárate, Universidad de
Guadalajara/Ediciones Arlequín
(col. Bajo Tantos Párpados),
Guadalajara, 2004.

En el camino andamos

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

El *road movie* es un género al que se han aproximado con similar vehemencia cineastas de Estados Unidos y de Europa, pero con diferente ambición. Porque mientras de este lado del Atlántico hemos visto las andanzas de parejas célebres como Bonnie y Clyde o Thelma y Louise, en aquél ha sido terreno fértil para la exploración emocional, para la

reflexión filosófica o histórica. Por esta ruta han transitado el francés Jean-Luc Godard (*Week End*, 1967), el italiano Michelangelo Antonioni (*Zabriskie point*, 1970), el griego Theo Angelopoulos (*Viaje a Citeria*, 1984; *El viaje de los comediantes*, 1975) y, con honores, el alemán Wim Wenders, que es, además, uno de los cineastas europeos que se asoman con mayor frecuencia y honestidad, desde este género, a la «América auténtica», la que éste busca (y encuentra) en la carretera.

Desde sus primeros cortometrajes, el originario de Düsseldorf mostró fascinación por dos temas en particular: la música y el viaje. No resulta extraño, pues, que una de estas obras tempranas se arme precisamente a partir del registro de largos trayectos, filmados desde el interior de un automóvil, mientras se escucha a Bob Dylan, Jimi Hendrix, los Rolling Stones o John Col-

trane; de hecho el título del cortometraje es una sumatoria de títulos de canciones de los dos últimos: *Alabama: 2000 Light Years from Home* (1969). Si para Angelopoulos el viaje es un medio para ventilar la historia de su país y su interminable dolor, para Wenders es un pretexto perfecto para la introspección: el paisaje se imprime en el protagonista y el trayecto se convierte en valioso tiempo de vida, no en un mero trámite entre un origen y un destino.

Esta senda mostraría una riqueza inagotable. Así, años después el alemán daría a luz una obra maestra del género, valiosa además por el proceso de filmación: *En el transcurso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976). La cinta, de tres horas de duración y filmada en un elegante blanco y negro cortesía de Robby Müller, dejaría profunda huella no sólo en su obra, sino en sí mismo. Sigue aquí la huella de un técnico especializado en



proyectores de cine (Rüdiger Vogler) que viaja en un camión visitando olvidados poblados a lo largo de la frontera que dividía la Alemania Occidental de la Oriental. Un día tiene un

encuentro inesperado con un deprimido hombre que acaba de separarse de su mujer. Este evento es fundamental, porque como afirma el teórico Rick Altman, «en una *road movie* importa menos el desenlace que los repetidos encuentros, similares entre sí, que constituyen el núcleo de la película». Juntos siguen el itinerario del técnico: no necesitan hablar mucho, pues el camino muestra ser un sedante que hace posible aplazar todo, hasta el dolor... hasta cierto punto (¿llamado destino?). Y si empieza por juntarlos la ausencia de mujer y el deseo de convivencia «entre hombres», termina por unirlos el deseo de su presencia.

Wenders se lanzó al camino con una idea de lo que habría de filmar, empujado por el ánimo que despertaban en él las fotografías de Walker Evans captadas durante el tiempo de la Depresión en Estados Unidos, pero sin guión. La víspera de cada jornada de filmación escribía la acción que habría de tener lugar, los diálogos que habrían de estar en boca de sus actores.

Al inicio bastaba la intención de rescatar del olvido, de filmar, salas cinematográficas rurales en desuso o en proceso de extinción. Posteriormente cobra importancia la necesidad de una historia capaz de empujar la cinta; y la ausencia de un documento de trabajo terminó por generar una crisis: llegó un punto en que fue necesaria una escena «de explicación» entre los protagonistas, y luego de encontrar el espacio ideal (un bloqueo construido y habitado por los norteamericanos en la II Guerra Mundial que estaba al lado de la carretera: no había que ir muy lejos para encontrar la huella de América), el realizador estuvo dos días bloqueado, tiempo durante el cual el equipo de rodaje estuvo inactivo, esperando. El alemán confiesa que la noche en que finalmente escribió los parlamentos, se juró «que la próxima vez, habría un guión, para no volver a vivir esta angustia».

El realizador se ejercita aquí en una práctica de escritura que tiende un puente con la del libro de viajes: escribir conforme se

avanza en el camino. Mas Wenders es consciente de que el cine ofrece un beneficio suplementario: citando libremente a Béla Balázs reconoce la «habilidad (y responsabilidad) del cine de “mostrar las cosas como son”, de “rescatar la existencia de las cosas”»; sabe, además, que a diferencia de los libros de viaje, en el cine la huella del espacio transitado queda impresa en el tiempo (el cine permite esculpir en el tiempo, agregaría acaso el ruso Andrei Tarkovski). Espacios, cosas y momentos son registrados, lo que hace posible rescatarlos cuando el olvido los alcance, incluso ante la inminencia de su posible o segura desaparición. Y aunque Heráclito protestaría recordando que no hay facsímil posible, aquéllos son reproducibles en pantalla, pero primero en el tiempo, el tiempo en que se (re)vive la experiencia... del viaje. ■

El 42° Festival de Cine Neoyorquino

NEDDA G. DE ANHALT

En medio de un calor que, por un lado, colindó con debates políticos presidenciales en un otoño que parecía verano, y por el otro, con la presencia de Huitzilopochtli y Xipe Totec, entre otras deidades del imperio azteca que reinaron en el Museo Guggenheim, la cronista encontró el 42° Festival neoyorquino crecido y extendido como nunca antes

en el más ambicioso escaparate de la multiculturalidad.

Se rindió homenaje a películas de Hong Kong (1950-1970) del estudio de los hermanos Shaw con cintas de Li Ha-hsiang, Lo Chen, Chu Yuan, Doe Chin, Zhang Che e Inoue Umetsugu habladas en mandarín y subtituladas al inglés. Y como prueba de la vitalidad de su cine actual,

con sus policías y mafiosos, se proyectó en tres partes *Infernal Affairs* (Hong Kong, 2004) de Andrew Lau y Alan Mak.

El Latido Latino, orquestado por Inés Aslán y Marcela Goglio, dejó escuchar el ritmo de su imaginación con películas de Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, Guatemala, México y Uruguay; algunas, estrenadas en Estados Unidos.

Gracias al esfuerzo de Esther Hemsing y Sandra Schulberg, se incluyó un programa con la selección de cortos sobre el proyecto de ayuda norteamericana después de la II Guerra Mundial para el desarrollo de recuperación de la economía europea de Alemania, Austria, Italia, Francia, Grecia, entre otros países, conocido como el Plan Marshall. Hubo un

simposio con distinguidos historiadores para discutir estos cortos. Además, se prepararon tres conversaciones con cineastas como Agnès Jaoui, que inauguró el Festival con su comedia *Comme une image* (Francia, 2004); el "¡Viva Pedro!" con Almodóvar, ya que *La mala educación* (España, 2004) fue la pieza central de esta muestra. El público escuchó también de viva voz al británico Mike Leigh, director de *Vera Drake* (Inglaterra, 2004) película ganadora del León de Oro de Venecia y premio —merecido— a Imelda Staunton por su actuación. Así mismo, se mostraron 752 minutos en 51 cortos del cine *Avant Garde*.

Hubo una retrospectiva con *Macnaima*, de Joaquim Pedro de Andrade, y la copia restaurada de *The Big Red One: The Reconstruction*, del legendario Sam Fuller. En programa especial, se rindió tributo a dos ballets de George Balanchine, así como otro tributo al primer negro campeón norteamericano de peso completo, en *Unforgivable Blackness: The Rise and Fall of Jack Johnson* (EU, 2004) de Ken Burns y también a Miles Davis, otro campeón indiscutido del jazz, en *Miles Electric: A Different Kind of Blue* (EU, 2004) de Murray Lerner.

Y como si todo lo anterior fuera poco, se exhibió la selección oficial de ocho cortos y 25 películas. ¿A qué se debió este multifacético programa? El patrocinio, quizá, tuvo que ver. En años anteriores, por ejemplo, Volvo o Grand Marnier unilateralmente lo asumieron, pero este 42º Festival fue auspiciado por tres patronos: el banco HBSC, la Coca Cola de dieta y el periódico *The New York Times*. O, tal vez, la amplitud del programa se debió también a la fuerte competencia que ya representa el popular festival de cine TriBeCa, apoyado entre otros, por Robert DeNiro. En cualquier caso, la cronista, que durante más de veinte años ha

Almodóvar Mike Leigh

sido una fiel asidua a esta muestra y vio «casi» todo, comenta lo más destacado.

Uno de los mejores filmes fue *Saraband* (Suecia, 2004) escrito y dirigido por Ingmar Bergman. *Saraband* comprueba la falsedad del *dictum*: «nunca segundas partes fueron buenas». Al contrario, Marianne (Liv Ullmann) y Johan (Earl Josephson) jamás estuvieron mejor, después de 30 años, tres hijos y una nieta. *Escenas de un matrimonio* necesitaba una clausura y Bergman lo logró en este *tour de force* conmovedor donde redención y liberación finalizan por encontrar su doloroso camino. Obra maestra por su rigor ritualista e intensidad emocional, tal vez ésta sea —como declaró la propia Liv Ullmann— la última cinta de Bergman.

Otra película regia, verdadera poesía en movimiento, fue *House of Flying Daggers* (China, 2004) de Zhang Yimou. El tiempo transfigurado en tradición por las artes marciales se aúna a la fantasía del color. En esta película como en su anterior, *Hero*, los tonos claros del verde en las gasas o en bambúes ascienden, descienden y deshacen en un ballet espectacular de sonidos. El público emocionado ovacionó de pie a Zhang Yimou en el Alice Tully Hall, la noche del domingo 10 de octubre de 2004. Pero mejor dejemos que el director chino hable, lo cual hizo a través de un intérprete: «El guión de ambos

filmes (*Hero* y *House of Flying Daggers*) estaban ya hechos. Para no perder tiempo, decidimos filmarlas de una vez, ya que tienen un tema en común: el sacrificio. En *Hero*, el protagonista se sacrifica por el estado; en éste, el individuo lo hace por amor. Nos vimos obligados a cambiar de plan y coreografía porque la nieve se nos adelantó y no quisimos esperar hasta el siguiente año para terminarlas. Nunca pensamos mostrar los combates entre el gobierno y las «dagas voladoras». Ésta fue la lucha de tres seres y las batallas internas que cada uno de ellos libraba y nadie veía. Cuando fui joven, de 16 a 26 años, la Revolución Cultural me privó el cultivar la sensibilidad de un estilo estético. Quizá porque carecí de esas experiencias, ahora quiero crearlas. Además, estos dramas históricos carentes de temas políticos son más fáciles pasarlos».

Otras películas orientales fueron: *The World* (Japón/Francia, 2004) de Jia Zhangke, el creador de *Platform*, quien sabe llevar la soledad de sus jóvenes protagonistas hasta el último límite, al mostrarnos un mundo virtual de nombres. La Torre Eiffel, las Torres Gemelas de Nueva York y otros referentes geográficos son, para estos solitarios de Jia Zhangke, edenes, una suerte de tierra promerida con la que podrán soñar y conseguir un escape para alienarse de un presente

abigarrado de traición y pobreza. En *Woman is the Future of Man* (Corea del Sur/Francia, 2004) de Hong Sangsoo, dos amigos regresan, proustianamente, al pasado para recobrar el tiempo perdido con Sunhwa (interpretada por la actriz que fue señorita Korea 1994, Sung Hyunah), una mujer que ambos amaron. Pero, ¿no es el pasado la prefiguración de un presente de desilusiones que ambos viven?

La soledad, esta vez aunada a la rebelión o a la ruptura de

An Autumn Afternoon, preocupado porque su hija no se casa y ella, a su vez, angustiada por no dejar solo a su padre viudo! ¡Y al mismo tiempo, qué cerca se siente en esta historia urbana de Hsiao-Hsien la decepción y la resignación de los padres con sus hijos en el *Tokio Story* de Ozu! Si Ozu viviera, de seguro aprobaría la autoridad de cada uno de los detalles cotidianos de esta cinta, donde parece que nada pasa y todo está pasando en este digno homenaje que un maestro le brinda al otro.

puede hacer con Godard si el antisemitismo parece ser la maldición del alma francesa! Y para complementar esta suerte de *yihad* intelectual, en el filme *Or* (Israel, 2004) Keren Kedaya ejerció la crítica moral y política de su país, al abordar el determinismo en la relación de una madre (Ronit Elkabetz) con su hija (Dana Igby) dedicadas a la prostitución.

La facultad y disposición para replantear ciertos géneros se mostraron con acierto por Eric Rohmer y Arnaud Desplechin. En *Rois et Reine* (Francia, 2004) Desplechin mezcló tragedia y farsa en una intrincada población de temas: adopciones, locura, rechazos, asaltos, creación literaria y matrimonio, como teatro iconoclasta de una comedia humana de acciones insólitas. Lo importante del filme es que Desplechin logra mantener un sentimiento de continuidad y cohesión en el movimiento de este *collage* humano. Por su parte, Rohmer en *Triple Agent* creó un *thriller* cerebral, apasionante, triunfando con el reto de simular acción y movimiento a través de una tapicería verbal. A su vez, *Triple Agent* contribuye a delimitar y precisar las ambigüedades del espionaje permitiendo encender la imaginación del espectador —que podrá hacer su propia lectura de esta cinta.

El toque folklórico —y la cronista aclara que el vocablo no conlleva una connotación negativa— lo dio Ousmane Sembene, que vestido de capitán blanco, a sus 81 años, hace en *Moonlaade* (Senegal/Francia, 2004) una crítica a la supremacía masculina y religiosa al abordar un tema candente: la ablación femenina. Como él mismo aclara, el miércoles 13 de octubre del 2004, a través de un intérprete: «A pesar de que en 1970 se han pasado leyes y muchas tradiciones se han eliminado, ciertas prácticas perduran de forma clandestina. De los 54 estados de África, hay

Hou Hsiao-Hsien Yasujiro Ozu

los valores tradicionales en los patrones sociales y económicos de un Japón moderno, ha sido el tema elegido por el director chino Hou Hsiao-Hsien en *Café Lumière* (Japón/Taiwán, 2004) para celebrar el centenario del cineasta japonés Yasujiro Ozu. Hsiao-Hsien diseña la historia de la joven Yoko (Yo Hitoto) cuyas razones para afrontar sola el futuro tienen sentido para ella misma, ya que se inserta en una ruptura generacional. Desde la primera secuencia, Hsiao-Hsien nos da la clave al presentarla de espaldas a la cámara. Simbólicamente significa: de espaldas a los valores y convenciones japonesas. Yoko ha elegido un *modus vivendi* libre, aunque paradójicamente tan estrecho como el que siguen los propios trenes que surcan la pantalla prosiguiendo su camino. ¡Qué lejos estamos de aquel Japón rural, conservador, de aquellos matrimonios arreglados, de aquel padre de Ozu, en

In the Battlefields (Líbano/Francia/Bélgica, 2004) de Danielle Arbid, una familia vuelve a ser el epicentro de un melodrama en un Líbano por los años 80 sacudido por las bombas. Mientras que la visión del desmoronamiento de un pueblo, con su consiguiente exilio y resistencia, sirve a Yousry Nasrallah para filmar una épica pro palestina, *The Gate of the Sun* (Egipto/Francia, 2004). Basada en la novela de Elías Khaury, el filme presenta un proyecto doble; humanizar y mitificar a los fedayines. El intento es válido pero fallido porque exige cualidades que la película no posee: balance entre el «mensaje» y el «masaje». Ambos son exhaustivos y repetitivos en su apasionado patetismo. Otra película a favor de la causa palestina, si bien empleó una estética enmascarada de culterano elitismo, fue *Notre Musique* (Francia/Suiza, 2004) de Jean Luc Godard. ¡Qué se

38 en donde, hasta la fecha, continúan practicando la mutilación genital en las mujeres africanas».

Apichatpong Weerasethakul en *Tropical Malady* (Tailandia/Francia, 2004) rompe el carácter lineal de una historia yuxtaponiendo dos, que terminan por ser la confluencia simultánea de tiempos y espacios en una sola esfera poética, atrapando ese tigre que todos llevamos dentro llamado deseo.

El cine argentino puede estar de plácemes. En *Latido Latino*, el programa paralelo del festival, hubo una retrospectiva dedicada a Marcelino Piñeyro, amén de otros filmes estupendos de Mercedes García Guevara, Ana Poliak, Celina Murga y Enrique Piñeyro. En el festival en sí, destacó el excelente corto de Milagros Mumenthaler, *El Patio* (Suiza/Argentina, 2003). El espacio territorial de una casa se convierte en un terreno emblemático pleno de enigmas, en donde dos hermanas sostienen un duelo por el poder a través de disputarse dos medios, como el teléfono y la tele, que supuestamente son de comunicación.

Dos coproducciones argentinas-españolas fueron *Familia rodante* (2004) de Pablo Trapero y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel. La primera, es el clásico *road movie*, previsible y fatigoso, pero de gran simpatía humana, en la que uno de sus personajes (Graciela Chironi) es la abuela del director. *La niña santa*, de Martel, no impacta como su anterior *La ciénaga*. Amalia (María Alche), personaje de clara raigambre romántica, en *Amalia* de José Mármol, se debate entre la inocencia y el sadomasoquismo. Mas no convence como la víctima candorosa supuestamente convertida en victimaria. El problema radica en que la historia carece de verdadera sustancia, aunque se mantiene a flote gracias a la excelente actuación de Mercedes Morán. *La niña santa* pare-

ce estar hecha para las leyes del mercado y verse regida por el criterio del éxito en taquilla.

Palindromes (E.U., 2004) de Todd Solondoz, un director cuyo rasgo distintivo es el humor negro en la crítica y la sátira más demoledora a las certidumbres y los valores tradicionales de la sociedad norteamericana, no estuvo a la altura de sus cintas anteriores. La maternidad y las hipocresías familiares como blanco de ataque finalizan por transformarse en un ejercicio surreal del absurdo, mecánico y contrapunteado con un hiperbolismo ridículo. Cuando el chileno Alejandro Jodorowsky, *Santa Sangre* (México/Italia, 1989), hizo bailar el «Mambo número 8» de Pérez Prado a niños con síndrome de Down, la secuencia estuvo angelada. Solondoz no corrió con igual suerte, pues el baile con los chicos de mamá Sunshine (Debra Monk) nos recuerda al circo rodante de Tod Browning. Tal vez ése era su designio. En cuanto a las metamorfosis de Aviva, su personaje central, cabe recordar ahora que se ha puesto de moda que varios actores interpreten el mismo papel como lo ha hecho Almodóvar en *La mala educación*, que mucho antes que ellos, Pedro de Andrade lo hizo con su inolvidable priero, feo, Macunaima (Grande Otelo), metamorfoseado en un Ma-

cunaima guapo y blanco (Paulo José), cuantas veces el capricho o la magia de su desbalagada historia lo requiriese.

El cine norteamericano revela su buena salud con películas imaginativas e inquietantes como *Keane* (2004) de Lodge Kerrigan, *Undertow* (2004) de David Gordon Green y *Tarnation* (2004) de Jonathan Caouette.

El personaje de Keane (actuación inspirada del británico Damian Lewis) es un solitario que combate no sólo contra su pasado y presente sino contra sí mismo. La cámara está sobre su rostro y los *close-ups* se suceden a ritmo vertiginoso creando en el espectador una indefinible perturbación. ¿Pero es que este padre perdió a su hija en una estación de tren? Enloquecido y hablando consigo mismo tan quedito que no se le entiende, ¿qué turbios fantasmas habitan en la imaginación de este hombre? En *Undertow*, David Gordon Green nos obsequia un *thriller* resultado del azar, los celos, la venganza, en una fábula sureña, entre el feroz animal humano de un Caín (Josh Lucas) y un Abel (Dermot Mulroney) que pretende, en una granja abandonada en Georgia, trascender sus pecados dando la espalda a la civilización y a sus propios hijos, el pequeño Tim (Devon Alan) y el adolescente Chris (el británico Jamie Bell).

Devon Alan
Dermot Mulroney
Josh Lucas

Sam Fuller

Bobby Di Cicco

Lee Marvin

Caouette a sus 31 años ha escrito, editado y dirigido su primer filme, *Tarnation*, probándonos que es un verdadero alquimista: de su lodo pudo sacar oro. Influida por la estética de Warhol y reuniendo desde chico fotos, grabaciones y, sobre todo, videos familiares, Caouette hace la disección de una infancia erizada de púas como la suya, y la de una existencia trágica como la de su madre.

El humor popular norteamericano es uno de los polos de la obra de Alexander Payne y de él se ha servido este moralista hollywoodense al brindar *Sideways* (Estados Unidos, 2004), otra comedia brillante que causó regocijo en la clausura de este festival. Cuenta con las espléndidas actuaciones de Virginia Madsen, Sandra Oh (esposa de Alexander Payne), Thomas Haden Church y Paul Giamatti. Este *road movie* transfigurado en una conversación iluminada que se enciende o se apaga y se desliza con el aroma de los vinos, giró en torno de la libertad de elección o la ética en el sexo, la amistad y el amor.

Celebramos en este 42 festival la reconstrucción de una película considerada como una de las diez mejores y que tiene un sitio aparte al lado de las más grandes épicas de la guerra, *The Big Red One: The Reconstruction*

(Estados Unidos, 1980) de Sam Fuller. Restaurada en 2004 por Richard Schickel y Brian Jamieson, que usaron el sonido Dolby y toda la tecnología de la que antes carecían al incorporar parte de los setenta mil pies de cinta que permanecieron en espera. Durante 22 años, Fuller siempre quiso reconstruir esta cinta. La nueva versión dura 158 minutos y es probablemente lo más cercano a la idea que él pudo haber tenido.

Durante la II Guerra Mundial, el director de *I shot Jesse James* peleó en una división de infantería que adquirió renombre por el arrojo y valentía de sus combatientes. En una actuación perfecta de Lee Marvin, que también peleó en la II Guerra Mundial, él es el temible, cortante e irónico sargento, que con sus cuatro fieles soldados, Griff (Mark Hamill), Zab —el *alter ego* de Fuller— (Robert Carradine), Johnson (Kelly Ward) y Vinci (Bobby Di Cicco) libraron difíciles batallas en el norte de África, tanto como en Europa. Si a Spielberg se le ocurrió «salvar» al soldado Ryan, sin duda alguna encontró su inspiración en esta película de Fuller.

The Big Red One: The Reconstruction se inserta en la tradición de una moral política, como la imagen a un tiempo real y mítica del absurdo que repre-

senta cualquier guerra, con sus insensatas matanzas. Ante el aplauso emotivo del público comparecieron la viuda de Sam Fuller y la de Lee Marvin, asimismo Richard Schickel, Hamill, Carradine y Di Cicco. Kelly Ward no pudo asistir por compromisos de trabajo. Aunque no hay tiempo para que la cronista relate todo lo que se dijo, y es lástima, al menos recupera algunos comentarios:

Schickel: «La película se filmó en Israel, pero cuando supuestamente estábamos en Bélgica, ¿qué hacer con esas palmeras?».

Di Cicco: «Sam Fuller y Lee Marvin fueron nuestros maestros, padres y amigos».

Hamill: (Le tocó una secuencia memorable por su humor lingüístico, al estar metido dentro de un tanque ayudando a una parturienta). «Lo único que puedo decir es que había un calor de todos los demonios».

Carradine: «La amistad entre los actores trascendió y, en la actualidad, hasta nuestros hijos son amigos».

Pamela Marvin: «Lee me decía: “Los héroes verdaderos son los que murieron”».

La señora Fuller: «La reputación de Sam Fuller crece con el tiempo mientras la de otros decrece. Después de la guerra Sam estaba impaciente, nervioso, porque necesitaba retener todas las escenas. Antes de morir me dijo: “Estamos rodeados de lobos”».

Y fue Bobby Di Cicco el que tuvo la última palabra, en el Alice Tully Hall, la mañana del 2 de octubre de 2004, y arrancó el aplauso de los asistentes al recordar a los soldados que continúan al frente luchando en esta otra guerra, para enviarles un saludo. ■

El H. Ayuntamiento Constitucional de Zapopan

a través del

Instituto de Cultura de Zapopan

tienen el honor de invitar a usted y a su apreciable familia
a las exposiciones

Homenaje

Obra fotográfica de Laura Burns
mujeres de Ciudad Juárez

DANIEL KENT

El camino está abierto
Pintura 2003-2005

Sigmar
POLKE
Música de origen incierto
OBRA EN GOUACHE

DOLORES DEL RÍO

Vigencia del mito

OLIVIER DAUTAIS

Las ojeadas colindan

Museo de Arte de Zapopan (MAZ)

Marzo-abril, 2005

Horario de visita: martes a domingo 10:00 a 18:00 horas

Jueves de 10:00 a 20:00 horas

Martes entrada gratuita.

Andador 20 de noviembre #166, Centro Histórico, Zapopan.

Tel. 3818 2575. info@mazmuseo.com



También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de esas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre—¡uno solo, aunque sea, hace miles de años!—lo haya examinado y leído. Si el honor, la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique. (La biblioteca de Babel de "El jardín de senderos que se bifurcan", 1941, Jorge Luis Borges)



***Empieza por
tu futuro
Abre
un libro**

Librerías
Gonvill
¡Librerías para toda la Familia!

elemental



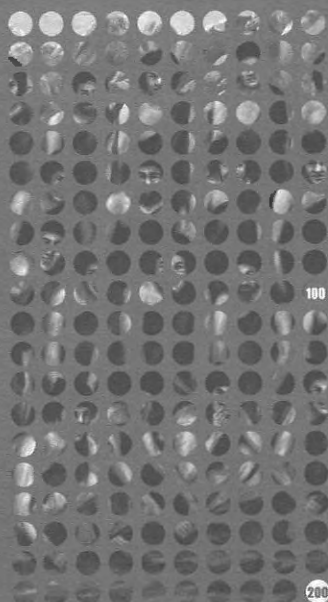
104.3 fm

Red Radio

Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx

diseño: klayo14@hotmail.com



100

200

320,000 ejemplares cada domingo

Circulación certificada por el IVM

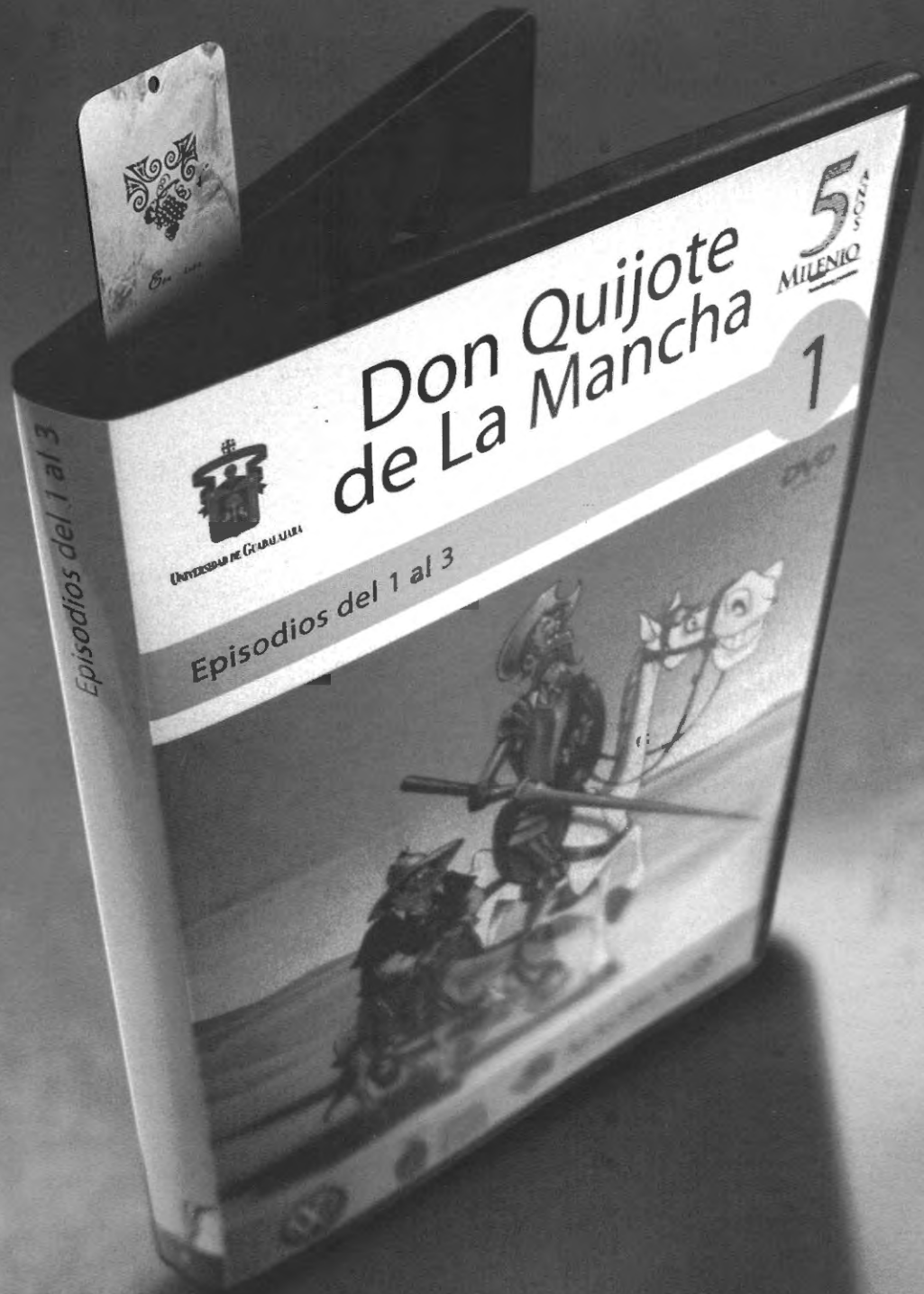
Cobertura nacional, con 15 diarios líderes en sus regiones

- El Universal, México, D.F.
- El Informador, Guadalajara
- Vanguardia, Saltillo
- La Voz, Morelia
- La Crónica, Mexicali
- Frontera, Tijuana
- Pulso, San Luis Potosí
- Hidrocálido, Aguascalientes
- Noticias, Oaxaca
- Correo, Guanajuato
- Az, Xalapa
- Noroeste, Poza Rica
- Enfoque, Tepic
- Herald, Toluca
- Voz del Caribe, Cancún

PUBLICIDAD

Día Siete

El semanario con mayor circulación en México



CADA CATORCE DÍAS EL QUIJOTE PARA VER O LEER.

Compra Público y por **\$99.00** pesos más, obtén cada catorcena **2 DVDs** diferentes de la aventura de **DON QUIJOTE DE LA MANCHA** y la obra completa en **2 tomos**.

Búscalo con tu voceador y en puestos de revistas

COSTO DE LA COLECCIÓN COMPLETA -12 DVDS Y 2 TOMOS- **\$499.00**

Fechas:

ENERO 28
FEBRERO 11
FEBRERO 25
MARZO 11
ABRIL 01
ABRIL 15

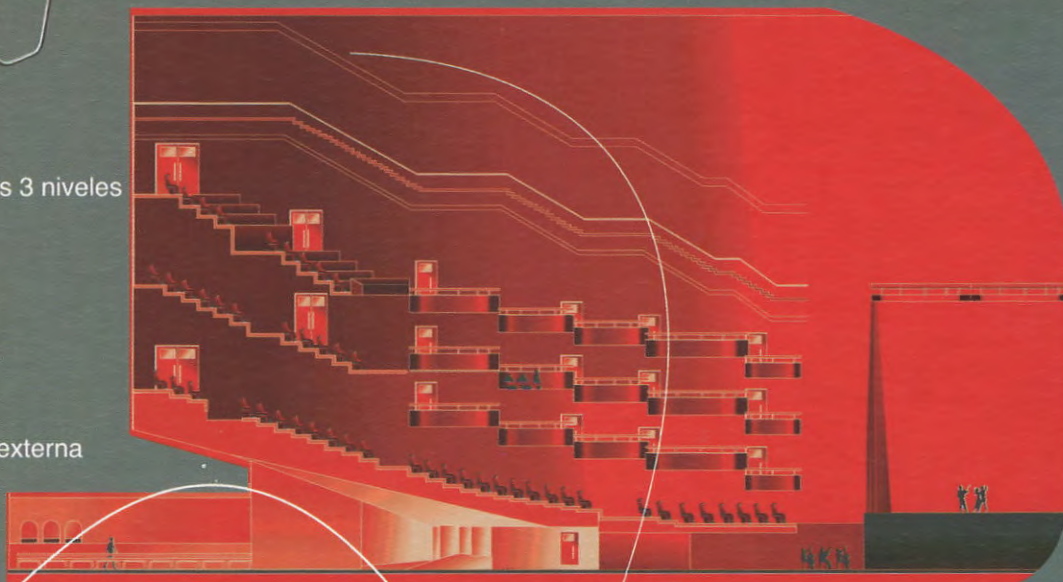
DVDs y tomos
a la venta:

1 y 2 + Tomo 1
3 y 4
5 y 6
7 y 8 + Tomo 2
9 y 10
11 y 12

PÚBLICO
MILENIO

La gente nos lee.

- ▣ 2,500 butacas
- ▣ 30 palcos
- ▣ Teatro estudio
- ▣ Cafetería y bar en los 3 niveles
- ▣ 10 camerinos
- ▣ Salón de ensayos
- ▣ Foso de orquesta
- ▣ Elevador de foso
- ▣ Tecnología de punta
- ▣ Diseño ergonómico
- ▣ Top staff
- ▣ Seguridad interna y externa
- ▣ Boleto electrónico



La máxima expresión de la cultura **en las artes**



cultura  **UDG**

 **TeatroDiana**
Vanguardia cultural

Av. 16 de septiembre 710, Centro, Guadalajara, Jalisco