

ISSN: 1665-1340

Luvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 42 • PRIMAVERA DE 2006 • NUEVA ÉPOCA



La forma

Francisco González Crussi
Rebeca Maldonado
Josu Landa
Antonio Deltoro
Javier Bracho
Eduardo Milán
Julio Estrada
Antonio Lazcano Araujo

Plástica de
Saúl Kaminer

Ana García Bergua
Alessandro Baricco
Antonio Di Benedetto
Juan Manuel Roca

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00

XXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

EN GUADALAJARA

DEL 24 AL 31 DE MARZO 2006

PODAS, BARRIO DE SAN JUAN



www.guadalajaracinemafest.com

PATRONATO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA, A.C.

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA CONACULTA IMCINE

H. AYUNTAMIENTO DE ZAPOPAN H. AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA

ANHELO BY OMNILIFE CINEPOLIS

la cultura también se ve en televisión



20° 40' N 103° 21' O

La Brújula

Sábados 16:00 hrs. Canal 4

Repetición: Viernes 20:00 hrs. Canal 21



despierta la neurona

Miércoles 18:30 hrs. Canal 4

Repetición: Martes 20:30 hrs. Canal 21





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, Víctor Ortiz Partida.

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 Guiérrez, Tedi López Mills, Elmer 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 2006).

Editora 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, *Imprenta:* Editorial Pandora, S.A.de C.V., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco. www.luvina.com

Índice

LA FORMA

- 5 La fluctuante forma del cuerpo humano
Francisco González Crussí
- 10 Gabriel Orozco,
la forma posible del vacío
- 11 Forma y vacuidad
Rebeca Maldonado
- 16 *Selfportrait*
Luis Jorge Bonne
- 17 Dar forma
Josu Landa
- 22 Tres caballos sudamericanos
Antonio Deltoro
- 29 La forma de los espacios
(y la forma de bailarlos)
Javier Bracho
- 34 Pasto de Alberto Caeiro
Gerardo Lino
- 35 Poesía y modernidad: poesía y lenguaje
Eduardo Milán
- 39 Einstein y el tiempo X en Bach y en Mozart
Julio Estrada
- 44 El laberinto de los protabios
Antonio Lazcano Araujo
- 46 El arquitecta
(fragmentos)
Paul Claudel
- 49 Alessandro Baricco: «La belleza
está en los gestos más simples»
Mariño González

EXTRAÑAMIENTOS

- 53 Antonio Di Benedetto:
la emoción contenida
Nicolás Cabral
- 54 Hombre invadido
Antonio Di Benedetto



Saúl Kaminer

Forjar la luz
Esther Seligson

58 El ruido y la piedad
Julio Eutiquio Sarabia

60 Los bienes materiales
Luis Vicente de Aguinaga

61 Los aplausos
Ana García Bergua

64 círculos concéntricos
Raquel Huerta-Nava

Estacias II
(fragmentos)
Marcel Dugardin

66 La vejez del ángel
Juan Manuel Roca

PÁRAMO

67 Sin palabras
Hugo Hernández

68 Escrito desde la ironía
Antonio Ortuño

69 Vargas Llosa, actor
José Miguel Oviedo

70 Un asomo indiscreto
Rafael Torres Meyer

El material de los años
(notas sobre la obra de On Kawara)
Carlos López Beltrán

73 Mirar la memoria descifrable
Cuauhtémoc de Regil

75 Vale la pena tener un Sopena
Arturo Suárez

76 Los sueños moldeados
de Juan Soriano
Arturo Camacho

Juan Soriano (1920-2006)

77 La experiencia vivencial
en Alberto Gutiérrez Chong
Aurora Noreña



la

En la lengua inglesa, tanto «figura» como «cifra» son acepciones de la palabra *figure*, lo que hace de ésta (para quienes soñamos en español) un punto de intersección donde conviven lo físico y lo abstracto, pues en nuestra lengua «figura» es sinónimo de «forma», y «cifra», en cambio, nos remite a una concepción numérica. De la misma manera, el presente número de *LUMINA* funciona como punto de intersección donde múltiples ópticas de diversas inteligencias coinciden en un tema: la forma. ● El patólogo y ensayista Francisco González Crussí comienza el abordaje con una brillante reflexión sobre la forma humana y sus fluctuaciones. Continúa Rebeca Maldonado, quien apela por la nulidad filosófica de la forma —como lo proponen algunas ramas del pensamiento oriental—, antecedida por una nota sobre la reciente participación del artista Gabriel Orozco en la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara. Con una óptica notablemente occidental, el filósofo Josu Landa nos ofrece una revisión estética e histórica de las formas, y a continuación el poeta Antonio Deltoro propone sus reflexiones sobre los poemas de tres poetas sudamericanos que, al privilegiar la figura del caballo, nos ligan con una cualidad de la forma, la poesía y el pensamiento: la velocidad. El matemático Javier Bracho se plantea el tema desde el pensamiento geométrico de manera clara y divertida, y también esclarecedor es el poeta Eduardo Milán al revisar la poesía y la modernidad, para analizar esa forma siempre inquieta que es el lenguaje. ● A propósito de otro lenguaje, el que discurre en páginas pautadas, el músico Julio Estrada indaga y especula sobre las razones que Einstein pudo tener para preferir a Mozart sobre Bach, mientras que Paul Claudel —traducido por el arquitecto Juan Palomar— habla, precisamente, de la figura de aquel cuyo material de trabajo es el espacio, y el biólogo Antonio Lazcano Araujo nos devuelve a las formas originales de nuestro remoto pasado como seres orgánicos: los protobios. ● La sección *Extrañamientos* evoca, con una nota de Nicolás Cabral y con el cuento «Hombre invadido», al escritor argentino Antonio Di Benedetto a 20 años de su muerte, y en la entrevista que le hace el narrador tapatío Mariño González, el novelista italiano Alessandro Baricco recuerda que «la belleza está en los gestos más simples». La forma de este número la completan un cuento de Ana García Bergua y los poemas de Luis Jorge Bonne, Gerardo Lino, Julio Eutiquio Sarabia, Luis Vicente de Aguinaga, Raquel Huerta-Nava, Juan Manuel Roca y el belga Marcel Dugardin —este último traducido por Marco Antonio Campos y Stefaan van den Bremt—, en tanto que el *dossier* de plástica está dedicado al artista Saúl Kaminer, presentado por Esther Seligson.

orma



La fluctuante forma del cuerpo humano

FRANCISCO GONZÁLEZ CRUSSÍ

Un imponente diccionario francés de muy reciente publicación (*Le Dictionnaire Culturel Le Robert*) ofrece, como primera acepción de la palabra «forma», la siguiente definición: «el conjunto de los contornos de un objeto o de un ser viviente, que resulta de la organización de sus partes, y que lo hace identificable». El de la Real Academia de la Lengua Española dice más lacónicamente: «Configuración externa de algo». Pero el significado se extiende en otra acepción de aquel ponderoso diccionario, al puntualizar que se trata de «la apariencia exterior que confiere [al objeto] originalidad y especificidad», como cuando se dice «la forma del jarrón». Y añade que en el caso de un ser humano considerado individualmente, la palabra «forma» hace referencia específicamente a la apariencia física. Basta y sobra, a guisa de ejemplo, citar expresiones que aluden al cuerpo femenino, *u. gr.*: «sus mórbidas *formas* ondulantes que atraen la mirada...».

Todo esto crea la impresión de solidez conceptual atrás del término definido. «Forma» trae a la mente algo concreto, algo que tiene lugar en el espacio, y que, por lo tanto, se aprehende con la mirada. En efecto, la vista nos entrega la forma de los objetos instantáneamente: basta con abrir los ojos. En cambio, quienes se enteran de la forma de las cosas por el tacto, como los invidentes, tienen que hacerlo penosamente, recorriendo con las manos los objetos palmo a palmo, deteniéndose aquí y allá, construyendo en su cerebro las relaciones de las partes, lentamente, mediante arduo y dificultoso esfuerzo.

Sucede que estos atributos del concepto de «la forma» —a saber: que es lo que permite identificar a los seres y objetos; lo que refleja el modo particular como se organizan las partes de una cosa; lo que nos llega instantáneamente a través de la percepción visual, tradicionalmente el más intelectual de los sentidos— crean la impresión de que hacemos bien, andando por el mundo, en hacer de la forma de las

cosas algo digno de nuestra entera confianza. Dicho de otro modo, que en un mundo donde todo parece inseguro, deleznable y cambiante, la forma de las cosas es guía segura y confiable. ¡Cómo no había de serlo! ¿No es cierto que los biólogos basaron la clasificación de las plantas y los animales de acuerdo a sus formas? Y nosotros, en la vida diaria, ¿no identificamos a nuestros seres queridos por sus rasgos fisionómicos, que no son sino las formas particulares que adoptan la cara y el cuerpo? Es tema de horrible pesadilla imaginar que, de repente, esos rasgos pierdan su aspecto y configuración, o se de-formen hasta hacerse irreconocibles. Peor todavía, que la forma no sirviese para hacerlos identificables, y que acabasen confundiendo unos con otros.

Pero, a pesar de todo, el concepto de forma no está exento de ambigüedad, ni tampoco se refiere a un contenido fijo, permanente o estacionario. La forma del cuerpo humano, en particular, no puede ser fija, porque la vida misma es cambio incesante. Abortos en el tráfico habitual de nuestras vidas, no nos detenemos a pensar en esto. Pero, a poco que reflexionemos, la magnitud de la mutabilidad de la forma humana nos llena de azoro.

«Muy pocas gentes saben», decía a principios del siglo XX un sabio alemán, Ernst Haeckel, «que el hombre, en el curso de su desarrollo, atraviesa por una serie de transformaciones tan sorprendentes como las famosas metamorfosis de la mariposa». Considérese, en efecto, lo que sucede en el curso del desarrollo embrionario. El ser humano empieza siendo una célula, el óvulo materno fecundado por un espermatozoide. Esta forma microscópica, pequeñísima, sutil (su peso se ha calculado en apenas 15 diezmilionesimas de gramo) y esferoidal, se divide rápidamente: primero en dos, y después, por sucesivas escisiones que la dividen sin aumentar de volumen total, produce un grupo de gajos o células hijas que permanecen adheridas unas a otras, semejando los glóbulos carnosos del fruto de la zarzamora. Esta nueva forma (*mórula*) retiene su carácter esferoidal; y cuando los gajos son unos

12 a 16, se acumula un líquido en medio del conjunto de células. De esta manera se crea una cavidad central (*blastocisto*) y la superficie se redondea mayormente por la presión interna.

Si la forma humana mereció alguna vez llamarse perfecta, es en sus primeros comienzos, cuando no es más que una «bola». No en vano la antigüedad grecorromana pensó que la esfera es la forma perfecta: sin principio ni fin, y sin que su monda superficie ofrezca ningún apoyo a cosas superfluas o dañinas. Pitágoras llamaba *kosmos* a todo cuerpo esférico y a toda estructura circunferencial; y Platón alabó el dodecaedro por la sola razón de ser la forma geométrica que más se aproxima a la esfera, la forma atribuida al universo. En el *Timeo* (44b-45d) se dice que los dioses copiaron la forma redonda del universo cuando modelaron la cabeza, por ser ésta «la parte más divina del cuerpo, reina y señora de todo el resto». (Además, dice el texto, los dioses se habrían contentado con fabricar la cabeza humana, sólo que, dándose cuenta de que no podía moverse, y de que rodaría como pelota por los accidentes del suelo, decidieron fabricar el resto del cuerpo para que le sirviera de vehículo en sus desplazamientos). Pero, ¡ay de nosotros!, los humanos estamos condenados a nunca alcanzar nuestro ideal de perfección. Muy pronto, un grupo de células se amontona dentro de la cavidad (*masa celular interna*), y la forma esférica se pierde definitivamente.

La masa celular interna se alarga, se aplanada, y se estratifica en dos capas: es el principio del embrión propiamente dicho. No hay nada todavía que recuerde la forma humana. Aplanada, esta masa de células adquiere un contorno semejante al de la suela de un zapato. Aparece entonces una especie de surco o raya (*raya primitiva*), algo más prominentemente en un extremo que en otro, a todo lo largo del cuerpo embrionario. Es el eje central y longitudinal: de aquí en adelante, el ser humano dejará para siempre la perfección de la esfera, y tendrá dos lados: derecho e izquierdo, y dos extremos: superior e inferior (*cefálico* y *caudal*). Muy pronto, el cuerpo

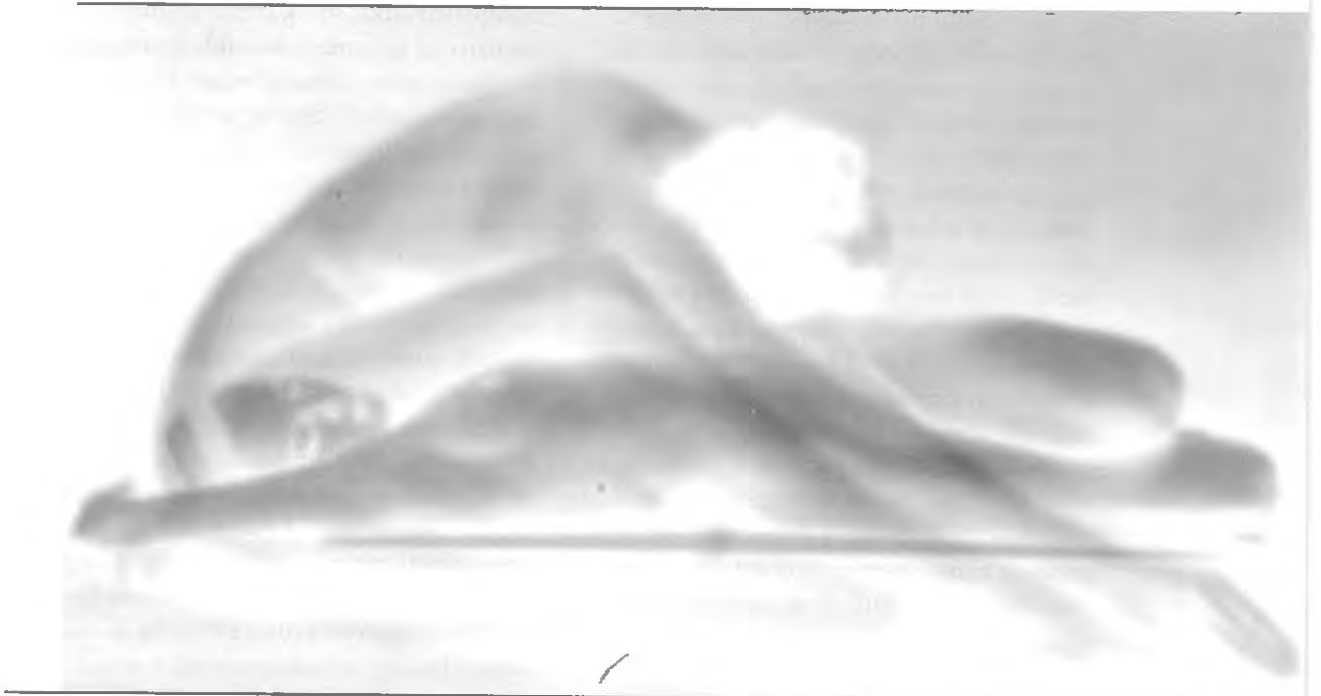
embrionario aumenta su grosor, se alarga, y se curva hacia abajo. Se identifica así un plano anterior y otro posterior (*ventral* y *dorsal*): el esbozo de ser humano cuenta ya con un «delante» y un «detrás».

A las tres semanas de haber sido concebido, es todavía una criatura extraña, que por el momento no parece tener nada de humano. Mide apenas unos dos milímetros de largo, pero se le distingue un esbozo de cabeza en un extremo, y uno de cola en el opuesto. Las extremidades no están definidas todavía: el hombre empieza siendo ápodo, igual que ciertos batracios de cuerpo vermiforme. Es hacia la quinta semana del desarrollo cuando aparecen las primeras indicaciones de brazos y piernas, bajo la forma de pequeñas eminencias cónicas. Ello hizo decir poéticamente a Swammerdam, eminente naturalista holandés de la edad barroca, que «dos miembros del ser humano se parecen primero a los retoños de las flores».

Al fin de la cuarta semana del desarrollo se produce, en la región del cuello, una serie de excavaciones a modo de fisuras. Son primero una, luego dos, tres, y hasta cua-

tro. Este fenómeno es propio de todos los vertebrados; en algunas especies (pero no en los mamíferos) las hendiduras se hacen profundas, y se perforan, poniendo en comunicación la faringe con el exterior. En el ser humano están destinadas a desaparecer. Imposible negar que estas formaciones se asemejan a las branquias que usan los peces para respirar. Es por eso que técnicamente se les denomina *hendiduras branquiales*.

No es éste el sitio adecuado para detenernos en un pormenorizado y fastidioso recuento de los complejos cambios de forma propios del desarrollo embrionario del ser humano. Pero conviene mencionar el hecho curioso, conocido desde ya hace varios siglos y que siempre llamó poderosamente la atención de los investigadores, de que el ser humano, antes de adoptar su forma propia, parece asumir sucesivamente las formas de otras especies colocadas más abajo en el esquema de la evolución. Por ejemplo, el corazón humano, cuando primero aparece, se presenta como un simple tubo, tal como existe en el *Amphioxus* (animal marino, invertebrado, que pasa la mayor



Imágenes: composiciones con fotografías de Ruth Bernhardt



parte de su vida enterrado en la arena o el lodo, en la profundidad de los océanos). Después, ese tubo cardíaco se transforma en corazón con dos cámaras, una aurícula y un ventrículo, semejante al corazón de los peces. Más tarde, a las cuatro semanas de la gestación, el corazón del embrión tiene tres cavidades, como en los reptiles. Y finalmente tiene cuatro, como es normal en la especie humana.

Otro tanto puede decirse de muchas estructuras corporales. En las vértebras del embrión humano puede distinguirse una formación axial (*notocorda*), que corresponde al esqueleto de los tunicados (seres marinos, típicamente protegidos por una capa exterior de celulosa a modo de túnica —de ahí el nombre de «tunicados»— que pueden medir entre uno y 30 centímetros, y que comúnmente se adhieren a las rocas o a la superficie exterior del fondo de los barcos). El pulmón empieza siendo un simple saco, parecido al de los batracios.

Pero quizá el ejemplo más espectacular es el del riñón. Antes de formar el riñón definitivo, la Naturaleza parece titubear, y procede como los maestros del arte pictórico del Renacimiento (y de otras épocas), que pintaban un objeto, se arrepentían, y volvían a pintar otro objeto encima del anterior. Así sucede con el riñón. Aparece

primero un diminuto riñón «preliminar», muy semejante en su estructura al riñón de la lamprea. Este órgano desaparece, y es reemplazado por otro, un poco más grande y situado más inferiormente, parecido al riñón de los batracios. Pero tampoco éste permanece: se destruye, y es sustituido por el riñón «final» o definitivo. Algunos residuos de las estructuras desaparecidas pueden permanecer, y son identificables como vestigios microscópicos. Son algo así como huellas de los «borradores» iniciales: en la terminología de los pintores, el *pentimento*, o sea, marcas del «arrepentimiento».

El arte y la literatura están repletos de narraciones, mitos y leyendas que describen cambios en la forma corporal. Así, Dafne, huyendo del acoso sexual de Apolo, implora la protección del cielo, y su plegaria es escuchada: cuando está a punto de ser violada se transforma en árbol de laurel, desde entonces el árbol favorito de Apolo. Circe, en la *Odisea*, transforma a los hombres en bestias. Pigmalión hace una estatua de marfil, que Afrodita transforma en mujer de carne y hueso. Lucio, en el cuento de Apuleyo, quiere convertirse en pájaro, pero se unta el ungüento mágico equivocado, y termina convertido en asno. Y Gregorio Samsa, el personaje de Kafka, sin quererlo amanece una mañana en su cama convertido en cucaracha.

Todas estas narraciones nos impresionan por ser fantásticas. Son el producto de una imaginación febril y desbordada. Pero la realidad, como siempre, supera a la fantasía. En efecto, ¿qué son las leyendas de hombres o mujeres convertidos en asnos, o en bestias, o en plantas, cuando se piensa en las increíbles series de transformaciones que sobrellevamos todos nosotros en el curso de nuestro desarrollo prenatal? Quienquiera que observe este proceso verá al ser humano pasar por increíbles transmutaciones antes de alcanzar su «forma» definitiva: de protozario microscópico a gusano, a tunicado, a pez, a batracio, a serpiente, y a mamífero. ¡Y todas estas inauditas metamorfosis llevándose a cabo en el breve espacio de nueve meses! Era un ser microscópico, y ahora mide casi medio metro. Junto a los cambios

de forma, ha aumentado su volumen en una proporción que produce vértigo. Pesaba 15 diezmilionésimas de gramo al momento de la concepción; pero el ser humano nace pesando en promedio 3 mil 250 gramos: ¡dos billones de veces más que al principio de su formación! La más desbocada de las imaginaciones de los creadores de leyendas jamás pensó en confeccionar una narración de argumento tan intrincado e inaudito.

No terminan aquí las transformaciones. Sólo el ritmo al que se ejecutan disminuye. Nacer es empezar a envejecer, puesto que la vida es desgaste continuo. Al principio, el desgaste es ampliamente compensado por la regeneración, y de ese modo se alcanza la forma que más se ha ensalzado: la forma del cuerpo humano en el punto álgido de su vigor y plenitud. Es el cuerpo que despliega la belleza plástica que tanto deleita a los artistas. Es el cuerpo masculino tenso, esculpido, musculoso y elástico, o la morbidez del cuerpo femenino suave, delicado y luminoso.

De este punto en adelante, los cambios de forma serán lentos. El ser humano se embarca en un deslizadero de pendiente muy suave. Desde el punto de vista del ser humano, el envejecimiento es algo que ocurre muy despacio. No se trata de despeñarse en un precipicio: la caída es gradual, sin prisas, sin traumas, sin sacudidas. Apenas si la percibimos: el metrónomo que marca su compás es el de la vida cotidiana; el de los acontecimientos de todos los días. A diario nos vemos en el espejo, y no nos percatamos de ningún cambio. Las formas siguen siendo las mismas, aquellas que «confieren identidad y especificidad». Por eso nos vemos en el espejo y pensamos ser siempre «los mismos». Hasta que un buen día alguien nos muestra una fotografía de nosotros tomada hace 20 o 30 años, y no podemos reconocernos. La forma, y por ende la identidad, es ya otra.

Ha de llegar el día en que el cuerpo adopte su forma más elemental. Es el esqueleto, la forma corporal reducida a su mínima expresión. Armazón pura, sin añadiduras, sin blandas superfluidades, ribetes o añagazas. Pero tampoco aquí terminarán las transmutaciones. Esta nueva forma se

desvanecerá, y el cuerpo, en su última metamorfosis, habrá de desagregarse en moléculas dispersas, como Zeus en lluvia de luz de oro, ingresando así en el eterno ciclo de las transmutaciones naturales.

La forma del cuerpo humano es eminentemente fluctuante y percedera. Es así que detrás de la solidez del concepto de «forma» nos acecha la ambigüedad metafísica. Les corresponde a los filósofos explicar el significado de la palabra. Cuando Aristóteles habla de la forma, no se refiere —como nosotros— a los contornos o configuraciones de los objetos materiales, sino a la organización de las partes que los componen. En su tratado *De las partes de los animales*, dice que la forma de una casa no se refiere a las vigas, ladrillos y cemento, sino a la combinación de esos elementos, al ser en su totalidad. En otra parte dice algo semejante: la forma de una estatua no es su contorno, es el principio creador, tal como existe en mente del escultor. La forma aristotélica es siempre algo abstracto e intangible.

¿Y la forma del ser humano, entonces? Un heredero espiritual de Aristóteles, el sabio árabe Ibn Sina, mejor conocido como Avicena, escribió:

Hay que saber que hay una Forma para el hombre, y que esta forma es lo que le es propio: es *su alma*... En un sentido real y verdadero, el hombre es esta forma... Sin embargo, [la forma del hombre] sólo adquiere el ser al mezclarse con la materia. Pero el cuerpo y la materia no tienen nada que ver con la producción de esa Forma. Son completamente innecesarios para la existencia del alma, su verdadera esencia.

Así pasa siempre cuando los filósofos se apoderan de una palabra. Al principio, nadie les hace caso, porque dicen que no vale la pena investigar lo que a todos les parece bastante claro. Nos llevan entonces por laberintos mentales, y después de prolongados esfuerzos cerebrales, dan conclusiones tan abstrusas que nadie les hace caso, porque a todos les parecen bastante oscuras. ■

Gabriel Orozco, la forma posible del vacío

El vacío es el inicio de la forma en el arte de Gabriel Orozco, el creador mexicano contemporáneo con más presencia internacional. «El artista intenta establecer un vacío a su alrededor para conquistar un espacio donde poder moverse. Establece así un territorio vaciado para desplazarse y poder actuar. El artista necesita, en su inmovilidad, rodearse de vacío: vacío de significado para ser llenado, vacío de objeto para ser ocupado, vacío de nombre para ser nombrado, vacío de poder para ser libre».

Orozco (Jalapa, 1962) continuó el año pasado su reflexión escrita. Invitado en septiembre por la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, ofreció una puesta al día de la conferencia que dio en 2001 en la Ciudad de México. El artista había reflexionado entonces sobre «Caja de zapatos vacía», su polémica pieza presentada en la Bienal de Venecia: «trabajando con la idea de los recipientes y del vacío, así como con objetos encontrados y la idea del residuo después de una acción, decidí presentar una caja de zapatos».

En 2005, Orozco ahondó en el tema del vacío: «Territorio de vacío, y suspenso, para actuar con libertad intentando un sistema geométrico que libere nuestras acciones o que nos evite depender de las fuerzas en las que no creemos».

El autor que ha aportado a ese «territorio de vacío y suspenso» piezas que conmocionaron al mundo del arte como «La DS» y «Tapas de yogurt», afirmó que «la novedad artística no consiste tanto en la demostración de una técnica inédita como en el ejemplo de una actitud novedosa ante lo que nos rodea. Encontrar un sistema de geometría y de ética que nos permi-



«My Hands Are My Heart», 1991

ta desear sin complejos de culpa, experimentar eso que llamamos realidad, y no sólo pretender la matemática ilusoria de los cubos blancos, de las creencias platónicas, del intercambio monetario».

Orozco, quien había declarado: «Ante todo soy recipiente, en segundo plano productor. La escultura es eso, un recipiente», fue ahora más allá al afirmar que «sin un sistema geométrico nuestra liberación sería ansiosa, salvaje e inconsciente. Sería tan sólo un sueño, y aunque probablemente

placentero, sería una ilusión de libertad, que es la forma del esclavismo actual. Eso: la ilusión de libertad que nos vende el negocio de la democracia».

La experiencia organiza ese sistema geométrico. «Porque la geometría puede ser una forma de liberarnos de cualquier monoteísmo, aunque es cierto que el culto a la geometría se convirtió también en monoteísmo para muchos artistas del siglo XX y que ahora sólo profesan los arquitectos. Pero la experiencia, en su accidentada, impredecible y constante manera de suceder, es la que realiza la idea platónica en hecho concreto y lo hace organismo. Lo orgánico de una experiencia organiza ese orden geométrico y le da existencia. Así la estructura y el lenguaje son convertidos en organismo al suceder en una experiencia».

Al rematar su texto, Orozco recordó que el arte en México había desaparecido de los escenarios internacionales más de cinco décadas atrás: «Sabemos que por lo que reapareció no fue por las palabras mayúsculas México ni Latinoamérica ni Muralismo, ni el nombre de alguna empresa poderosa, sino por una empresa individual, no privada, pero sí íntima que se expuso al público en su vacío. Que generó su propio espacio posible, después de imponer su vacío». ■

Forma y vacuidad



REBECA MALDONADO

*La forma aquí sólo es vacío/ el vacío sólo forma
La forma no es otra cosa que vacío
El vacío no es otra cosa que forma
Prajna Paramita Hidraya¹*

*Poco a poco extirpar de uno, con un esfuerzo tan atento que no se siente dolor,
extirpar de uno, como quien se libra de la propia piel, las características.
Clarice Lispector, *La pasión según GH**

Ser occidental es creer en la existencia de objetos, pensar que los objetos tienen identidad con sus nombres, que son determinados y poseen forma y esencia. Creemos en la arboreidad de los árboles, y en la animalidad de los animales y en la racionalidad de los seres humanos. Vemos y esencializamos, sustancializamos, fijamos y determinamos y, a la vez, creamos inúmeros obstáculos para la libertad: pensamos yo soy yo, tengo identidad. También tengo forma, esencia, nombre, y soy fijo y determinado. Esencia, forma y cualidades a las cuales rendir culto y ofrecer nuestra vida. Así, dice Aristóteles en la *Metafísica* que ser o no ser «significa algo determinado», «una sola cosa» o ser «tal cosa» y ésa es su «esencia»². Pero además, desde el prejuicio de la sustancia, nosotros, occidentales, somos seres que toda la vida hemos pretendido alcanzar algo, buscar algo, o estar a la expectativa de algo, al abrigo de fundadas o hueras esperanzas: ser algo o tener algo. Leídos con otros ojos, no desde el horizonte del ser prototípico de Occidente desde Parménides, quien dictaminó que el ser es y no es posible que no sea, sino leídos desde el horizonte de la nada: nuestra metafísica de la sustancia, del uno, de la identidad y del principio de no

contradicción constituye el más profundo de los engaños sobre los cuales descansa toda nuestra experiencia vital.

Nosotros, occidentales, somos, por razones muy diferentes a las planteadas por Zenón de Elea en sus paradojas, un Aquiles que jamás alcanzará a la tortuga. Mientras sigamos creyendo en el yo fijo, determinado y sustancial, habrá siempre un sujeto enfrentado a un objeto. Mas todo este horizonte de la representación es literalmente tragado por el vacío que instaura el horizonte de la nada. ¿Qué tal si Aquiles desaparece en la tortuga y la tortuga en Aquiles? Para el budismo y el taoísmo esto sólo es posible desde el horizonte de la nada, desde el horizonte del vaciamiento del yo, siempre y cuando ocurra que el yo se convierta en un dato histórico. Pues cuando la tortuga nada en el agua o el pájaro vuela en el aire, no hay distancia entre el agua y la tortuga, ni entre el pájaro y el aire, han desaparecido tortuga y pájaro, agua y aire. No hay sujeto, no hay objeto. Visto desde el taoísmo ni la tortuga ni el pájaro han perdido el *tao* (*dao*); en cambio, el ser humano ha de aprender a cultivarlo, a seguirlo, a conformarse con él. Los textos taoístas están repletos de experiencias de sabios que han logrado conformarse al *tao*, única sabiduría que alcanzar. Un anciano no era distinto de la cigarra que cazaba con una pértiga³. Ni un hombre que salió salvo de un remolino de agua era distinto del remolino⁴. Ni el cocinero de Zhuang zi era distinto de la vaca al hundir su cuchillo en sus articulaciones⁵. Porque en todos estos casos la mente ha realizado la vacuidad, porque ha disuelto la oposición sujeto-objeto, las categorías de existencia y no existencia, el principio de identidad y no contradicción. El taoísta, al llegar a un completo olvido de sí, ha alcanzado a disolver la parcelación del horizonte de la sensibilidad en visión, tacto, oído, olfato, gusto, para en un solo movimiento diluirse y disolverse en la cosa y transformarse en un solo cuerpo con el mundo. Por eso en la disciplina taoísta del *tai chi* el movimiento de la mano está acompañado por el del brazo, y el del brazo por el del tronco y el del tronco por

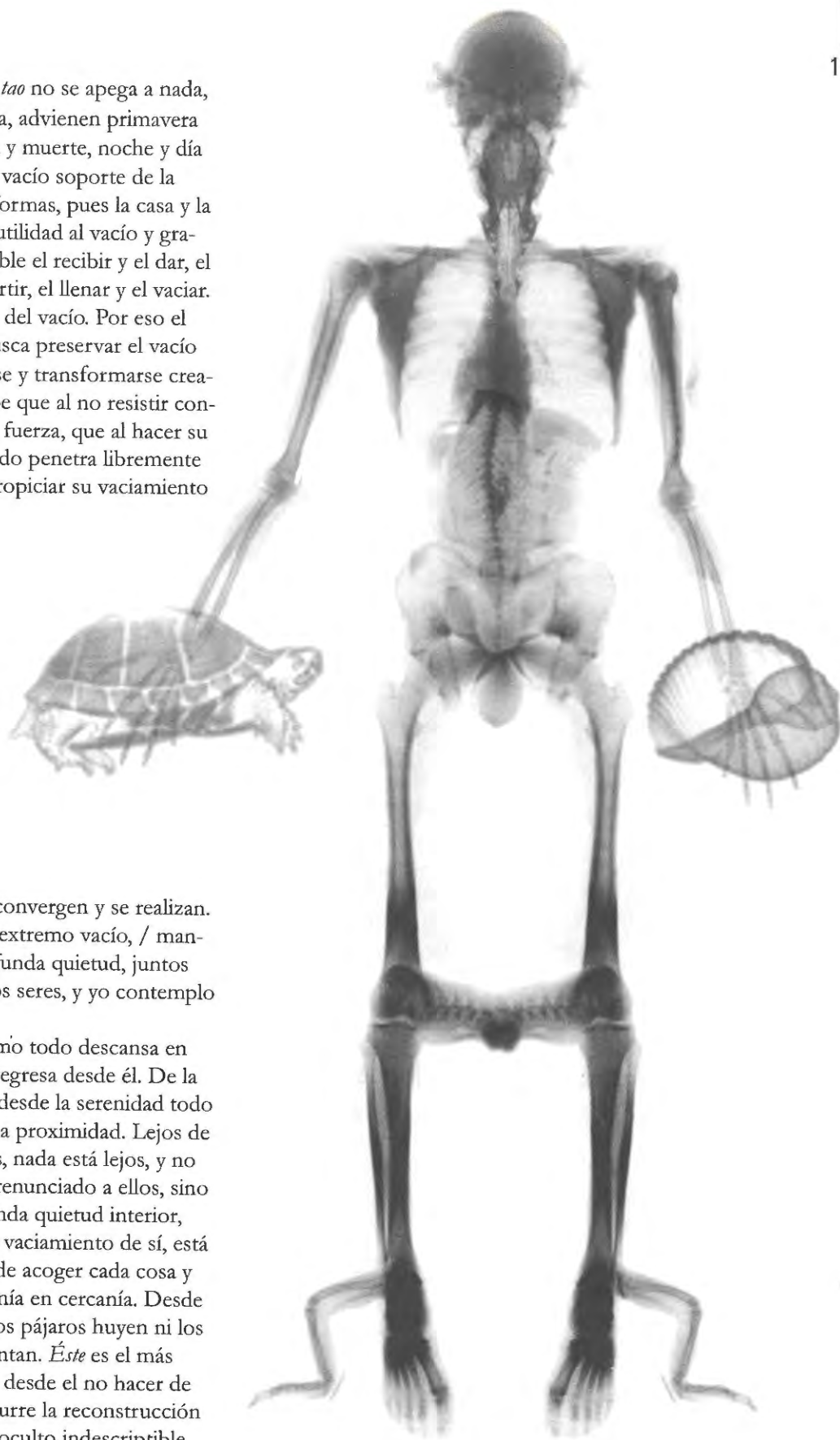
el de la cadera y el de la cadera por el de las rodillas, para realizar la íntegra naturalidad y espontaneidad de la naturaleza, hasta realizarse un solo cuerpo con la naturaleza, de la misma manera en que el hombre salvado del remolino de agua se mueve íntegramente junto con la corriente del agua. En el *tai chi* el cuerpo aprehende, de la espontaneidad de la naturaleza, su propia espontaneidad. Gracias a esta vacuidad —para el taoísta entereza o estado de integridad mental o interior⁶—, se logra la espontaneidad de la forma, de los actos, de la vida misma. «Sólo acomodándose en perfecta calma y serenidad a las mudanzas se puede penetrar en la pura unidad del vasto cielo»⁷. Desaparece quien ve y lo visto, lo oído y lo escuchado, el sujeto y el objeto al seguir el misterioso principio del *tao*.

Sólo es posible advertir lo sin nombre, lo que no es algo determinado, lo que no es tal cosa o una sola cosa, desde la vacuidad, desde el vacío de sí. Pues sólo desde la vacuidad es posible conformarse a lo in-forme, in-visible, in-audible, in-tangible, sin-nombre e in-sípido, que es el *tao* y olvidarse de los diez mil seres. Leemos en el *Tao te king*:

El Tao que puede ser expresado no es el Tao perpetuo. El nombre que puede ser nombrado no es el nombre perpetuo./ Sin nombre es el principio del Cielo y de la Tierra y con nombre es la *Madre de los diez mil seres*./ El que habitualmente carece de concupiscencia ve su maravilla. El habitualmente codicioso no ve más que sus últimos reflejos⁸.

El *tao* no se da a los ojos, como el pensamiento occidental quisiera, ni al tacto, ni a la boca; el *tao* penetra los diez mil seres, todo el proceso del mundo, y da lugar absolutamente a todas las cosas; gracias a él el ser y la nada se generan uno y otro, lo difícil y lo fácil, lo largo y lo corto, lo alto y lo bajo, el sonido y el tono y, por lo tanto, la única pretensión del sabio es vaciarse, permanecer sin deseos y hacerse uno con la eficacia o virtud (*te* en chino) del *tao*. Además todo el movimiento del *tao* se funda en el vacío,

pues porque el *tao* no se apega a nada, no se fija a nada, advienen primavera e invierno, vida y muerte, noche y día y también es el vacío soporte de la utilidad de las formas, pues la casa y la jarra deben su utilidad al vacío y gracias a él es posible el recibir y el dar, el retornar y el partir, el llenar y el vaciar. El ser proviene del vacío. Por eso el sabio taoísta busca preservar el vacío para conservarse y transformarse creadoramente. Sabe que al no resistir conserva su propia fuerza, que al hacer su propio vacío todo penetra libremente en él y que al propiciar su vaciamiento



todas las cosas convergen y se realizan. «Alcanzando el extremo vacío, / manteniendo la profunda quietud, juntos pululan todos los seres, y yo contemplo su regreso»⁹.

Para el taoísmo todo descansa en el vacío y todo regresa desde él. De la misma manera, desde la serenidad todo se mantiene en la proximidad. Lejos de todos los deseos, nada está lejos, y no porque se haya renunciado a ellos, sino porque la profunda quietud interior, por ser extremo vaciamiento de sí, está en condiciones de acoger cada cosa y transformar lejanía en cercanía. Desde la serenidad ni los pájaros huyen ni los muertos se ausentan. *Éste* es el más profundo hacer, desde el no hacer de la serenidad. Ocurre la reconstrucción interior del hilo oculto indescriptible indeterminado que ata y transforma

todo cuanto existe en un solo cuerpo, en un campo único y al cual uno se conforma. Aquí dos de los poemas del poeta taoísta Wang Wei del siglo VI; en el primero describe esta experiencia de serenidad-extrema cercanía:

Al pie de la montaña del sur queda mi
[casa;
Movimiento y reposo sostienen mi cuerpo

Me acerco a los pájaros sin molestarlos;
Simpatizo con cuanto animal encuentro

Nubes y atardeceres se hicieron mis
[amigos;
El blanco vacío me sirve de vestido.¹⁰

En el segundo, desde la experiencia de movimiento-reposo y serenidad el poema se transforma en experiencia de creación de un campo único y, por tanto, de iluminación:

solo
sentado entre secretos bambúes

toco el laúd
de nuevo silbo sin parar

profundidad del bosque
que los hombres desconocen

la luna me ilumina
contemplándola¹¹

Desde el extremo vacío, desde la serenidad, acontece la transformación del poeta

en reverberación del mundo. El hombre sentado entre secretos bambúes realiza al tocar el laúd la propia reverberación del mundo; la forma en el taoísmo realiza ese proceso de expansión, de ruptura de las formas fijas y de las capas de la individualidad propias de la experiencia ordinaria: la forma es experiencia de vibración en el vacío, experiencia de un universo en expansión hasta diluirse la distinción sujeto-objeto y llegar a la iluminación. La razón es lo único que podría ahuyentar la espontaneidad de la forma, es lo que ahuyenta la posibilidad de fusión con la vida. Si Oriente logra la instantaneidad, la espontaneidad, la naturalidad de la forma, es porque afirma la experiencia pura o la realización de la in-distinción de objeto y sujeto. La forma es un logro de la experiencia pura (vaciamiento-serenidad-reverberación-conformación de un solo cuerpo) con toda su espontaneidad, naturalidad y simplicidad, y no una consecuencia del pensamiento discursivo-racional. El budismo *zen* también realiza la transformación del sujeto en caja de resonancia o vibratoria, mas para ello es necesario realizar la pérdida del yo confinado y preciso; se lee en un *haiku* de Renseki, monje *zen* del siglo XVII: «Limpié el espejo / de mi corazón. Ahora refleja / la luna».

El budismo *zen* está sustentado en la no distinción sujeto / objeto: ahí reside la simplicidad, ahí donde no hay ni objeto ni sujeto, ni quien escucha ni lo escuchado. Dice un maestro *zen*, al escribir su experiencia de iluminación o el momento en que los opuestos ya no se contradicen y el tiempo y el espacio dejan de percibirse: «Cuando escuché la campana del templo de pronto no hubo ni campana ni yo, solamente el sonido»¹². Realizar la iluminación, para el budismo *zen*, es realizar la naturaleza de la mente —o retornar a la mente no nacida, como pensaba Bakuin, instante en que no hay distinción entre yo y no yo. Momento en que desaparecen la ficción del yo y toda la fragmentación entre bien y mal, verdadero y falso, etcétera. También nuestra propia naturalidad, espontaneidad e instantaneidad, descansa en ese instante en que no somos más ni hombre ni mujer, ni esto ni aquello, instante en que perdemos nuestras huellas, ol-



vidamos incluso nuestro nombre y apellido y atravesamos todas las distinciones: cuando efectivamente se realiza el *Mu* (nada), la forma es verdaderamente no forma¹³, la forma aquí sólo es vacío: en tal experiencia de indiferenciación se es indistinto de la cerca, del níspero, del graznido del cuervo, pues el universo entero está en la cerca, en el níspero y en el graznido. El *kensho* (iluminación) es alcanzar esta experiencia, ser uno con la lluvia y el viento. Cuando Ikkiu alcanza la iluminación, dice a Kasu, su maestro:

Hay un momento de pausa:
Si es la lluvia que llueva.
Si es el viento que sople.¹⁴

Lejos del mundo de la forma y de límites precisos se ingresa a *Mu* (vacío), verdadero anfitrión de todo cuanto es y tal y como es. *Mu* es ámbito de serenidad. *Mu*, vacuidad, es libertad. No apegarse a ninguna forma, determinación o cualidad, es libertad y es lo único que nos hace ingresar a un estado de espontaneidad y naturalidad. Romper el yo es derretir el témpano del ego y diluirse en todos los seres tal y como el hielo en el agua. Entonces es posible imaginarse a esos seres sin forma ni determinaciones precisas que aparecen en Zhuang zi: a Tai, que lo mismo le daba que lo tuvieran por caballo o por buey, y al Hombre sin nombre que cabalgaba en el pájaro de la profunda inmensidad hasta el país donde nada existe. En ese ámbito de indefinición comienza el vuelo del espíritu.■

1 Corazón de la perfecta sabiduría.

2 Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998, Libro IV, p. 171.

3 Leemos en *El libro de la perfecta vacuidad*, texto atribuido al sabio taoísta Lie zi: «Mantengo mi cuerpo inmóvil, como una estaca hundida en la tierra: mi brazo tendido, como la rama de un árbol seco. Del vasto universo y de la multitud de seres sólo percibo en ese momento las alas de la cigarra. No me vuelvo ni me inclino. No cambiaría las alas de una cigarra por todos los seres del mundo». (Lie zi, *El libro de la perfecta vacuidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p. 65).

4 También leemos en *El libro de la perfecta*

vacuidad: «Me sumerjo dejándome aspirar por el remolino y salgo a flote dejando que el torbellino me remonte. Me adapto al *dao* de las aguas, sin tomar por mi parte ninguna iniciativa. Así es como consigo nadar con esa facilidad en el agua»: así contesta Lü Liang al preguntársele por el método utilizado para salir ileso de la catarata con «los cabellos sueltos y cantando» (p. 64).

5 Al ser interrogada el cocinero por el método de descuartizar a la vaca de manera tal que producía un sonido como si fuera música, declara: «Al principio, [...] sólo veía al buey que tenía delante; al cabo de tres años ya no veía al buey. De presente, vuestro siervo usa de su espíritu para saber, que no de los ojos para ver». (Zhuang zi, *Maestro Chuang Tsé*, Kairós, Barcelona, 1996, pp. 54-55).

6 Wang tai era un hombre mutilado de un pie que sin embargo mantenía la perfección de la mente: «Si se consideran las cosas desde sus diferencias [...] el hígado y la vesícula están tan lejos uno de otro como el estado de Chue del de Yue; mas si desde su semejanza todas las cosas son una. Quien alcanza a comprender esto no cura de lo que conviene a sus oídos o a su vista, sino que busca que su espíritu se sumerja en la armonía de la virtud universal. Considerando las cosas desde su unidad, ya no se advierte ninguna pérdida [...]» (*ibid.*, p. 71).

7 *ibid.*, p. 89.

8 Lao-tsé, *Tao te ching*, Tecnos, Madrid, 2003, p. 21.

9 Lao zi, *Tao te king*, Ediciones Siruela, Barcelona, 2000, p. 61.

10 Wang Wei, *La montaña vacía*, Hiperión, Madrid, 2004, p. 343.

11 Wang Wei, *Poemas del río Wang*, Trotta, Madrid, 2004, p. 177.

12 Philip Kapleau, *Los tres pilares del zen*, Árbol Editorial, México, 1988, p. 136.

13 Como se lee en el *Sutra del Diamante*, primer libro publicado en el mundo: «si ves que toda forma es no forma, entonces ves al Tatagatha». Realizar la no forma es realizar la experiencia de ausencia de yo, de persona, de tiempo y de cualidades.

14 Perle Besserman y Manfred Steger, *Nubes locas: rebeldes del zen*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1998, p. 78.

Selfportrait

LUIS JORGE BOONE

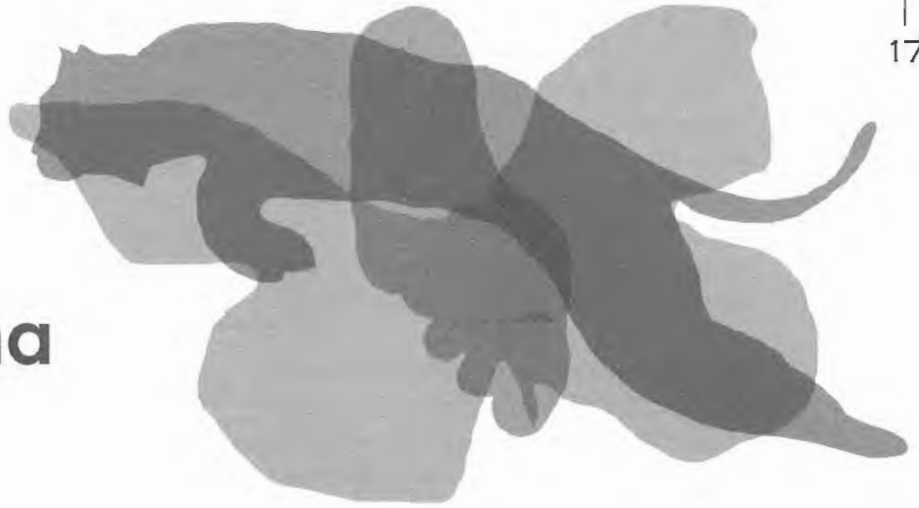
Distingo nubes dentro de las nubes.
Nubes diminutas
caen en la lluvia.

El mar, espalda de las nubes,
gira
y vuelve a ser nube un instante
en la estampida de las olas.
La nube de tormenta
es muchas nubes ocupando el mismo espacio,
hacinadas.

La niebla es nube en dispersión.

Si una nube
tiene forma de nube
llueve como sí misma;
se une a otras nubes,
cambia
como nube, divaga
y hace de su cuerpo solsticio y equinoccio
de olores y relámpagos,
es rosa, blanca y púrpura
(en el mismo instante, en la misma tarde, en la misma nube)
no es nube ya:
cielo que se desnuda.

Dar forma



JOSU LANDA

La forma se da. Ello en los dos sentidos del verbo: el personal y su contrario: Mallarmé da un acabado singular a su poema supremo, «Un golpe de dados jamás abolirá el azar»; la realidad, por su parte, es lo dado: un complejo dinámico de formas dándose sin fin.

Eso se sabe, sin que necesariamente se sepa bien de qué se habla cuando se habla de «forma». Con esta palabra sucede lo que decía San Agustín de la noción de tiempo: es sumamente difícil definirla, pese a saber de qué se trata.

«Forma» remite al viejo vocabulario de la ontología y puede decirse de cosas completamente diversas: lo mismo de esencias abstractas (*morpha*), sólo captables por la razón, que de la imagen de cualquier objeto ordinario, perceptible por los sentidos. En el primer caso, se trataría de realidades inmutables, eternas (están fuera del tiempo y del espacio). En el segundo, de lo contrario: entes condenados a la duración, la alteración, la finitud, la muerte.

Partamos del supuesto de que tamaña diversidad no anula un mínimo común denominador, que permite llamar «forma» a conceptos universales como «Casa», a la estructura de un enunciado, a la manera de hacer algo o de tratar a una persona, a los rasgos externos de un utensilio, a una pintura o una escultura, a un sueño, a la organización de un relato, al modo en que se ha compuesto un poema y muchas cosas más.

En el discurso teórico que se ha venido articulando, en Occidente, durante más de dos mil 500 años, ese elemento común se representa conforme a una metafórica de la visión. Las ideas platónicas —es decir, las formas esenciales por excelencia— son la imagen arquetípica, que habrán de «imitar» a duras penas todas las cosas que vemos en nuestro mundo. Éstas, a su vez y por ello mismo, se nos dan con una figura externa y / o con una estructura interna que remiten siempre a aquellos modelos. Los ojos de la razón pueden ver las esencias y eso es, justamente, *theoría* (contemplación de lo divino). Los ojos de la cara, por su parte, ven los rasgos presentes en la superficie de los objetos normales.

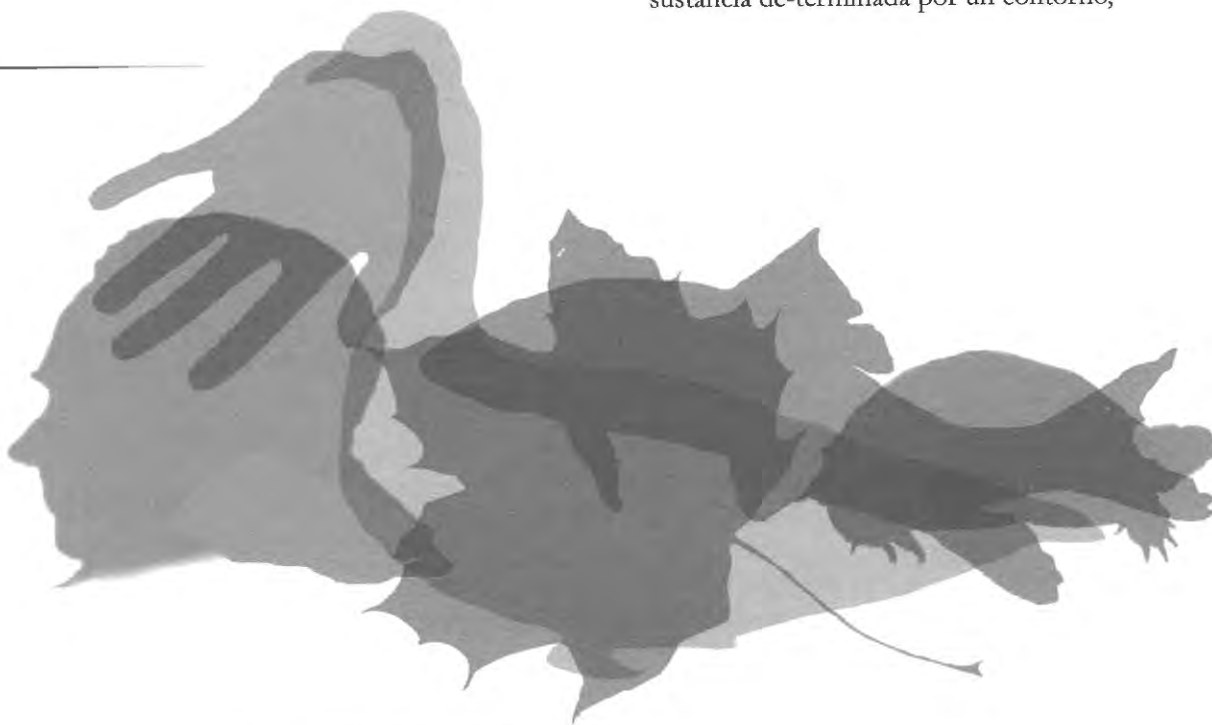
A fin de cuentas, pues, la forma es lo visible. Nadie puede ver algo —lo que sea— sin que ese «algo» ostente una figura, una definición: unos contornos mínimamente perceptibles. El caos, eso que los griegos imaginaron —es un decir— como un «bostezo del universo», como un magma de materia reberverante, indistinta, sin límites... es simplemente invisible. Sólo el mito lo hace concebible, en la limitada medida en que describe lo indiferenciado echando mano de referentes definidos y diferenciados. Se poetiza el caos como lo opuesto al cosmos —el orden bello e inteligente del universo— gracias a la sublimación de los fenómenos que tienen cabida en éste: masas, movimientos, temperaturas, extensiones, fuerzas, coloraturas, procesos físicos y químicos...

Forma es, por tanto, todo lo que puede ser visto por los ojos, la inteligencia y la razón. Toda visión es, en último término, visión de una forma. Pero una cosa es poder ver algo —en el sentido lato en que aquí se

emplea el verbo— por la simple operación espontánea e inevitable de las mencionadas facultades, y otra muy distinta ver algo porque reclama, atrae y fija nuestra mirada, dejando secuelas muy especiales en nuestras almas. La percepción, la intelección y el raciocinio son, pues, modos de «ver» muy diferentes respecto del que tiene lugar en el ámbito del arte. En este caso, la contemplación, la observación atenta, comporta no sólo la captación de una forma estéticamente estimable, sino un placer más o menos intenso.

Pero ¿qué es lo que la forma permite o reclama ver? Es difícil —y tal vez imposible— responder con tino esta pregunta. Habrá que partir de la evidencia de que sólo merece el nombre de forma aquello que se presente como un objeto definido, es decir: delimitado, con bordes claros. Sin individuación, sin diferenciación, sin limitación, no hay cosa que valga. Pero hablar de límite exige pensar en el necesario correlato de algo que se limita. Así que toda forma es por fuerza forma de algo.

Quizá sea imposible saber a ciencia cierta en qué consiste ese «algo» delimitado, esa sustancia de-terminada por un contorno,



pero al menos podemos reconocer la evidencia de que se presenta como una unidad, una completud, una presencia diferenciada con mayor o menor claridad. Toda forma es, pues, un modo de presentarse las cosas, sean éstas de la índole que sean. Por ello mismo, todo objeto es una presencia in-formada.

Así pues, la noción de forma trae aparejada la idea de un espacio acotado con un mínimo de nitidez. En definitiva, la forma es el lugar del sentido. De ahí que implique algún modo de la extensión, mostrándose bien como cuerpo concreto, bien como idea abstracta, como cosa material o imagen plástica, como estructura lógica o sistema funcional.

Lo que se ve como forma, en consecuencia, es siempre algo que ocupa un lugar dentro de unos términos, unos linderos. Los atributos o rasgos externos —colores, dimensiones, texturas, grosores, consistencias, olores, densidades, temperaturas...— con que se presentan los objetos que coexisten en nuestro mundo, actúan como los contornos que les dan forma.

Puede apreciarse, entonces, que hay una acepción relativamente clara de «forma», definible como la apariencia exterior de toda presencia. En ese ámbito de la significación, las nociones de «presencia», «fenómeno», «imagen», «forma» y aun «objeto» son intercambiables. Pero la tradición ontológica no admite la reducción del significado de tal vocablo a los rasgos externos de las cosas. Así que, a fin de cuentas, la vieja idea socrática-platónica de lo formal entendido como esencial sigue teniendo un peso innegable, cuando se habla, por caso, de «formas lógicas», «estructuras lógicas» y términos afines.

Desde un punto de vista colocado en el extremo opuesto al del reconocimiento confiado de las presencias concretas, las visiones formalistas o idealistas del mundo lograron convertir en moneda corriente el postulado de que las cosas del mundo remiten —de alguna manera que nunca se ha podido aclarar con suficiencia— a un fundamento esencial y verdadero, oculto

a todo ojo que no sea el que se le atribuye a la razón. En esto opera una oposición de lo permanente y absoluto con lo finito y relativo. Así, la forma lógica del silogismo vale para todo raciocinio puntual con sus características, en todo tiempo y lugar. Lo mismo cabría decir de la estructura del soneto alejandrino, de la columna dórica, de la iglesia gótica, de las relaciones de parentesco en una comunidad, de un dispositivo político, de un régimen penitenciario y tantas otras formas abstractas. Se trata de modelos a los que refieren todas sus manifestaciones singulares en cualquier momento y espacio.

A lo largo de su historia, la filosofía no ha podido dar una respuesta satisfactoria a asombros como ése de la unidad de lo diverso y la permanencia de lo efímero, vinculados a su vez al que se refiere a los nexos de los objetos singulares con las esencias universales que se supone las constituyen y sustentan. El problema del fundamento de las presencias, las formas, las cosas: esas entidades con bordes y atributos percibibles y aun disfrutables, al margen de la realidad que las sustente o exprese, sigue sin encontrar una solución inobjetable. Y no será éste el lugar donde acontezca la gloria de dar con ella.

Lo que queda, por tanto, es echar mano del viejo léxico de la ontología para dar cuenta razonablemente del hecho de la forma, constatable en toda la existencia, pero de modo muy especial en el ámbito del arte: el universo de la forma deliberadamente destinada a suscitar la experiencia estética.

Desde el punto de vista ontológico, toda obra de arte es un objeto. Se da, pues, como una presencia diferenciada, expresando una intención estética y ofreciendo un avatar del sentido. Es decir: se ofrece como forma concreta: como punto de atracción de la mirada o del algún modo de la atención, bajo la promesa de alguna posibilidad del sentimiento de placer.

La naturaleza se nos presenta como una fahulosa potencia creadora de formas y, a poco que dirija la mirada hacia sí mismo, cada persona constatará con facilidad su tendencia a producir formas de todo tipo. Hay,

pues, en el mundo formas de procedencia natural y otras de origen humano.

La cultura es propiamente el universo del arte, entendido éste como la totalidad de las formas pergeñadas por el ser humano, en condiciones históricas concretas, en todos los órdenes de la existencia donde se desenvuelve. La realidad es, pues, la conjunción de las formas generadas por la naturaleza con las de origen cultural.

Las formas se dan, pues, en unos casos por obra de la dinámica espontánea de la naturaleza y, en otros, por la acción intencional humana en condiciones históricas determinadas. Cada persona da forma a cierta dotación de imágenes, presencias, objetos que confieren sentido a su existencia particular, al tiempo que se integran en el orden general de las formas que hacen la realidad.

En ese permanente dar forma, una parte del género humano ha demostrado un anhelo inextinguible de superación. A la persona abocada al arte no le bastan las formas que provee la naturaleza ni las creadas por el arte humano en el tiempo.

El verdadero artista no se contenta ni siquiera con las formas que él mismo hace y da. Este hecho concuerda con la proclividad de todo auténtico poeta —entendido el término a la manera griega— a construir o componer objetos que adquieran relieve o destaquen respecto de los demás existentes por su evidente intención estética.

La forma estéticamente relevante es, por tanto, la que podemos asumir en verdad como artística. En consecuencia, el arte consiste en dar forma, con el máximo rigor, con el más exigente esmero, a las presencias donde a su vez se dan y concreten ciertos valores artísticos. Desde este punto de vista, el arte es en último término una «morfo-técnica» y el pensamiento teórico y crítico que da cuenta de él, una genuina «morfología».

En la Grecia clásica se entendieron los nexos entre los poderes creadores de la naturaleza y los del artista en términos de «imitación» (*mimesis*). Se partía del supues-



to de que el orden natural (*physis*) tenía una existencia absoluta, objetiva, independiente del alma humana. Esa realidad era la fuente que surtía de formas bellas al poeta —normalmente por medio de los dioses, mejor dotados que el hombre para relacionarse adecuadamente con ella— y en la que toda persona bien nacida o con la vocación del caso podía hallar referencias para las buenas formas en la comprensión del mundo y en sus vínculos con sus prójimos, es decir, en el terreno de la virtud moral.

De acuerdo con la visión griega del mundo, el artista o poeta trataba de «imitar» las presencias naturales y las de origen cultural (como los objetos elaborados por los artesanos: supuestas copias de los modelos arquetípicos de las cosas). Y la cumbre de la *mimesis* era la representación del alma humana y los actos que de ella emanaban. Es muy ilustrativo, a ese respecto, el diálogo de Sócrates con el pintor Parrasio: según Jenofonte, el filósofo exige a su interlocutor que plasme en sus obras la verdad anímica de quienes retrata, por medio de la captación adecuada de lo que expresan sus rostros y gestos. También lo es la supremacía que,

por esa misma razón, confiere Aristóteles a la poesía trágica, como imitadora privilegiada de la acción e interioridad humanas.

La concepción mimética de la poesía puede dar cabida a la condena de algunas de sus expresiones, como se observa en la *República*, de Platón. Al verla como imitación de imitaciones, el arte pierde casi toda dignidad ontológica y el poeta se limita a ser un «entusiasta», un poseso de la divinidad, una especie de médium y no un verdadero creador. Aunque también es verdad que Aristóteles ofrece, en su *Poética*, razones de fondo a favor de la condición genuinamente creativa de la poesía, sin salirse del esquema de la *mimesis*.

El triunfo del subjetivismo cartesiano marca el derrumbe de la visión mimética del arte. Al contrario de lo que sucedía en la Antigüedad, a partir de Descartes, el hombre sólo reconoce la certeza de su ego pensante y no halla fundamentos confiables para sostener la certidumbre de una realidad exterior absoluta, independiente del sujeto. Si cabe decirlo así: ya no es el hombre quien remeda a la naturaleza, sino a la inversa: es ésta la que «imita» las formas generadas por la mente humana.

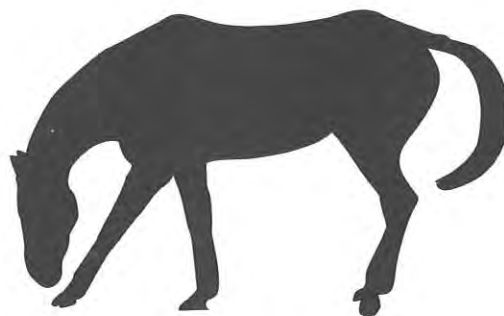
A lo largo de un proceso histórico imposible de detallar aquí, cuyo antecedente más firme es el referido giro cartesiano en la manera de ver el mundo, va tomando cuerpo la figura del artista como creador. Las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX la consolidarán, hasta asignarle una omnipotencia rayana en lo divino. La archiconocida arenga de Huidobro —en el manifiesto fundacional del creacionismo— exhortando al poeta a crear la rosa en el poema, en lugar de cantarla, es una clara prueba de ello. Lo es, igualmente, la apuesta expresionista; como también lo es este pensamiento incluido por Hugo Ball —cofundador del dadaísmo— en su diario *La buida del tiempo*: «Dar forma a partir del mundo espiritual a un organismo vivo que reaccione a la más leve presión». Lo son, también, el surrealismo, los futurismos y tantos otros movimientos afines.

Con la Modernidad y sus confirmaciones vanguardistas, la figura del creador, encarnación individual de una voluntad de forma con intención artística, ha adquirido carta de naturaleza. Por lo menos, desde Baudelaire, el poeta se arroga todo el poder en lo tocante a las formas del mundo. Frente a la antigua sumisión ante los avatares del ser y de los dioses, se yergue el esmero deliberado y aun disciplinado —tan bien visto por Valéry— de articular el orden del sentido y enriquecerlo con las creaciones estéticas más hondas e intensas.

Pero esa potestad del poeta puede dar pie a lo mejor y a lo peor. Ya el joven Nietzsche de la «Tercera consideración intempestiva» denunciaba el moderno «egoísmo de la bella forma», como un modo de evadir las turbadoras verdades de la existencia. Junto al camino recorrido por creaciones como *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, *Las elegías* de Rilke o *Altazor* de Huidobro, brotó como colonia de hongos una caterva de presencias deformes, blandengues, empalagosas, caquéticas... exigiendo la igualdad de derechos, en la enmarañada e inflada oferta poética de los últimos tiempos. Las libertades formales potenciadas desde la Modernidad han dado pie a demasiado facilismo y confusión y el mero retorno a los cánones del pasado no garantiza nada estimable en sentido contrario. Finalmente, la pasión mallarmiana por superar la dualidad forma-contenido ha derivado, en muchos casos, en la vacuidad de lo informe, cuando no en el más inane formalismo.

En lo más hondo de la voluntad de forma y sus modos de manifestarse en la expresión, yace el enigma del ser que resplandece en la evidencia. Sobre todo, en la presencia atterradoramente bella. La labor del poeta y del artista consiste en dar forma a cada impulso de esa intuición, sin cálculos de riesgos ni de consecuencias: atreverse a mirar de frente a la Diosa, como exigía Friedrich Schlegel. Quien no lo tenga claro ni pueda ejercerlo hará bien en callar. ■

Tres caballos sudamericanos



ANTONIO DELTORO

Aparición urbana

¿Surgió de bajo tierra?
 ¿Se desprendió del cielo?
 Estaba entre los ruidos,
 herido,
 malherido,
 inmóvil,
 en silencio,
 hincado ante la tarde,
 ante lo inevitable,
 las venas adheridas
 al espanto,
 al asfalto,
 con sus crenchas caídas,
 con sus ojos de santo,
 todo, todo desnudo,
 casi azul, de tan blanco.

Hablaban de un caballo.
 Yo creo que era un ángel.

Un título puede decir de lo que se trata un poema, puede distraer al lector dándole una pista falsa o un recorrido largo, puede ser una especie de adivinanza; puede también, dentro de esta misma escala, ser un misterio que refuerce el misterio del poema. Éste, «Aparición urbana», creo, es todo lo anterior.

El poema trata, efectivamente, de una aparición urbana, pero no sabemos hasta el final, si es que lo sabemos, de qué índole. Comienza con dos versos que son dos preguntas, acordes con el título: lo primero que causa una aparición es un pasmo interrogativo: «¿Surgió de bajo tierra?

/ ¿Se desprendió del cielo?». La desorientación, producto de la sorpresa, no puede ser más radical. Estos dos versos, que son las puertas del poema, nos preparan a aceptar cualquier cosa. La aparición, urbana, otra vez en coherencia con el título, «Estaba entre los ruidos», como nosotros, pero nosotros procedemos de aquí, no somos una aparición, somos nativos y naturales del ruido, somos ruido entre ruidos, en cambio, el aparecido estaba «herido, / malherido, / inmóvil, / en silencio». Estos cuatro versos son como los escalones por los que el lector desciende del ruido hacia el silencio, del pasmo hacia el dolor. Todo el poema, como muchos de Oliverio Gironde, incluso en *En la masmédula*, su libro más vanguardista y radical, gira en torno al heptasílabo. Estos cuatro versos podrían ser dos heptasílabos, pero el poeta los distribuyó así, en pendiente, para acentuar la condición de aislamiento de ese ser sufriente, de otro mundo, rodeado por el ruido e «hincado ante la tarde, / ante lo inevitable». Después de una coma, el poema se detiene un poco en un fragmento también notable desde el punto de vista métrico: «las venas adheridas / al espanto, / al asfalto»; los dos primeros versos de este fragmento son los únicos encabalgados del poema (forman los dos juntos un endecasílabo, con el tercero un alejandrino), y escritos como están continúan la cascada que nos lleva hacia ese ser desprendido del cielo y adherido al asfalto.

«Aparición urbana», como casi todos los poemas de Gironde, abunda en comas (el poeta argentino es un maestro en el uso de este signo: las comas en apariencia son siempre las mismas, pero en realidad son los seres más versátiles): «hincado ante la tarde, / ante lo inevitable»: la tarde, por el uso de las comas, es lo inevitable, la agonía, la muerte, como más adelante (y también rimado, para resaltar su equivalencia, y en dos versos, ya lo hemos dicho, que unidos forman un heptasílabo) el espanto es el asfalto. La abundancia de rimas en un poema tan corto, distribuidas sin regularidad pero con sabiduría y eficacia, contribuye, con el uso de las comas y la repetición del ritmo

heptasílabo, a hacer de este poema lo que es: una aparición angélica de la inocencia: «con sus crenchas caídas, / con sus ojos de santo, / todo, todo desnudo, / casi azul, de tan blanco». La irregularidad de las rimas ayuda a darle credibilidad, a reforzar la calidad urbana e inesperada de la aparición.

Los dos últimos versos nos dan en dos chispazos el entorno de la aparición; surgen en ellos dos nuevos personajes: el coro, la multitud que comenta el suceso, y el narrador, el poeta, que concluye el poema en voz baja, para sí, con el pudor y el cuidado que se producen después del pasmo. Estos dos versos están separados del resto y, entre ellos, por un punto que, exceptuando las interrogaciones del principio, es el segundo apenas del poema y parecen revelar, después de un silencio, en qué consiste la aparición urbana, pero en realidad ahondan la herida y el estupor: «Hablaban de un caballo. / Yo creo que era un ángel». ¿Un caballo, un ángel, agonizando rodeado por una multitud de curiosos urbanos? Sí, el poema trata de un hecho terrible: un caballo atropellado, en medio de toda su blancura, en mitad del asfalto. Sin descripciones, sin patetismos, sin tonos exaltados, ni énfasis sentimentales, sin separarse de ese asfalto que es el fondo del poema, Gironde logra comunicarnos la presencia siempre fronteziza, al menos en nuestra época, del cielo y del infierno.

Este poema tan moderno, hijo de uno de nuestros poetas más audaces y radicales, tan aparentemente espontáneo, es producto de una «magia menor» (parafraseando a Borges): de una puntuación donde domina la coma, el peón de los signos, de unas rimas elementales que se alejan de todo esquema prestigioso, acentuando así la inocencia de la criatura atropellada, de una sabiduría métrica que trabaja, diminutivamente, pero en profundidad: fuera de la apariencia. Sus versos, «dibres» o no, nos dan una sensación de libertad —como casi todos los de Gironde— que es un reflejo de la libertad de su autor, libertad compartida con muchos de sus contemporáneos, pero quizás más desenfadada y no menos profunda.

Otro desenfadado profundo, otro libre, otro poeta sudamericano posterior, 27 años posterior, a Gironde: Gonzalo Rojas es el autor de un poema asociado por mí con «Aparición urbana». Trata también de un caballo blanco. Los dos poemas los leí por primera vez en una temporada en que me obsesionaba el problema de la velocidad en la poesía. Distinguía poetas a los que llamaba de baja velocidad y los de alta velocidad: Gironde y Rojas pertenecían, cada uno con recursos diferentes, al conjunto velocísimo del vértigo y del vuelo. Siempre que leo «Aparición urbana» recuerdo «Al fondo de todo esto duerme un caballo»: tal es el título del poema del autor de *Del relámpago*, en cuyo libro posterior, *El alumbrado*, aparece:

Al fondo de todo esto
duerme un caballo

Al fondo de todo esto duerme un caballo
blanco, un viejo caballo
largo de oído, estrecho de
entendederas, preocupado
por la situación, el pulso
de la velocidad es la madre que lo habita: lo montan
los niños como a un fantasma, lo escarnecen, y él duerme
durmiendo parado ahí en la lluvia, lo
oye todo mientras pinto estas once
líneas. Facha de loco, sabe
que es el rey.

Este poema, además de que lo he leído muchas veces en voz alta, lo he oído dos veces en la voz de su autor —en este caso, y no en otros, el intérprete perfecto de sus poemas—; pero yo, que recuerdo la conmoción y circunstancia de la conmoción, algo muy semejante a un relámpago, soy del todo incapaz de reproducir lo que oí. Entonces lo leeré con mi oído que, aunque limitado, es el único que tengo. (Mi oído, por cierto, se tardó un buen rato en aceptar la poesía de este autor, pero cuando la aceptó, aceptó la tempestad junto a la fiesta).

Hay muchos poemas de Rojas tan frecuentados por mí como éste, pero éste es corto y galopa, como galopa en el oído un relincho, tiene la piedad unida a la rebeldía con sentido de humor que caracteriza la poesía de Rojas, y lo vinculo con el poema de Gironde no sólo porque trata de un caballo, sino porque este caballo es también, como el otro, en su vejez y en su aparente fragilidad, una aparición angélica.

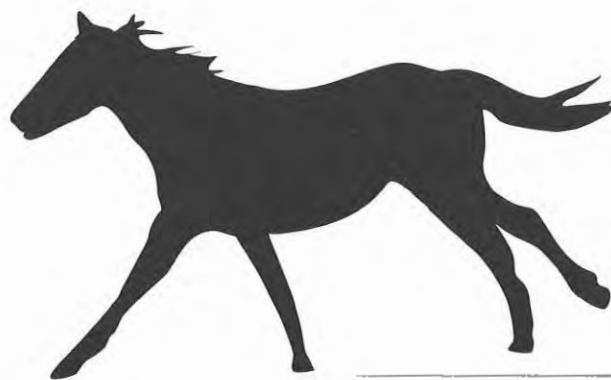
Este poema es, como todos los de Gonzalo Rojas, notable por los encabalgamientos: nunca sabemos al final del verso qué pasará

en el siguiente, y a veces se frena en el lugar más inesperado y nos tira, milagrosamente, sin tirarnos al suelo. Si en el poema de Gironde sólo hay un encabalgamiento y la velocidad del poema se establece porque, después de las dos preguntas iniciales y el tercer verso que sitúa la aparición, los versos se suceden muy cortos y muy próximos, casi como una enumeración vertical y hacia abajo, apenas alejados por la pausa de una coma y muy próximos entre sí también por el sentido —pero no obstante rápidos, como esas personas que caminan a pasos pequeños y al trote y que llegan muy lejos—, en este poema de Rojas no hay verso que no esté encabalgado y la aceleración se establece porque nunca nos sacia un verso, necesitamos pasar al siguiente que nos deja deseosos e incompletos. Los frenazos bruscos y los repentinos arranques (a veces casi al final del verso, a veces a la mitad, a veces al principio), junto a la irregularidad métrica, el enroscamiento de la sintaxis y la longitud heterogénea de los versos, hacen de este poema una marcha a ciegas y a campo traviesa. No obstante lo abrupto, no nos quita la sensación de estar casi tocando un misterio no amenazante, sino íntimo, entrañable, piadoso y trascendental: «el pulso de la velocidad es la madre que lo habita», pero el caballo está dormido, lo oye todo, largo de oído, preocupado pero «estrecho de entendederas», es un viejo caballo escarnecido por los niños, pero «facha de loco, sabe que es el rey». Freno y aceleración, sueño y vigilia, inocencia e, incluso, tontería, y sabiduría, reposo y dinamismo hacen de esta poema un nudo imposible de deshacer.

Si distribuimos las palabras de otra manera en la página, si anulamos los encabalgamientos y hacemos una lectura más convencional, guiados por el contenido de las oraciones y por los signos de puntuación y no por el verso, el misterio y la energía explosiva del poema no desaparecen; tampoco su subversión, pero nos perdemos la taquicardia, bajamos la adrenalina, atenuamos la aceleración y

por último alejamos nuestro oído de la voz inexplicable del poeta chileno. Si leemos obedientemente y hacemos una pausa al final del verso y reanudamos la lectura al principio del verso siguiente, mecánicamente, sin darnos cuenta de las diferencias que hay entre cada uno de los encabalgamientos del poema, nos quedaremos muy lejos de ese sonido que está en el fondo, como el viejo caballo largo de oído, y no en la superficie. Por eso creo que es mejor aceptar lo desentrañable y leer, tambaleándose, equivocándose, buscando a tientas «el pulso de la velocidad» de este poema. Es imposible dividirlo verso a verso como es imposible leerlo de esa manera: los encabalgamientos nos llevan hasta el final como un remolino al fondo del mar. Si en el poema anterior se podía reconocer la matriz métrica de donde partía su libertad, en éste, en cambio, no hay pistas en ese sentido. No hay tampoco división por estrofas: se tiene que leer de un tirón y cada lectura tiende a diferir de la anterior (la improvisación es lo esencial: como si estuviéramos ante una pieza de *jazz* y no ante una de música clásica). El mismo Gonzalo Rojas, las dos veces que lo oí leerlo, lo hizo de manera diferente pero con la misma intensidad emotiva.

Empieza con un verso que repite el título o, mejor, el título repite el primer verso: «Al fondo de todo esto duerme un caballo» y al final no sabemos, por más que lo sintamos, qué es «todo esto». A veces siento que «todo esto» es lo que nos rodea, lo que parece evidente, lo explicable, lo prosaico, y que el caballo es la poesía: vieja, frágil, escarnecida pero sabia y omnipresente en su



oído: capaz de estar dormida y alerta, lo que le otorga magia y sentido a «todo esto». A veces siento que «todo esto» es este poema o la poesía de Rojas regida por un caballo dormido de pie, en medio de la lluvia, y largo de oído; en todo caso lo leo como el que dice unas palabras cabalísticas, como un «ábrete Sésamo», y el poema no se abre, pero parece que en cada lectura está más cerca de ceder su misterio. Hay otro caballo de Gonzalo Rojas, en un libro anterior, que quizás pueda en parte ayudar a comprender la raíz del misterio de este caballo montado por los niños como un fantasma y que lo oye todo dormido en medio de la lluvia mientras el poeta escribe —y puede que sea el mismo, más joven: el que montaba su padre—: «Es él. Está lloviendo. / Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor / a caballo mojado. Es Juan Antonio / Rojas sobre un caballo atravesando un río. / No hay novedad. La noche torrencial se derrumba / como una mina inundada, y un rayo la estremece». El rayo que, según propia confesión, está en el origen de la poesía de Rojas, está presente en este poema junto al padre, sus hermanos, el caballo y la lluvia. ¿Es el mismo caballo ya viejo, quijotesco, montado y escarnecido por los niños el que oye todo y rige la escritura del poema?: «...lo / oye todo mientras pinto estas once / líneas. Facha de loco, sabe / que es el rey».

En estas 11 líneas, entre el verso largo y vago del principio y el verso cortísimo y contundente del final, se despliega una concentrada lección de libertad: son 11 líneas muy poco lineales, no escritas, pintadas de un golpe, con la agilidad y la sabiduría de un calígrafo chino o japonés; en algunas partes se espesan las aliteraciones y los acentos como si se hubiera empleado mucha tinta; en otras el trazo se aligera, se apacigua. Estas once líneas son un ideograma, un *kanji*, y el caballo blanco de la poesía a la vez.



Otro caballo, de otro poeta sudamericano, 20 años más joven que Gonzalo Rojas, el del venezolano Eugenio Montejo, está en mi memoria junto a los anteriores. Lo leí unos años después. Leía obsesivamente, ya lo he dicho, a algunos poetas que, pensaba yo, hacían una poesía habitable, para acompañarnos todos los días, al tiempo que a otros más arriesgados que arraigados, más vertiginosos y desbocados, más tempestuosos y personales: ya era lector de Machado y de Borges, por un lado, y de Huidobro y Gironde, por el otro, cuando descubrí, simultáneamente, a Eliseo Diego y a Gonzalo Rojas. Alguien me recomendó, entonces, para hacer mi tesoro más grande, vinculándolo al bando de la pausa, a Eugenio Montejo. Cuando descubrí «Caballo real» vinieron con él, no por vecindad, sino por simpatía profunda y por contraste, no menos arraigado que la simpatía, los otros caballos sudamericanos. Lo de la simpatía y el contraste me vino más sentido que pensado. Ahora, aunque no estoy tan convencido como antes de la división entre arraigados y arriesgados, sigo relacionando los tres poemas. Son tres criaturas del alma y de la imaginación, tres caballos que, sin dejar de ser caballos, son fundamentalmente otra cosa. Uno, el de Gironde, es un caballo angélico; los otros son dos caballos reales, es

decir, dos majestades; recordemos los dos últimos versos del poema de Rojas: «...Facha de loco, sabe / que es el rey»; por su parte, el de Montejo, desde el título, es un caballo real, el caballo-padre:

Caballo real

Aquel caballo que mi padre era
y que después no fue, ¿por dónde se halla?
Aquellas altas crines de batalla
en donde galopé la tierra entera.

Aquel silencio puesto dondequiera
en sus flancos con tactos de muralla;
la silla en que me trajo, donde calla
la filiación fatal de su quimera.

Sé que vine en el trecho de su vida
al espoleado trote de la suerte
con sus alas de noche ya caída,

y aquí me desmontó de un salto fuerte,
hízose sombras y me dio la brida
para que llegue solo hasta la muerte.

¿Qué tiene que ver este soneto con los otros dos poemas de métrica más libre? Formalmente poco. Se vincula temáticamente también con el otro poema del poeta chileno que cité («Es él. Está lloviendo. / Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor / a caballo mojado. Es Juan Antonio / Rojas sobre un caballo atravesando un río»). Sólo que en éste de Montejo la fusión del padre y del caballo es absoluta. «Aquel caballo que mi padre era / y que después no fue, ¿por dónde se halla?». Los dos primeros versos convierten al padre en un caballo, hasta tal punto que ya no se menciona al padre en forma directa en el resto del poema, sino que se le dan los atributos de un caballo, ligándolo con la orfandad, con los misterios

de la presencia y de la ausencia; con la responsabilidad del adulto, que desmontado del padre es, al mismo tiempo, caballo y jinete y llevará su propia brida hasta la muerte. El primer verso es tan contundente (oímos los cascos del caballo) que sentimos que todo padre es, esencialmente, un caballo, porque la infancia va a caballo, en un caballo de altas crines y flancos de muralla, como el del poema. A veces, como creo que nos dice este poema, la muerte del padre y la desaparición del caballo son simultáneas; otras el caballo desaparece antes, y con él parte del padre y prácticamente toda la infancia. Cuando me digo este poema suelo detenerme a mitad del segundo verso, justo antes de la interrogación. El principio del segundo verso, «y

que después no fue», matiza, ahondándolo, el primer verso, como si no fuera suficiente decir: «Aquel caballo que mi padre era», sino que hubiera que profundizar su ausencia, como si por un momento se separaran el caballo y el padre, como si la ausencia del caballo fuera anterior a la del padre. También este principio contrasta con el sonido cabalgante del primer verso, nos da con este «fue» la huida, el viento, la fugacidad. La segunda parte del segundo verso: «¿por dónde se halla?», es un ejemplo afortunado de lo que lleva evitar una sinalefa, para hacer un endecasílabo, si el poeta hubiera escrito: ¿en dónde se halla?, además de no dar la medida, hubiera dejado al caballo estático y no cabalgando por lo desconocido. Esta pregunta engloba, implícitamente, a los dos versos que siguen y al segundo cuarteto. Los últimos versos del primer cuarteto («Aquellas altas crines de batalla / en donde galopé la tierra entera.») nos dan todas las fábulas y leyendas de la infancia, equivalen a las botas de siete leguas. Los dos primeros versos del segundo cuarteto («Aquel silencio puesto dondequiera / en sus flancos con tactos de muralla») materializan la condición silenciosa y pétrea, de fortaleza, de la figura paterna. Los dos últimos del segundo cuarteto («la silla en que me traje, donde calla / la filiación fatal de su quimera.») se preguntan, en cambio, por la condición mortal de lo que parecía destinado a la eternidad, de la quimera, en el sentido de lo que desaparece pero, quizás también, en el de animal mitológico, de centauro espiritual, mezcla de hombre y caballo. El primer terceto del soneto nos habla, de manera conmovedora, de la desaparición temprana, para el hijo, del caballo, que cuando él nace lleva mucho trotando, sufriendo las espuelas que va a sufrir el hijo con la prematura desaparición del padre o, lo que es lo mismo, con el nacimiento tardío del hijo: «Sé que vine en el trecho de su vida / al espoleado trote de la suerte / con sus alas de noche ya caída.» el primer verso de este terceto de manera afortunada rima con el tercero contraponiéndose; si leemos: «su vida» todo junto: «subida», nos hace sentir la «caída» más radicalmente. El último terceto del poema nos da la herencia de

fortaleza y soledad que deja la desaparición brusca del caballo («y aquí me desmontó de un salto fuerte, / hízose sombras y me dio la brida / para que llegue solo hasta la muerte»). Sólo el que ha cabalgado sobre tal caballo desmonta así.

Aunque en este soneto hay velocidad, qué duda cabe, y hasta rotundidad, no es del tipo de la del poema de Rojas; paradójicamente, aquél era un caballo viejo, escarnecido y dormido, pero habitado por el pulso de la velocidad comunicaba al poema y al lector su potencial naturaleza de tormenta a base de encabalgamientos, de saltos, de cambios de ritmo; en éste de Montejo no hay prácticamente encabalgamientos, se puede seguir verso a verso, se puede leer de principio a fin de la misma manera; desde su primer verso domina una mezcla de nostalgia y vigor muy infrecuente, la contención estoica del que lleva las riendas hacia la fatalidad sin queja y saboreando el viaje; hay un misterio distinto, menos anfractuoso, pero no menor, en el poema de Montejo que en el de Rojas: quizás el misterio de los llanos de Venezuela, y no el de un país atravesado por la cordillera de los Andes. Por eso creo que he logrado lo que no pude con el poema de Rojas: leerlo poco a poco, saboreando sus 14 versos, sus cuatro estrofas, aunque sabiendo que aún así me he saltado muchos hallazgos, espoleado a mí vez por el miedo de ser demasiado didáctico. La velocidad latente en el poema de Montejo, su energía, es terráquea, viene del tema, de la adecuada utilización de un lenguaje ecuestre acorde con éste, de la lealtad a una experiencia y a una tradición; es un caballo con silla y con brida, los otros no: la velocidad del poema de Rojas brota de la fidelidad a lo fluctuante y a lo repentino del relámpago y del volcán; la de Girondo, de la aparición pasmosa de un ángel, de un caballo desnudo, en medio de una multitud urbana, de la experiencia, simultánea, del vuelo y el aterrizaje, del aire y del subsuelo: estos tres poemas y estos tres poetas, como sus caballos, tienen cada uno su paso, su trote, su galope, su misterio y su velocidad, y han sido, para mí, por años, mis jinetes y mis cabalgaduras. ■

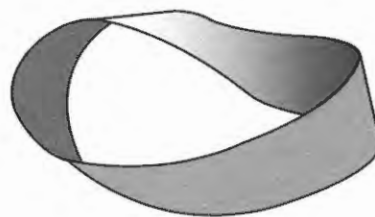
La forma de los espacios (y la forma de bailarlos)

JAVIER BRACHO

A Coral

Las matemáticas son tan intangibles como las sombras de la caverna de Platón y a la vez, gracias a la forma —forma como estructura— son de lo más sólido que la humanidad ha construido. Más allá del estilo con que se presentan y que ha ido cambiando en la historia, la forma básica (pasito de danzón en dos tiempos) permanece intacta desde Euclides: **teorema** como síntesis de algo cierto y memorable; **demostración** como el razonamiento que lo sustenta, itinerario de trivialidades locales, de certezas concatenadas, cuya suma ordenada hace al teorema tal. Uno, dos, y uno y... dicen por ahí que además están los axiomas y las reglas de inferencia, pero los matemáticos, al bailar, no les damos la menor importancia; los axiomas están bien archivados (se los venera sin tomarlos en cuenta, como letra sagrada) y eso de las reglas nadie sabe qué son, no son explícitas, son sobreentendidos estilísticos que varían de clan en clan: sin saber bien por qué o cómo, cada uno sabe si una demostración en su campo es válida o no, es algo que se «siente» o bien un arte innato que se aprende y transmite como el del ritmo. Y al son de teorema, demostración, y, uno, y dos... ahí la llevamos: tenemos ahora una construcción abigarrada e inabarcable que sigue creciendo y, aunque parezca abstracta, es el basamento y el andamio de la ciencia; se concretiza detrás de cada obra de ingeniería o de la última maravilla tecnológica. Pero la «utilidad» nunca ha sido su punto o su motor: es en sí el carácter seductor de las sombras que la habitan y ese extraño placer de lidiar con ellas como si fueran piedra; sombras tan sólidas como las piedras y que además, a veces, se prestan cachondas para el baile.

Más que explicar el carácter de estas sombras, saquemos una a la pista. Una que además ha trascendido su ámbito de «objeto matemático» para saltar a la fama del imaginario colectivo: la banda de Moebius. Tan simple que sorprende que se le asocie el nombre de un matemático de la segunda mitad del siglo XIX. Se obtiene de pegar los extre-

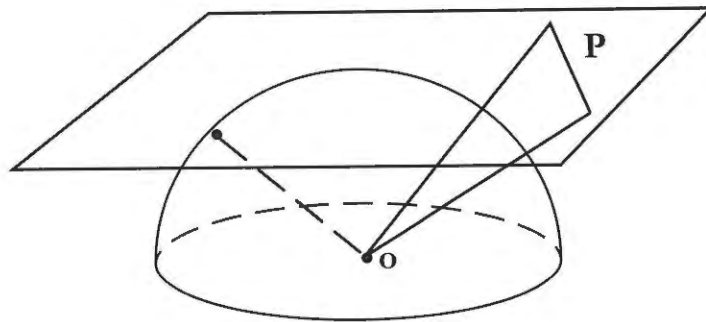


mos de una banda invirtiendo la orientación; se concretiza en el cinturón del crudo que distraído cerró la hebilla insertando la lengüeta por el lado equivocado. Entre sus encantos está que siendo una superficie, no tiene dos lados sino uno; que sólo tiene un borde, y que al cortarla por la mitad, en su versión de papel de China, no se parte en dos: se queda de una sola pieza y al insistir en cortarla otra vez, finalmente cede, pero nos deja con dos bandas indisolublemente entrelazadas. Tiene pues, madera para función de magia a párvulos o para elaborar metáforas lacanianas. Sin embargo, su lugar en las matemáticas viene de más allá, de su papel estelar en teoremas «profundos» como el siguiente.

Teorema. El espacio de líneas en el plano es una banda de Moebius abierta.

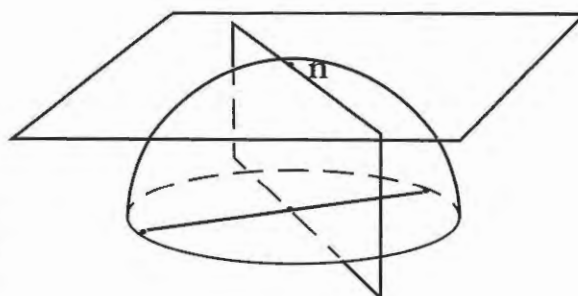
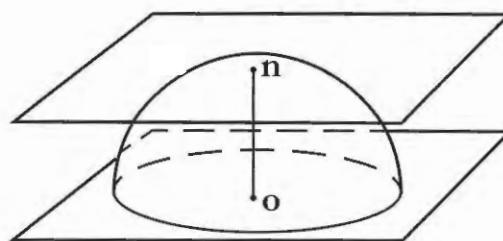
Y digo profundo no porque su demostración sea complicada, sino porque tiene un cierto elemento de sorpresa —relaciona a la banda de Moebius con objetos clásicos como las líneas en el plano euclidiano, formando con ellas un «espacio»— y da pie al estudio en sí de «los espacios»; abre la cancha a consideraciones de un nuevo estilo. Qué significa aquí la palabra «espacio» —la única en el teorema cuyo valor no es el cotidiano— quedará más claro si esbozamos la prueba.

Demostración. Consideremos un plano horizontal P tangente a una media esfera cuyo centro llamaremos o y cuyo ecuador o borde también es horizontal. Una línea en P define al plano que pasa por ella y por el punto o . Consideremos la línea perpendicular a este plano en o y luego a su punto de intersección con la media esfera: asociemos este punto en la media esfera a la línea en P con que empezamos. Podemos invertir el

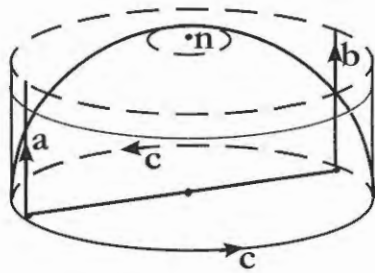


proceso. Si empezamos con un punto en la media esfera, trazamos su línea a o , luego nos fijamos en el plano perpendicular ahí (en o) y en la línea en que este plano corta al plano P . Hemos establecido una correspondencia entre líneas en el plano P y puntos en la media esfera; pequeñas variaciones de la línea producen pequeñas variaciones del punto, y viceversa. Podemos inclusive imaginar un artefacto rígido *auxiliar* que consiste de la línea y el plano perpendiculares en o , cuyas sendas intersecciones dan la correspondencia; al girar nuestro artefacto alrededor de o , barremos parejas correspondientes. Ésta es la idea central, a las líneas en P les hemos hecho corresponder puntos que forman un «espacio» (la media esfera), pero al considerarlo con más calma se deduce el teorema.

Hay dos ambigüedades en la correspondencia. Primera, al polo norte, n digamos, donde P es tangente a la media esfera, no le corresponde ninguna línea en P . Pues la línea de n a o es vertical, entonces el plano auxiliar es horizontal: es el paralelo a P que pasa por o (y contiene al ecuador); no se intersectan. A n le quiere corresponder una línea al infinito en P , pues para puntos muy cercanos a n , las líneas correspondientes en P están muy lejos. Hay que quitar entonces al punto n de la media esfera. Y segunda ambigüedad: a las líneas que pasan por n les corresponden dos puntos antípodas en el ecuador: el plano auxiliar es vertical, por tanto la línea ortogonal es horizontal y, como pasa por o , su intersección con la media esfera son dos puntos antípodas en el ecuador. Tenemos entonces que para obtener un «espacio» tal que cada punto en él corresponda justo a una línea en P : hay que quitar a n de la media esfera y además identificar, pegar, a cada par de puntos antípodas en el ecuador de ésta; hacer un solo punto de cada par antípoda en el ecuador. Y como veremos a continuación, este «espacio» es una banda de Moebius abierta.

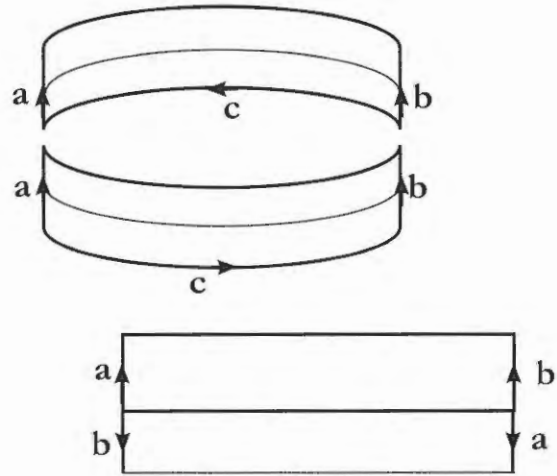


Al quitar n , se hace un hoyito que podemos agrandar hasta obtener un cilindro con uno de sus bordes abierto (es decir, eliminado, inexistente, que no está ahí) y el otro correspondiendo al ecuador, donde debemos identificar



puntos antípodas. Llamemos c (dibujado como flechita) a medio ecuador; de tal manera que el otro medio ecuador también es c (con la flechita en el mismo sentido), pues debemos identificar los puntos de un segmento dirigido con los del otro. Para poder hacer esta identificación en el espacio tridimensional (en el que estamos pensando a nuestros objetos), hay que hacer un par de cortes al cilindro al principio (y final) de las flechitas c . Llamémosles a y b (recordando también el sentido en el que hay que identificarlas) para obtener, planchando los pedazos, dos rectángulos con un lado abierto y los otros tres marcados con las flechitas a , b y c que hay que identificar por parejas. Si primero identificamos las flechitas c , obtenemos una banda abierta cuyos extremos deben identificarse «a la Moebius». Es una banda de Moebius abierta, quedando demostrado el teorema. *QED.*

La primera vez que uno ve esta demostración o las ideas que le dan vida, siente como que trampearon, que hubo prestidigitación: algún truco por ahí mientras que movimientos pantalla o bombas de humo desviaban la atención. Y saltan de las matas las preguntas: ¿qué es eso de cortar y pegar? y ¿por qué el orden de pegado cambia los resultados? ¿Los cambia? ¿Qué es eso de hacer grandes los hoyitos? o ¿de ser «abierto»? Porque entonces debe de haber «cerrados», ¿no?... o, en fin: ¿dónde quedó la «exactitud» aquella de la que tanto cacareaban las matemáticas, dónde los números y las ecuaciones? Y sin embargo, parafrasean-



do a Galileo, es cierto: la demostración se mueve y hace al teorema tal. Entre más se den vueltas o se reconstruyan con palabras e imágenes propias los argumentos, más se convence uno de que el razonamiento básico funciona: la Banda de Moebius y el Plano Euclidiano, cacabondos, bailaron; los puntos de aquella y las líneas de éste se corresponden; la Esfera, en plan de alcahueta, nos ayudó a verlo. *Teorema habemus.* Y si no por la forma de exponerlo, sino por el fondo, por las ideas, a alguien se le enchinó un poco la piel del alma, es que ahí está arraigado su espíritu de matemático, reposando juntito al estético y acariciando al lúdico.

Teoremas como éste dieron lugar al estudio sistemático de los espacios: de su forma; forma en el sentido plástico y primigenio de la palabra. De aquello que comparten círculos, cuadrados y triángulos: «todos son bolas», diría un niño; «espacios equivalentes, o con la misma forma», diría un topólogo. Hubo que hacer explícito qué es eso de «cortar» y «pegar», de «pequeñas variaciones», de «la continuidad» y de «los espacios»... se conformó lo que ahora llamamos topología: el devenir de la geometría en el siglo xx.

La demostración anterior es típica de cómo bailamos con las sombras, de cómo se hacen las matemáticas. Sus ideas básicas funcionan, dando la sensación de que las inexactitudes y los huecos son susceptibles de llenarse, de subsanarse, de detallarse al grado y con la paciencia que se quiera, de que hay piedra. Vienen entonces las *definiciones* precisas y las preguntas, los *problemas*:

el tres y el cuatro que completan el compás, abriendo la cancha para entrarle a nuevas melodías. Por ejemplo, ¿qué pasa si volvemos a pegar al pobre punto n que, en la calentura de la demostración, eliminamos de un plumazo?

Se obtiene un nuevo espacio, llamémosle x . Tiene la propiedad de que alrededor de cada punto es como un pedacito de esfera o de plano; es lo que llamamos una *superficie*, como la esfera misma o la superficie de una dona que los griegos denominaron Toro. A x también lo podemos definir como una banda de Moebius cerrada a la cual se le pega un disco por su frontera (piénsese que el disco es el casquete ártico en la media esfera al final de la demostración), o bien como una media esfera o un disco —pues topológicamente son lo mismo, tienen la misma forma básica— identificando puntos antípodas en su frontera.

Definimos a x con base en los elementos que habíamos usado y dado por establecidos, pero uno quisiera verlo como a la esfera o el toro, agarrarlo con las manos. Resulta que la superficie x es rejega: no se deja sumergir en este espacio tridimensional que habitamos; por más que se intente zurcir por sus puntos antípodas a un mantelito redondo, éste se enreda y obstruye la tarea. Sin embargo, que nosotros no podamos no significa que no se pueda. Se configura entonces un problema: demostrar que efectivamente no se puede; en los intentos fallidos sólo se recopila evidencia para un posible teorema. Parecería irrelevante, pero indica que los espacios se relacionan entre ellos y que hay algunos que de plano no se

llevan; el x éste nos obliga a pensar en los espacios en abstracto, fuera de un ambiente: cuestiona a este otro como el ambiente único. Y además, por si fuera poco, este espacio x no es un x cualquiera, es el famoso Plano Proyectivo que aparece, con abolengo, por otro lado: en el fundamento matemático de las leyes de la perspectiva (recordemos como evidencia que el punto n que volvimos a pegar quería corresponderse con una línea al infinito, la de los «puntos de fuga»). Y en este contexto, nuestra demostración es llamada «Principio de Dualidad»: una correspondencia perfecta entre líneas y puntos.

El Plano Proyectivo resulta ser fundamental para entender las posibles formas de las superficies, junto con la esfera y el toro son sus piezas de armado básicas. Éste es un teorema célebre al que se asocian los nombres de Euler y Poincaré, a quienes también se considera como fundadores de la topología. No quisiera marear con los detalles de la clasificación de superficies, pero sí indicar que al conquistar la dimensión dos, o digamos que a ésta en su parte topológica, lo natural es lanzarse al ruedo con la tercera y que ese baile aún no concluye. Esto no quiere decir que vayamos muy pulcros por orden de dimensiones, «primero la dos, luego la tres...», sino que aún no conocemos cuales son las formas posibles de los espacios tridimensionales. El avance no es ordenado, más bien parecería caótico, se tienen teoremas en una dirección o en otra, se van armando teorías disparejas que luego confluyen y sorpresivamente se apoyan, y en muchas áreas lo más común son teoremas en dimensión n , es decir, en cualquiera. Esto sorprende mucho, pero hay una razón de fondo. Es que al buscar la generalidad se encuentran muchas veces las razones profundas, y eso es importante tanto por la escritura (se simplifica) como por el entendimiento. En fin, resumiría diciendo que la topología ha hecho de la forma —forma como sustrato y como sustento, como el alma del ser geométrico— un objeto de estudio y que, por el momento, parece inagotable... Seguimos bailando. ■



Pasto de Alberto Caeiro

GERARDO LINO

Quise las cosas como son.

Tuve que deshacerme de ser hombre,
desentramar lo literario con mis ojos,
desmontar el tinglado filosófico, sin prisa,
para poder ver el todo de la piedra,
esa parte del río tocada por el sauce.

Quise dejar de pensar.
Despojé a la cosa de su absurdo metafísico
y escribí de lo que vi —naturalmente.


Si no hay luz, aguardo el sereno.
Si sí o si no, existo: soy verde, prolifero.
Realidad y ficción ya me dan lo mismo.

No tiene versos por dentro la Tierra.

Poesía y modernidad: poesía y lenguaje

EDUARDO MILÁN

La relación poesía y modernidad es una relación difícil, conflictiva. Baudelaire lo señaló al plantear la doble cara de la modernidad: un pie en la tradición, un pie en el vértigo del futuro. Esa doble faceta de la modernidad auspiciaría una también por lo menos doble faceta de la poesía en la modernidad: la tendencia al anclaje acrítico, negador de toda temporalidad histórica; y la tendencia a la negación de toda tradición. La primera se confundiría, ante el empuje parricida de las vanguardias estético-históricas de la primera parte del siglo xx, en tendencia afirmativa. La segunda seguiría manteniendo el designio histórico que le da ámbito: la crisis de las formas artísticas y del arte mismo, una perspectiva negativa ante la positividad que representa la primera. Designio histórico es una conceptualización correcta del problema: la poesía moderna —o la que aparece en ese segmento de la modernidad comprendido entre la Ilustración y la clausura de las vanguardias históricas, alrededor de las décadas 40-50 del siglo xx, amplio período neurálgico no sólo en el nivel del acontecimiento histórico propiamente significativo sino también en la complejidad que reviste para el arte y sus manifestaciones— aparece tan inmersa en el mundo de los acontecimientos que parecería designada a lidiar con el signo perturbador de la temporalidad determinada por los hechos o a intentar construirse una temporalidad propia. Lo que no le está permitido a la poesía de ese arco temporal es prescindir de la consideración de la historia como eje y motor del devenir humano filosófica y también empíricamente considerado. La poesía polariza sus manifestaciones. Una manifestación poética entra a participar en el conflicto histórico a través del poeta convertido en sujeto histórico-poético (los casos de Victor Hugo en Francia o de Lord Byron en Inglaterra) o en conflicto no directo con la historia (Wordsworth en Inglaterra; Hölderlin en Alemania) durante el período romántico europeo. Ya el simbolismo francés dividirá las aguas de manera tajante: la asunción de una poética participativa en el devenir histórico asumido en términos de conflicto poético-cultural-social en el lenguaje mismo de la poesía o la restricción del acto de escritura poética a una aventura de autocuestionamiento sin precedentes. Rimbaud y Mallarmé son los dos conflictos decimonónicos que constituyen el paradigma del doble rostro de la poesía moderna que impregnará la esponja del len-



guaje poético de la primera parte del siglo xx: el que es lenguaje perturbado por el afuera que penetra de forma indeleble el adentro de la palabra hasta hacerla desdecirse y llevarse por delante el mundo. Y el otro que también es perturbación pero en el núcleo de lo poético mismo, esa aventura fracasada que necesita su punto de evidenciación pausa tras pausa, silencio debajo de silencio, sombra de distintas grafías que anuncian —o abren— el lenguaje a su plano meramente material y físico mediante una densidad simbólica que se adelgaza hasta perderse en la nada pero dando, un momento antes, un resplandor de signo o un murmullo desolado de oasis nocturno o un *crack* de la rama sintáctica que ya se quebró. Ambas poéticas informaron también de modo indeleble lo que fue la expansión de la conciencia poética a comienzos del siglo xx bajo el auspicio vanguardista: negación del mundo y promesa de mundo, hipercultivo de formas y prácticas de antiforma. Hay que tomar conciencia del momento desde el punto de vista de la dimensión y de la ambición del relato: todo o nada, éste es el relato de la totalización. Sería traicionar el espíritu que alienta la aventura de Rimbaud, Mallarmé, Dadá, expresionismo, futurismo, formalismo y aun surrealismo su restricción a segmentos particulares de concepciones artísticas y estéticas. La representación que cada una de estas empresas creativas arroja es la de que en cada escenario en particular y en todos juntos, en cada uno y en el reflejo del conjunto entero, se juega la posibilidad del destino humano. Esta apropiación destinal que hace el arte del siglo xx no es ajena a la poesía. Ni Rainer Maria Rilke, ni T. S. Eliot ni Saint-John Perse ni mucho menos Ezra Pound o James Joyce padecen o festejan en privado: lloran o brindan bajo constelaciones enteras un llanto o una ale-

gría complicantes de todo un mundo. Ésta es la imagen. Ni tampoco Vicente Huidobro, César Vallejo, José Gorostiza o Pablo Neruda —cada cual en su noche, cada uno en su suerte— replegaron distancia en su ambición: sus poéticas totales eran «para todos» aunque fuera difícil saber con exactitud cuando sería el «tiempo de los hombres totales» y mucho menos cuál sería su disponibilidad de recepción de esas obras mayores. Se perfila algo —que ya se planteaba a fines del siglo XIX pero sin la gravedad que le sería consecutiva en el siglo siguiente— que después del cese de esa totalidad —también llamada crisis de la modernidad o de la historia tocando al fin— se mostró evidente: el conflicto de la recepción ante los resultados de la producción artística, la dificultad de recepción de las obras por parte de un público no calificado. El conflicto puede plantearse así: cómo el arte que para la modernidad burguesa era signo de legitimación se convierte por obra del arte mismo en signo de rechazo de esa fórmula consoladora, cómo pasa de la validación al desprecio de una conciencia, la burguesa —la sintomatología ya estaba en Baudelaire— que auspicia su existencia por una recepción variable entre el éxtasis y el «holocausto de sí misma», para usar la feliz expresión de Carlos Martínez Rivas. En el lenguaje artístico —en el lenguaje poético con evidente precisión— se cultiva lo que para el receptor es dramático. Ahí, precisamente ahí, en la organización del lenguaje o en su desbaratamiento el arte y la poesía modernos revocaron el edicto de complicidad que los unía a la conciencia burguesa. Esa respuesta —si hay todavía una pregunta implícita alojada entre ese «cómo» y ese «por qué» —la da Peter Burger en lo que llama «la intención vanguardista de reconducir el arte a la praxis vital»¹, la voluntad vuelta programáti-

ca —fracasada, como es sabido— de disolver el arte en la práctica social. La responsabilidad del arte en el fracaso de ese proyecto no le es exclusiva. La necesidad de la sociedad de reificar la función ya no legitimante pero sí exclusiva del arte como consecuencia del igualmente fracasado proyecto —convertido en triste realidad— de transformación de la realidad ayuda a comprender esto. La relación problemática entre poesía e historia se dio a la luz de la perturbación de acontecimientos históricos concretos, muy especialmente a raíz de los conflictos planteados por la Revolución Francesa, la Ilustración y la paralela conquista de la autonomía del arte. La irradiación lenta pero segura de los ideales revolucionarios —impuestos paradójicamente por la realidad imperial napoleónica— puso en crisis a la escritura poética en su vertiente autónoma. La autonomía del arte era autonomía de la religión y de la filosofía pero no de la sociedad configurada como entidad receptiva. Hay una conciencia moderna que responde a intereses muy precisos de clase que necesita a la poesía como alteridad que la completa: la de la burguesía. El devenir de los ideales revolucionarios desatados por la Revolución Francesa puso a la poesía ante una espada y una pared: la espada del ejército y la pared del fusilamiento, en ese preciso medio que ponía en entredicho el orden (re)establecido. A riesgo de verse cómplice de la burguesía la poesía se rebela contra la clase que la señala como pivote fundamental para la completud, esa burguesía selecta que todavía —un tiempo más— se considera legítima heredera de aquella «aristocracia del espíritu» de origen ilustrado alemán, aunque parte —o por eso mismo— de los poetas rebeldes pertenecieran a esa clase. Eso implica una ruptura entre emisor y receptor que hasta el momento no suturaría. Se diría que a medida en que la complejidad histórica avanza la escisión se vuelve cada vez más necesaria. La modernidad poética del siglo xx no da el brazo a torcer: posterga la resolución —no el seguimiento— del conflicto: T. S. Eliot insiste en *La tierra baldía* (1922) en la posición del lector repitiendo —lo cual es un avance formal importante— las mismas palabras de Baudelaire en el umbral a *Las flores del mal*: —«Hipócrita lector -

mi semejante- mi hermano!»— a un «hombre venidero», a un posible escucha independiente de los intereses de la sociedad y de sus, tiempo en tiempo y según convenga, reiterados empeños de reinstitucionalizar la fuerza artística creativa.

Insistir en la posición difícil de la poesía ante la historia es insistir en un repliegue: el del lenguaje poético sobre sí mismo. Eso echaría luz desde otro ángulo, desde el ángulo del lenguaje, sobre el problema de la recepción del poema moderno y contemporáneo por una lectura calificada —la lectura crítica— y por una lectura no calificada y que, por esa descalificación que el poema le impone, es siempre seducida por una poesía distante a los empeños conflictivos de la poesía moderna y de la que sucede a ésta. El repliegue del lenguaje poético sobre sí mismo es siempre un recurso de reconocimiento. Característico precisamente de períodos de conflicto entre poesía y mundo —la poesía provenzal, popular pero también elitista, en lidia con una Edad Media conservadora en sus formas; la poética del barroco histórico y su desencantada celebración de la ilusión y la apariencia a pocos pasos de la Ilustración; el simbolismo decimonónico francés y su enraizamiento en la crisis del lenguaje como autocrítica pero también como expiación; el desencadenamiento sintético de todos los conflictos anteriores en la perspectiva utópico-histórica de las vanguardias: deseo de arte total traducido a empeño



de fin del arte y su superación en la práctica social— ese repliegue sobre sí mismo parece constitutivo de la poesía. Poesía es siempre lenguaje autoconsciente. La conciencia de esa radicalidad autoconsciente es precisamente lo que obliga al repliegue. Cuando es evidente pasa a ser un rasgo de estilo epocal de una poética. Así, en las vanguardias estético-históricas del siglo xx. Sin embargo, pese a la especificidad que representa ese repliegue en la relación de la poesía consigo misma, ese re-pliegue implica una distancia y una diferencia: la poesía es inaccesible porque es consciente de sí misma, no todo el arte revela esa marca de acción. Pero esa inaccesibilidad no siempre fue activa y delimitadora. Es más: nada distingue tanto a un romance de un texto experimental que la mayor o menor empatía con la recepción. Lo otro es sólo la conciencia poética actuando en su tiempo. Parecería que lo insoportable de la poesía como lenguaje-que-se-piensa es que delimita un marco de acción que remarca su propio encantamiento. Aun cuando lo que arroje afuera sea un desencanto, ese desencanto surge de un ámbito de auto-encantamiento. Un rastreo de la poesía lírica occidental desde la Edad Media hasta hoy permitiría refrendar al ámbito poético como espacio de auto-encantamiento. Desde esa óptica no hay novedad moderna. La novedad está en que la poesía moderna no sólo repite su auto-encantamiento sino que ahora lo revela a los cuatro vientos. Lo que «siempre estuvo ahí» ahora es revelación. Una cosa es decir, otra decir-se. Pero es el decir-se el radical poético, lo que lo caracteriza como otro lenguaje. Pero ese decir-se no es perteneciente a una interioridad del hablante que esté en relación con el signo establecido afuera²: el decir-se poético parece haber estado siempre afuera, desligado de la interioridad del hablante, como hablado por sí mismo. Ese nexo comparativo es fundamental en la concepción de la poesía como acto donde lo expresado pone a distancia al que expresa como condición de su propia sobrevivencia en la autonomía. Esta precisión del des-ligamiento cuestiona de modo inquietante la noción de poesía lírica como manifestación de un «yo

profundo». Al margen del absurdo y de la vaguedad de la conceptualización —¿qué es un «yo profundo»?— sorprende que ahí se establezca, desde una mirada crítica al fenómeno poético, una relación dependiente del afuera poético de una interioridad completamente vaga, esperanza quizás de que la generosidad del afuera eche luz sobre las tinieblas interiores del que dice. La aplicación del sentido común, que hace tabla rasa precisamente con lo pensado y pensable de la poesía, en este caso al menos es impertinente: la consistencia del afuera poético, la calidad exterior del lenguaje poético reduce a polvo cualquier intento de mistificación basada, ahora sí, en una razón especulativa: la que dice que «debe de haber» un vínculo estrecho —y muy estrecho dada la profundidad del yo— entre ese lenguaje puesto ahí adelante que actúa en forma autosuficiente y las tinieblas del yo cuya oscuridad queda satisfecha con la calificación de «profunda» —la superficie no produce superficie—, si no una equivalencia, sí una relación causa efecto. Esa exterioridad no dependiente del signo poético, comunidad autónoma de signos que «decide» decir su autonomía, es condición básica para que haya poesía en el sentido de comunicación estética. Se vuelve insoportable cuando no satisface el requerimiento trascendente con el que la recepción —no importa ahora si calificada o no— contaba o cuenta. A esa recepción poco calificada —para premiar con esperanza de mejora todo aquello que sólo bajo tratamiento intensivo de «educación estética» puede algún día entender la complejidad del asunto— no le interesa si a la autoconciencia poética moderna y postmoderna se le suma ahora un factor fundamental de esa dicción: la inmanencia de lo dicho, el rechazo del poema moderno de todo más allá que no esté aquí.■

1 Cf. Peter Burger, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, col. La balsa de la medusa, 1996.

2 José Manuel Cuesta Abad, «Écriture», en *La escritura*, revista *Sileno*, Madrid, número 9, diciembre de 2000, pp.13-28.

Einstein y el tiempo X en Bach y en Mozart

JULIO ESTRADA



$$\Delta G = -nF \Delta E = -nF (E_{\text{Ox}} - E_{\text{Red}})$$

$$\Delta G = -nF \Delta E$$

$$\Delta G = -nF \Delta E$$

Durante una serie de emisiones en la televisión francesa sobre la vida de Albert Einstein, una entrevistadora, hacia los años 30, le preguntaba al conocido físico si el hombre de ciencia y violinista *amateur* prefería seguramente la música de Bach. Einstein dijo apreciar la música de Bach, pero confesaba una marcada predilección por Mozart. Asombrada, la periodista le pidió explicar esa elección, argumentando que la tendencia común entre los científicos era considerar a Bach como el músico científico por excelencia y, por lo tanto, el músico de los científicos. Sin explayarse demasiado sobre el tema, pero dejando apreciar cierta deformación profesional, Einstein agregó que la música de Mozart era para él lo que más se parecía al Universo. Su declaración me pareció al inicio poética, aunque provocó mi intriga por meses, algo que pude entender mejor como una revelación de contenido filosófico musical. Ello me condujo al siguiente ensayo de imitar el conocido estilo literario que Einstein utilizaba para explicar con imágenes creativas sus ideas:

Imaginemos a Bach y Mozart contemporáneos y compartiendo un mismo espacio, en un esfuerzo por concebir un encuentro einsteiniano entre dos momentos no sincrónicos, todo por fuera de nuestro sentido histórico del tiempo. Si así lo aceptamos, el lugar puede ser Postdam, donde se asienta la corte prusiana, sitio que ambos compositores visitaron poco tiempo antes de sus respectivas muertes. Bach y Mozart se encuentran entre los invitados que asisten a una carrera de velocidad en el palacio *Sanssouci* (en francés «indiferencia ante la preocupación»), nombre inmejorable para acudir a esta cita ajena al tiempo. La pista está formada por los corredores exteriores de cuatro superficies simétricas que crean un cuadrado en el jardín a la francesa del castillo. Los espectadores, a su vez, se encuentran al centro de la pista, en un corredor circular formado por las cuatro divisiones. Ambos músicos observan la carrera interesados en el tiempo, sin contradecir una tradición instaurada en la corte por Federico el Grande, maniaco del reloj que medía todas sus actividades con exactitud y puntualidad exageradas. Uno y otro compositores se interesan muy particularmente en el corredor X, a la cabeza de la justa. Juan Sebastián, que sabemos

que está casi ciego al final de sus días, erguido en una modesta tarima, lo observa con religiosidad cronométrica y la mirada fija que identifica apenas el riguroso atuendo berlinés en café oscuro y negro, del cual resalta un bisoñé plateado del que ni siquiera los deportistas de palacio estaban exentos, recibiendo gracias a ello los destellos claros de esa velocidad perfectamente prusiana por cerrada y regular. De pie al centro del círculo de la pista real, Bach no quita los ojos del mismo perfil derecho del corredor *X* y, por ello, su imagen mental ha recorrido con él, exactamente, una sola y única trayectoria, a la misma velocidad y al mismo tiempo. Sonríe en su fuero interno al reconocer en el *tempo* del corredor *X* el mismo andar prusiano del tema musical sobre el que el monarca le ha pedido improvisar.

Mientras la carrera continúa, Mozart, ya con 33 años, conserva un espíritu lúdico impregnado de gestos rebeldes e imprevisibles. Ante el estupor y una evidente desaprobación de los músicos de la corte, Wolfgang no está quieto un instante: con ritmo nervioso opuesto al del corredor *X*, se lanza a correr a su lado, lo rebasa por un atajo, se cruza con él un par de veces, atraviesa hábilmente el jardín para saludar con gracioso gesto a una joven sentada entre los cortesanos para llegar a la meta junto a todos los corredores y recibirlos con mil piruetas. Su proeza deportiva, totalmente distinta de la uniformidad implacable del tiempo del corredor *X*, es una versión temporal propia.

Una y otra versiones de las imágenes temporales de nuestros músicos son distintas:

- Bach concibe un solo tiempo, incluso dentro de las transformaciones que imagina: su tiempo es diagonal al tiempo de *X*.
- Mozart posee un tiempo a veces anticipado y a veces retardado con respecto al tiempo: su tiempo es relativo respecto del tiempo de *X*.

A diferencia de Bach, Mozart no permanece en el tiempo prusiano. Tres meses después

de su estancia en Postdam, en septiembre de 1789 en Viena, Mozart compone el *Quinteto en La para clarinete y cuerdas, K. 581*, obra que ilustra su inventiva respecto a un tiempo alternativo: el ritmo y los contornos cromáticos caprichosos del clarinete dan la impresión de describir movimientos físicos que contrastan con la estabilidad del acompañamiento del cuarteto, su ambiente.

Aunque no hemos comentado las cualidades y méritos propios del tema de Federico el Grande que da origen a la *Ofrenda musical*, interesa aquí poner de relieve el carácter del tiempo en Mozart, observable dentro del micro-espacio de seis compases, donde ocurren las variaciones constantes del tiempo de la melodía del clarinete: lento ascenso cromático de su entrada, rápido movimiento ascendente que llega al sonido más agudo, desaceleración del descenso al ritmo de tresillos con deslizamiento cromático que precipita el movimiento arpeggio ascendente sincopado y vuelta al ritmo de tresillos, y gran arpeggio ascendente en un tiempo aún más rápido.

Admito que para enfatizar las diferencias formales entre ambos personajes de esta ficción histórica he tenido que exagerar no sin parcialidad a un Bach eminentemente contrapuntista y a un Mozart melodista-armonista; diferencias que podemos ir apreciando a lo largo de este breve ensayo:

Cuando Bach propone un tema de contrapunto, la secuencia del objeto que crea tiene límites estrictos definidos por la relación espacio-temporal que se convierten en adecuaciones de la sincronía y del paralelismo entre las distancias verticales que se generan a cada paso, lo que permite entenderlas como un tiempo un tanto oblicuo, la diagonal observada entre Bach y el corredor *X*. El tiempo así dado por el tema —*X*, en este caso— y el tiempo de la imitación, mantienen una relación de orden espacial superior a la del orden temporal, en la medida en que ésta prefigura, en lo inmediato o a largo plazo, la forma de estructuración espacio-temporal.

El imaginario en dicho caso implica



menos su relación con la fluidez del tiempo y las operaciones constructivas se hacen sobre un tiempo-espacio de orden algebraico, como las que emplea Bach en la *Ofrenda musical* y cuyas simetrías resultan evidentes cuando se observa la primera proposición, **d**, equivalente al tiempo de *X*, y las relaciones que permite formular en el espacio:

d b
q p

Dichas relaciones constituyen un sistema de rotaciones y reflexiones de objetos fijos. Cuando son proyectados sobre estructuras temporales, conservan una relación oblicua, que en música se denomina contrapunto imitativo. El pensamiento de Bach pertenece a una naturaleza matemática próxima a la geometría y al álgebra.

En Mozart la relación coincide con las nociones del controvertido musicólogo español Eximeno, que plantea cómo la música pertenece al dominio de las emociones y es también más cercana a la física que a las matemáticas. Los temas mozartianos evolucionan en un medio en el que la melodía aparece sobre un fondo, como si se tratase de un objeto que reacciona con cierta libertad hacia otros objetos que le son armónicos o están en

consonancia con ella. El asunto remite a las relaciones de movimiento que se observan en la manifestación de las emociones o, incluso, a las relaciones entre un sonido y su resonancia armónica. Una y otra vertientes equivalen a un pensamiento orientado hacia la psicología y hacia la física, ambas con estrecha correspondencia hacia lo imprevisible de la psique, del imaginario o de la naturaleza. La observación de la fantasía o de la realidad se refleja bajo la forma de articulaciones relativamente libres entre el objeto en movimiento —la melodía— y su entorno, sus sonidos comunes, vecinos o armónicos.

Lo señalado arriba puede producirse también tras la audición de uno y otro: en Bach se tiende a escuchar dentro de un sistema de relaciones entre objetos precisos que permiten predecir con más facilidad cierta continuidad en su música. Mientras, en Mozart persiste una curiosa tendencia a desviar el proceso de predicción auditiva. El contraste entre ambos universos —matemático y físico— puede a su vez enfatizarse aquí al observar su naturaleza discontinua y continua, respectivamente:

Imaginemos un universo puramente matemático representado por un gran cubo constituido por sus seis paredes, todas ellas similares a tableros de ajedrez y en los cuales se encuentran distintas piezas



colocadas de una forma tan irregular como las leyes de un sistema musical. Al ingresar en dicho espacio y al azar de recorridos libres dentro de los caminos que nos están permitidos, justo al tocar uno de los cuadrados de cualquier tablero observaremos que, con perfecta sincronía, algunas piezas se inclinan sobre su eje, como si estuvieran imantadas e identificadas con movimientos en correspondencia con el nuestro. Los cuadrados parecen contener una suerte de memoria mecánica que reconoce nuestro recorrido y que ofrece respuestas precisas. El mismo proceso se reproduce a cada paso que damos, no importa qué dirección adoptemos. El lugar visitado remite a la arquitectura de un diamante: su tiempo parece eterno.

Imaginemos ahora un universo eminentemente físico: nos encontramos al interior de una esfera habitada por grandes hojas de plantas acuáticas distribuidas en todo el ámbito. El nuevo espacio tiene algo del orden característico del universo precedente, a diferencia de que éste constituye un sistema elástico que, al ser recorrido, denota movimientos flexibles en las hojas acuáticas, que se inclinan con movimientos que oscilan y, como si fuesen parte de una estela, conservan la memoria del movimiento anterior, se anticipan a nuestro siguiente movimiento o avanzan al tiempo de nuestro paso con articulación propia —similar a la de Mozart girando en torno al corredor X. Nos encontramos en un medio en el que el tiempo es fluido,

hecho de una materia física próxima a las diferencias entre quietud y turbulencia.

El conjunto de potencias que pone en juego nuestra actividad interior comprende certezas y suposiciones, tendencias tan distintas como la razón y la intuición. Tomemos, a guisa de ejemplo, los aportes de Isaac Newton: sus ideas sobre la gravitación, sobre la descomposición de la luz y sobre el cálculo implican una reorganización de la ciencia que debió afectar concepciones de orden racional e intuitivo en numerosos aspectos de la actividad intelectual y artística a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII. En arte dichas ideas parecen haber repercutido en la elaboración de nuevas concepciones del espacio, como se observa, más allá de la temática, en la pintura, donde sobresale el acento puesto en el perfeccionamiento de la perspectiva y la descomposición de la luz.

La influencia del pensamiento científico en el siglo XVIII permite crear organizaciones musicales más avanzadas que las existentes hasta entonces, con la consolidación primero del sistema contrapuntístico y luego el armónico. Concretamente en armonía, a semejanza de la perspectiva en las artes plásticas o de la descomposición del color, la imagen espacial abandona la estricta relación mecánica del *punctus contra punctus* —contrapunto— y pasa a un estado diferente dentro del cual la articulación sonora parte de una melodía cuyo complemento son sus propias resonancias acústicas —la armonía, a su vez producto de la descomposición del espectro sonoro— como si estuviese acompañada de la repercusión de sus propios cambios en el entorno. En otras palabras, se trataría de una proyección que va de la evolución del tiempo —melodía— al espacio o a la memoria —armonía. Desde entonces, el sistema basado en la relación espacio-temporal deriva en una consolidación de la tonalidad como un vasto espacio erigido en torno a un eje central, sistema comparable,

por la tendencia de su evolución, a la noción de gravedad newtoniana.

Las nociones de «objeto» y de «combinatoria» que podemos atribuir a las estructuras del contrapunto se modifican con Mozart: el pensamiento musical alcanza un nuevo espacio donde los objetos se mueven con más libertad que antes y cuya combinatoria opera a partir de una mayor incorporación de las evoluciones del tiempo. El declive del contrapunto ocurre cuando la elaboración de las ideas musicales tiende a manifestarse como parte de la noción de «desarrollo», como ocurre con la pronta evolución de la forma sonata. Sistema más amplio que antes, el armónico se basa en la conectividad entre funciones que ensayan reproducir, todavía de manera esquemática, la evolución del tiempo; así, el desarrollo sinfónico propicia nexos que no se guían por la organización de un «tiempo siempre presente» —*punctus contra punctus*— sino por un orden que consiste en la evocación frecuente de un «tiempo anterior», algo que incrementa el interés perceptivo del tiempo *per se*, por tanto, sobre las tentativas de predicción.

Observemos finalmente la filosofía que da cimiento a los sistemas musicales de Bach y de Mozart:

- La concepción matemática del contrapunto en Bach parece inspirarse en la idea de unidad teológica, como pueden estarlo las transformaciones algebraicas o la exclusividad de materiales —monotematismo *idem* monoteísmo— vinculados a la estructura imitativa. Nos encontramos frente a una mentalidad racional guiada por el carácter metafísico de preceptos morales y de tesis teológicas, donde las proposiciones musicales exigen una obediencia estricta a reglas que van a predeterminar en parte la evolución temporal.
- El pensamiento armónico de Mozart refleja mejor un sistema científico, aun si es incluso todavía rígido, fundado sobre leyes físicas que lo acercan más a la acústica, así como a concepciones sociales más liberales que en su momento van a manifestarse

también en música a través de una mayor apertura en las relaciones al interior del espacio mismo de las escalas. La melodía-armónica mozartiana nos relaciona con una mentalidad liberal y escéptica que refleja un cuestionamiento de ideas rígidas sobre la sociedad originadas en el pensamiento religioso y donde surgen de manera notable la influencia tanto de una mayor indagación de la psique —en una Viena en extremo liberal que precede a la Viena de Wittgenstein y Freud— como de un pensamiento físico-acústico que alcanza a ocupar un espacio definitivo en la nueva organización del sistema armónico.

Bach y Mozart ilustran lo que en cierta forma ocurre en la música de hoy y de todas las épocas: la elección característica de los individuos por los universos de tipo matemático o los de tipo físico. Algo que no remite sino a una tendencia casi genética en cada creador en cuanto a la estructura de los objetos pertenecientes a esos universos. Hoy es obvio que ha cambiado desde la perspectiva de nuestra actualidad y acaso nos encontramos frente a espacios más complejos que el cubo o la esfera de los universos musicales de nuestros dos compositores.

Quizá es hoy más fácil comprender cómo un pensamiento que concibe nuevas realidades sobre la estructura de lo conocido era percibido por Einstein como el más próximo, todo ello en contraste con un sistema lógico o matemático. Es probable entonces que la respuesta de Einstein se remitiera a su percepción auditiva de las diferencias entre el universo de la abstracción y el universo de lo fluido, consideraciones que conducen a renovar nuestra propia mitología musical y a admitir la existencia del otro polo: la mistificación hecha en torno a un «padre de la música» provendría de una interpretación metafísica y sólo matemática de la historia musical que obstaculiza la interpretación física dada por Einstein sobre Mozart como precursor, en su propio tiempo, de un pensamiento identificado con el continuo, un espacio alternativo en al menos la otra mitad de los creadores musicales esta inmersa. ■

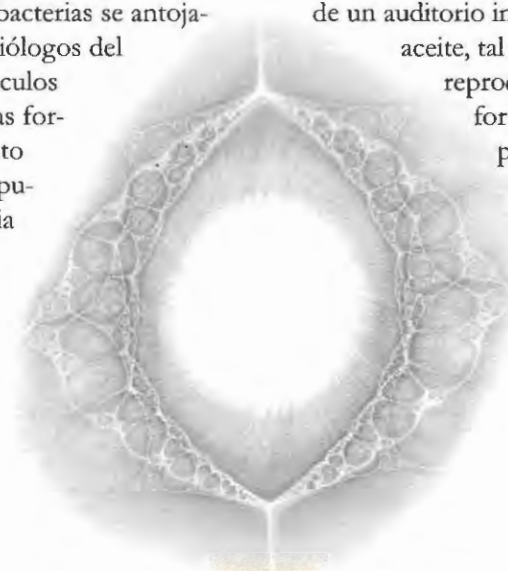
El laberinto de los protobios

ANTONIO LAZCANO ARAUJO

Si en un principio era el verbo, muy pronto apareció la forma, según algunos creada por el soplo cósmico del panteón hindú, según otros nacida del barro y la arcilla. Y con la diversificación de las formas comenzó la obsesión de naturalistas y filósofos de encontrar algún orden y concierto en la extraordinaria diversidad de la vida. ¿Cuál era el arquetipo inicial, si acaso existió? ¿Cuál la relación entre las formas de vida microscópicas y macroscópicas, entre los seres que vuelan y los que se arrastran, entre los que habitan en las profundidades del agua y las que se anclan con raíces en tierra firme? Bien a bien no sabemos las razones que llevaron a Charles Darwin a eludir en sus libros y ensayos el tema del origen de la vida. Es probable que pensara, por una parte, que la ciencia no estaba aún madura para enfrentar un problema así, aunque algunos han sugerido que se encontraba abrumado por la reacción pública que provocaron sus ideas sobre el origen de los humanos y que prefirió evitar conflictos adicionales.

En cierto sentido, no importa el silencio de Darwin. Los textos que escribió provocaron una reacción tan portentosa en el pensamiento occidental que podemos dividir no sólo a la biología, sino a muchas otras disciplinas, en dos eras que se separan en 1859, el año en que se publicó la primera edición de *El origen de las especies*, un libro que generó el marco de referencia evolutivo que nos permite analizar el problema del origen y la naturaleza de las formas primordiales de la vida en la Tierra. Y como Darwin solía ser implacable consigo mismo, se preguntó, con un candor devastador, por qué en rocas cuya antigüedad —ahora lo sabemos— es de más de 600 millones de años no había restos fósiles de animales o de plantas. ¿Qué había ocurrido en esa Tierra primordial, que años más tarde José María Velasco habría de pintar en cuadros espléndidos? ¿En qué descansaba el entramado de la vida cuando no existían ni plantas ni animales? A pesar de que los triunfos espectaculares de la infectología del siglo XIX le eran conocidos, a Darwin nunca se le ocurrió buscar la respuesta en los microbios. Bacterias, protistas y otros organismos unicelulares son los grandes ausentes en la obra de Darwin, que los dejó fuera de su visión revolucionaria de la vida y el planeta.

El desarrollo de la microscopía cambió las cosas. Ernst Haeckel, un poderoso profesor de la Universidad de Jena empeñado en promover y divulgar la obra de Darwin, percibió la necesidad de completar el universo de la biología con la inclusión de los microorganismos en los esquemas taxonómicos. Al igual que los gobiernos europeos que se empeñaron en crear reinos de opereta en los Balcanes, en Grecia y en México mismo, Haeckel y otros naturalistas siguieron su ejemplo, aunque con resultados más perdurables. Rompiendo con una tradición milenaria que se había desarrollado de manera independiente en varias culturas, Haeckel creó de un plumazo el Reino de los Protistas, formado por miríadas de organismos asombrosos y sin par en el mundo macroscópico: los radiolarios, que son como estrellas de silicatos, amibas de formas proteicas, ciliados que navegan con la elegancia de una galera romana, organismos que giran sin cesar en un sentido o en otro buscando la luz, microbios de colores glaucos, rojos, amarillos, verdes. En medio de este retablo de maravillas barrocas y diversas, Haeckel colocó un grupo, el de los *Monera*, formado por las bacterias, hacia los que siempre tuvo sentimientos ambivalentes. «Siendo el cuerpo de todas las moneras simplemente un glóbulo de sustancia carbonada albuminoide, homogéneo y amorfo», escribió en 1876 en su *Historia de la Creación*, «las diferencias entre las diversas moneras sólo pueden ser de naturaleza química». Es cierto que, comparadas con la extraordinaria diversidad de las formas de los protistas, que opaca la de plantas y animales, las bacterias se antojaban, a los ojos de los biólogos del siglo XIX, como corpúsculos limitados a unas cuantas formas básicas —pero justo por ello Haeckel las supuso, con una consistencia que muchas veces flaqueó, como entidades primordiales, como representantes de la transición entre lo vivo y lo inerte.



«Nada más oscuro aún que la genealogía de los protistas», escribió Haeckel en su *Historia de la Creación*, pero en un arranque teórico imponente llegó a la conclusión de que organismos como las euglenas, que se agitan con rapidez en las gotas de agua gracias a una cauda que les permite orientarse hacia la luz, eran los descendientes actuales de los primeros organismos. La atracción por estos microorganismos de tonos verdes era fácil de entender: a veces se nutren como si fueran plantas unicelulares, buscando la luz solar, y otras veces, devorando bacterias, protistas o, como si fueran personajes castigados por Dante, hasta a sí mismas, parecían comportarse como animales microscópicos incapaces de sintetizar sus propios alimentos. Por lo tanto, ante los ojos de Haeckel y sus seguidores, debían ser los ancestros de plantas y animales. En un intento por prolongar las ideas de Darwin y sus propias fantasías hasta las épocas primordiales, Haeckel vio en las euglenas la solución al misterio del origen de la vida y de la estructura de la biósfera. Se equivocó, pero su influencia enriqueció la labor con la que don Alfonso L. Herrera hizo del Museo del Chopo uno de los principales centros de difusión científica en México.

Los ecos de esta pasión por comprender la forma y la función de los organismos primordiales también se dejan ver en los textos con los que, muchos años más tarde, Thomas Mann armó el *Doktor Faustus*, la novela donde, ya adulto, uno de los personajes recuerda estremecido la fascinación que le despertaban los experimentos que el padre de Adrian Leverkühn llevaba ante los ojos estupefactos de un auditorio infantil: mezclaba «parafina, aceite, tal vez cloroformo», y parecía reproducir los movimientos y las formas del universo microscópico que Haeckel quiso poner al servicio de la biología evolutiva, y que, a pesar de haber cambiado nuestra imagen de la Tierra primordial y de lo que allí pudo haber ocurrido, nos sigue fascinando por su rara geometría. ■

El arquitecto (fragmentos)

PAUL CLAUDEL

El arquitecto es aquel que por su arte posee la vocación de edificar alguna cosa necesaria y
 [permanente,
 No para ser solamente contemplada o comprendida, sino para que se viva dentro,
 Alguna cosa de la que los muros y el techo excluyen el resto del mundo, y en donde aquel que entra
 No ve a su alrededor más que la manera por la que otro ha pensado por él con anticipación en su
 [medida y su comodidad.
 Bienaventurado aquel que pasa su vida poderosa y alegremente entre el yeso y las artesas,
 Y que en la cumbre de la casa que ha construido —una más— ordena que se despliegue la enseña.
 Bienaventurado aquel que reconoce su morada a lo lejos abrigada por la techumbre amplia y madura
 Y no le resulta un sufrimiento para el ojo, ni un insulto para la naturaleza.
 Bienaventurado aquel que habiendo tomado mujer delante de Dios escoge entre el camino y el surco
 La morada que no fue hecha para un día, sino para todas las generaciones.



Y ahora a nosotros estas rayas que se trazan en el suelo con cal, a nosotros las vigas y las piedras, a
 [nosotros la sierra, la llana y el hacha.
 A nosotros todo ello día tras día que bajo nosotros se eleva entre los andamios
 A nosotros el bronce y el esmalte y el plomo, a nosotros el mármol y el oro y el color.
 No habrá jamás suficientes cosas preciosas en el mundo para expresar el gozo de nuestro corazón.
 A nosotros entre las puras ojivas estas columnas en un orden calculado que se elevan como
 [exhortaciones angélicas.
 A nosotros todo lo que la luz puede hacer del vitral y del mosaico.
 Aquello que nuestros padres han sabido hacer, y nosotros lo haremos a nuestra vez.
 No somos de ninguna manera más débiles y nuestro brazo no es ahora más corto.
 ¿A qué copiar eternamente de los muertos cuando Dios vive?
 Y nosotros también, vivimos, y tenemos algo que decir, y nuestro corazón tan contento está.



Esta cosa que no habría podido ser sin nosotros, allí está ahora por ella misma, y es la misma cosa que
[hacerla el verificarla.

Cuando la obra vive, no nos deja ya hacer lo que queremos de ella.
Sino más bien es ella a la que contemplamos y que nos guía y a la que ayudamos con nuestra
[inteligencia y nuestro celo.

Esta piedra ya no es piedra solamente en masa, es un muro, es una columna.
Ahora esta abertura es verdaderamente una puerta, está terminada, y esta ventana por la que entran el
[sol y la mañana

No es una metáfora solamente, allí está, piedra y madera sustraídas por mi arte a otros fines
Que el de dar testimonio perpetuamente ante Dios por la virtud de su inmovilidad
Y cubrir el sacrificio eternamente suficiente —éste que, refugio contra la intemperie y el verano,
Envuelve tenebrosamente el encuentro entre Él y esta pobre alma que antes de morir le pide por una
[hora el permiso de contemplarlo.

Todos los signos de este cálculo en acción por el que, reclutando a todos los oficios, su arte hacía de
[mil cosas un solo cuerpo,

El arquitecto en Dios ahora penetra allí las proporciones y las relaciones
Y estos números que son demasiado perfectos para ser expresados por una cifra.
Era pues a través de él aquello que convocaba tantos elementos dispersos
Para que hubiera edificio allí en donde no había más que el peso y el volumen y el azar.
Donde Dios da audiencia a sus hijos, es allí que toda la creación ha recibido la orden de reunirse.
La arquitectura es el mundo que pide convertirse en una Ciudad.



Es esta catedral viviente a la que aquél bien sabe que no será extranjero,
 El que posee en el corazón de sus deseos la inteligencia para que las cosas unas a otras se alimenten,
 Para que en la perfecta belleza se realice el sacrificio perfecto.
 Estas cosas que para durar son confiadas a otro que la muerte y el autor no las abandonará ya jamás.
 La causa ni por un momento en todas sus partes deja de estar ausente de su efecto.
 No hay nada que no haya recibido su orden y que no haya encontrado su servicio.
 El deseo de la Belleza en un hombre es tan profundo como aquel de la Justicia:
 ¿Qué te he pedido jamás, oh mi Dios, sino que tu reino llegue?
 Y si la masa y el peso mismos, que nos parecen inertes, viven
 Lo suficiente para que no haya en ninguna parte un movimiento circular alzado sobre el Absoluto
 A qué su propio volumen ligado a todos los diamantes no contribuye,
 ¿Cómo dudar que para la ciudad perfecta, donde el espíritu, como está escrito de los Ángeles, domina
 [y contiene la materia,
 La inteligencia y el amor del artista no sean también necesarios?

Allí en donde el obstáculo ha desaparecido no cesa la operación.
 Lo que se hacía en la ceguera se hará en la admiración.
 Será el mismo gozo y será la misma intolerancia,
 Será el mismo deseo, pero no así la misma potencia.



Y ya que es verdad, hela aquí, esta catedral para alojarte que he hecho sin saberlo, como una rosa en
 [su inocencia,
 Hay pues en mí alguna cosa que no cesaba de ser capaz de esta inefable infancia.

VERSIÓN DE
 JUAN PALOMAR



Saúl
Kaminer

Neshama

FORJAR LA LUZ

Itinerario

A Jimena

“Cuando todo lo que tenía
Sentido se colapsa... el
Lugar último, y quizás el
Único, para que sea resta-
blecido el orden divino,
es el hombre mismo.”

Aharon Agus. The binding of Isaac and Messiah.

Esther Seligson

Descender al corazón de la materia para liberar su chispa divina, amalgamarse a la ganga oscura, cegarse, perder hasta la última molécula de agua, apagar-se el postrer soplo de aire: *calcinatio*.

Solo la Conciencia late, el Ser palpita, el Silencio vive.

En la fragua la llama fulge, flama, fulmina enfebrece, bulle y resuella: Celebra.

La leña que alimenta la temperatura del fuego le aporta su esencia —las cenizas— a la materia que se está calcinando para devenir imagen, objeto. Y la ceniza —pasión que ha alcanzado el punto máximo de su soplo transformador— penetra en la porosidad de la materia y deviene la piel de su alma, metáfora del velo que cubre al *sancta sanctorum*, velo que oculta los misterios de Isis, Mater Genetrix: *conjunctio*.

La sustancia de todo lo existente es la Luz, y Luz es la primera manifestación de la divinidad. La luz permea toda la Creación, es la semilla, el sustento, el germen de todo lo creado, el espíritu, el magma primigenio, el ingrediente de cualquier proceso de gestación. “Y dijo Elohim: ‘Haya luz’ y hubo luz. Y vio Elohim la luz que era buena. Y diferenció Elohim a la luz de la oscuridad”. Y para esa diferenciación fueron forjados los recipientes conductivos (sefirot) de forma que las infinitas modalidades de la luz pudiesen revelarse, develarse, actuar, constelarse, o, en palabras del filósofo de la ciencia Carlos López Beltrán “sugerir lo indecible de nuestro ser en el mundo” : *coagulatio*.

Y es esa celebración de la luz, en su itinerario alquímico, lo que busca expresar y compartir el proyecto de Saúl Kaminer, *El cuerpo terrestre y su proyección celeste*, desplegado espacialmente en cinco etapas o tegumentos: El Árbol, estructura sefirótica; ain, el punto sin dimensión; korban, la ofrenda; anima-animus, lugar del alma; pardes, sentidos del lenguaje.

Se trata, como en la alquimia, de la construcción —literal en este caso— de un sistema de relaciones basado en la teoría de la continuidad de la materia y sus correspondencias con el ser humano y su lugar a propósito en el esquema universal. Conocer la naturaleza última de todas las cosas —rilkeanamente—, su esencia, su estructura, encarnar lo incorpóreo, cristalizar, en los límites de la materia, las intuiciones profundas, las iluminaciones, la vida real de las vivencias, palpar la música de las esferas celestes, subyugar (como al metal) la inmanencia divina y sus realidades incognoscibles.

¿Cartografiar el infinito?

Sí. Se diría que esa es, ni más ni menos, la intención plástica de Saúl Kaminer.

Transmutar la simiente en fruto es la tarea del adepto, del iniciado, del artífice. Así, cada una de las obras de Saúl, cada escultura, cuadro, es un Vaso que contiene una partícula del infinito, una chispa de Luz del Tiempo anterior al tiempo, un matiz de los re-



Cuerpo celeste

flejos proyectados por la fronda del Árbol Cósmico (imagen simbólica del ordenamiento jerárquico de las *sefirot*, vínculos entre los diferentes niveles del Ser y sus estados de Conciencia y las raíces de los diversos mundos imbricados, desde el instintivo hasta el espiritual) en constantes movimientos ondulatorios.

¿Plasmar la multiplicidad inagotable del “fenómeno viviente”?

Si, focalizarlo. Crear recipientes para los vórtices de fuerza eléctrica y poder magnético cuyo esplendor flamígero bombardea sin tregua el espacio. Un punto de resistencia (*ain*) que es a su vez el origen del Origen, la piedra de toque de las estructuras de la Creación, y el punto de fragmentación de la unidad primigenia.

Un punto de encuentro entre las realidades invisibles y las realidades visibles: el cuerpo humano, el altar de la ofrenda, el alambique, silo, lugar de acopio y abastecimiento, fragua, casa, matriz. Pero todo confluye en ese punto único (*yod*) sólo para estallar, para convocar la disyuntiva, la escisión, la herida, el dilema, pugna, urgencia, conflicto, presión, vulnerabilidad.

En ese punto, relación recíproca de fuerzas dinámicas, pareciera que todo ha embonado, que sólo la perfección está a un tris de fraguarse, de culminar las ondulaciones de energía en la beatitud final. Sin embargo, el equilibrio pivotea dado que el fiel de la balanza es el ser humano, lo difícilmente armonizable, lo no-perfecto o quebradizo por excelencia. Esa es la paradoja, pues decir “ser humano” es decir caos, es referirse a la prima materia de toda alquimia, es adentrarse en los mundos de lo múltiple y plural, del anhelo apasionado de la entrega y el sacrificio, de la necesidad de ser nutrido, la aflicción, la carencia, la ambigüedad.

Asumir nuestra condición humana como un permanente estado precario de soledad es un reto a la banalización del espíritu. Canalización que día a día se refuerza a través de un falso y fácil acceso global a los reinos del Ser y de la Conciencia, del Conocimiento, en suma. Y ese es el reto existencial y plástico que el *opus* de Saúl Kaminer asume. En su trabajo no hay impaciencia alguna por alcanzar el Absoluto. Todo lo contrario. Como él mismo afirma, la materia es femenina, de ahí la cautelosa paciencia de amante con que la aborda y trabaja para despertarla al reino de todas las posibilidades, es decir a su disponi-



bilidad fecunda, fecundante, a un comienzo sin cesar renovado, renovador, a un abrir diques de energía receptiva, fructificadora.

El compromiso de Saúl Kaminer con la forma y la estructura de la materia parte de un sentimiento de unidad con la vida, de la certeza de que todo en ella obedece a un orden intrínseco donde yace, igual, el impulso creativo espontá-



El lugar de todos los acercamientos II

neo y la aceptación de su parte irracional. Él es un artista lúcido, claro, transparente, persuasivo, flexible, fascinado por los dominios del fuego —emblema por antonomasia de la Luz—, por su erotismo y sensualidad femenina. Mismos que impregnan la textura de sus esculturas, combinaciones metafóricas polisémicas, alegorías plasmadas de intenso —y riguroso, me atrevo a

agregar — poder de evocación.

¿Una anatomía del Alma (*anima - animus*)? Sí. En los huecos, precisamente. ¿Dónde si no expresan, apresan, convocan, lo intangible?

Los huecos de las esculturas de Saúl Kaminer, en el cuerpo de los personajes que habitan sus cuadros, en las figuras híbridas, zoomórficas, todas andróginas, no están manifestando la falta de algo, sino que están ahí llenos de sí mismos: la oquedad es femenina, es sensualidad, erotismo, esa “desnudez” rilkeana de “la cosa en sí” — que igual me remite por bachelardianas resonancias a la obra de Paul Klee.

El alma (*anima-animus*), las dimensiones intemporales de la conciencia, el acceso a su conocimiento (ése que yace detrás del velo de Isis, ese custodiado dentro del tabernáculo), tienen su morada en el seno de la oquedad, del vacío llamado Nada (*ain*), lugar donde se crea la semejanza prometida por la serpiente a Adán y a Eva, ligar donde hunde sus raíces cósmicas el Árbol, la concretización de la plenitud divina en el inmediato aquí y ahora, el altar donde ellos van a sacrificar su estática plenitud beatífica en aras del Conocimiento para adquirir libre albedrío y facultad para distinguir entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte, entre lo sagrado y lo profano.

Es así como, gracias a la expulsión del jardín en el oriente extremo de Edén, Adán y Eva adquieren su cuerpo humano: “y les hizo Yahvé Elohim a Adán y a su mujer túnicas de piel y los vistió”.

El cuerpo, recipiente básico de la energía vibrante, lumínica, llamada Alma, es reflejo simétrico de esa misma energía, su templo, su ara, su sombra. Pues decir luz es decir sombra, como a la palabra es la escritura: un continuum de niveles de realidad, de conciencia, de ser, de existencia, de polaridad. El cuerpo, unidad de junturas y dislocaciones, de fisuras y oquedades, es el alma lo que la cera al pabalo y el pabalo a la flama: soplo que arrebató, zarza ardiente.

El alma, en su descenso —o ascenso— hacia su Vaso, su contenedor o arca, no es más que un anhelo de fusión de la parte con el Todo, anhelo que el fuego encarna sobre cualquier otro de los elementos —aire, agua, tierra—, de ahí su cualidad de sacralizar todo sacrificio: en la experiencia de la ofrenda hay *conjunctio* y, en consecuencia, purificación.

En el sacrificio, en la ofrenda (*Sorban*), se unifican las dos “inclinaciones” intrínsecas a la naturaleza humana: hacia el bien (lo realizado),

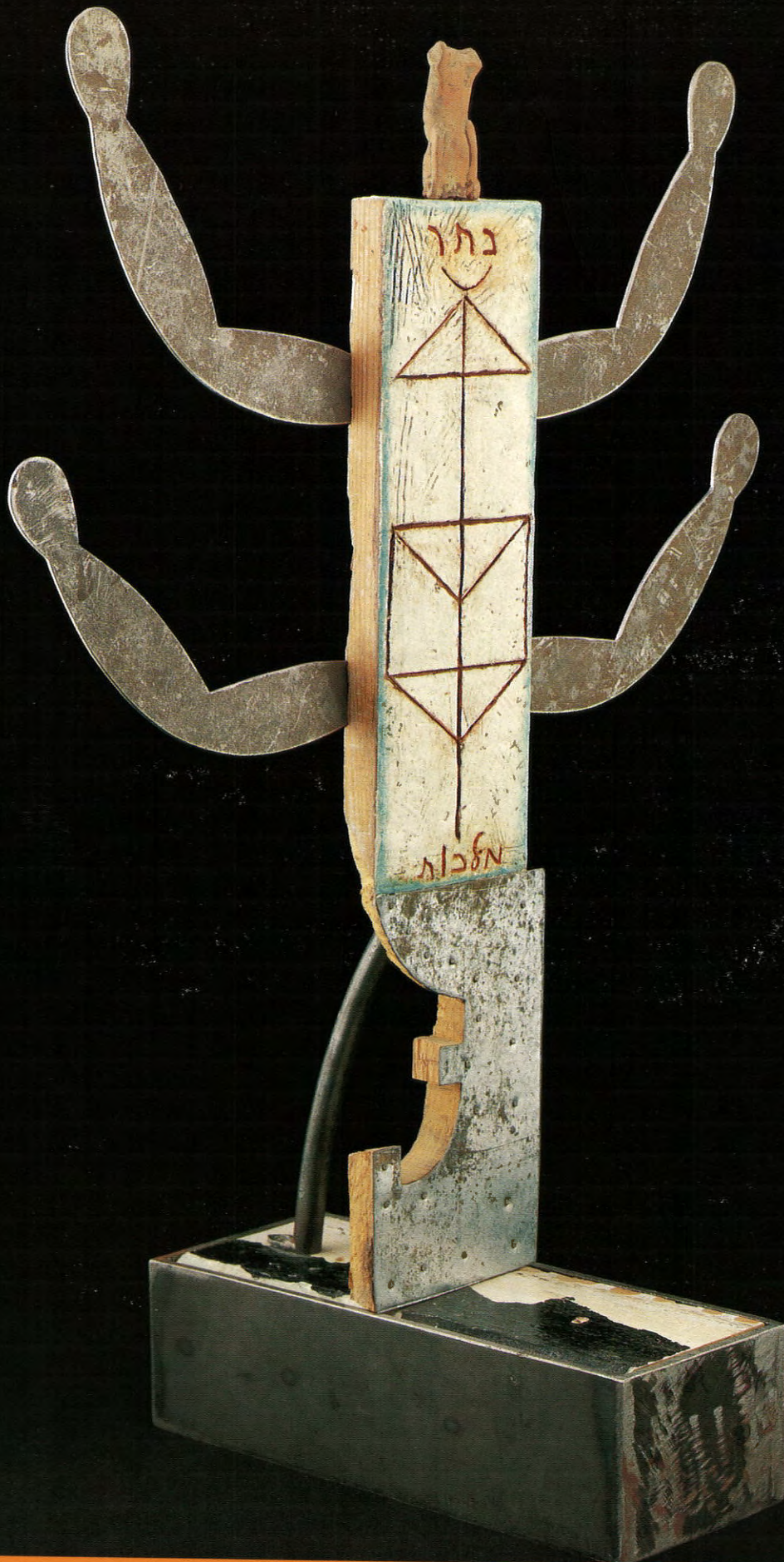
y hacia el mal (lo no realizado). Lo que busca su trascendencia y lo de por sí anclado a lo instintivo (¿la insoslayable fatalidad del Mal?). Así, en la escultura horizontal ambos brazos van al encuentro uno del otro, y entre ambos el punto de unión se convierte, simultáneo, en el límite y en el vacío ilimitado, no como una alternativa, sino justamente como única opción paradójica: un encuentro de extrema tensión irresoluble física-mental-emocional-espiritual.

Y es en el cuadro titulado “El lugar de todos los acercamientos” donde Saúl escoge plasmar esta extrema tensión en su complejidad demasiado demandante de sentido y de significación. Aquí la imagen —lo cual no ocurre en el objeto escultórico— pide ir más allá de lo racional y más allá de lo intuitivo, como si buscara plasmar su propio significado, devenir el altar donde el artista da a luz su propio nacimiento —y el del espectador— en una suerte de urgencia de redención mesiánica.

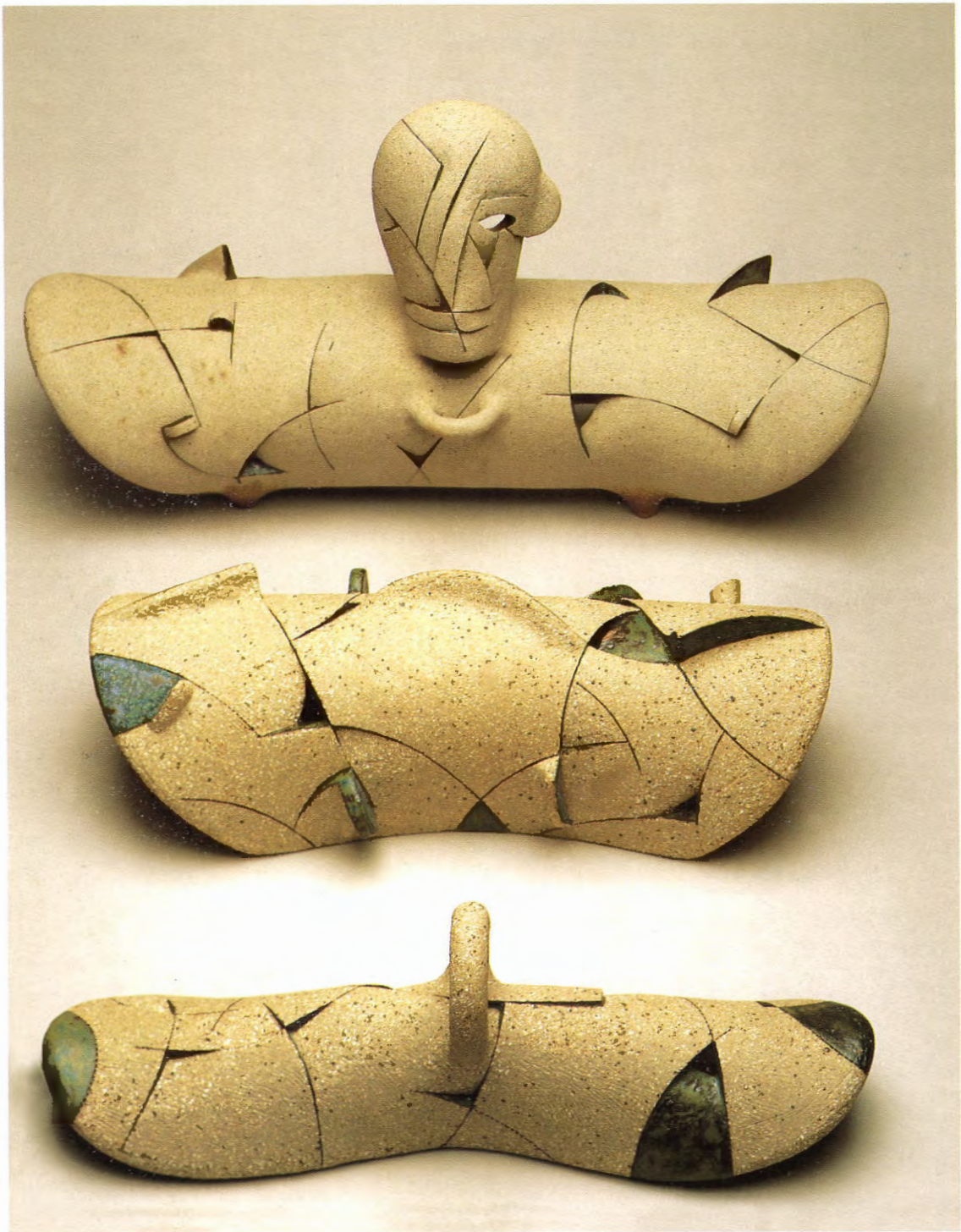
Donde entra el color entran la imaginación, los sentidos, los sentimientos, la sombra, la interpretación y sus simbólicos cuatro niveles (*pardes*) con sus 70 vértices cada uno. Pues los colores son las metáforas, las vías de acceso de manifestación de las energías sefiróticas, es decir de la Luz, en el Árbol, en el Ser.

Y la luz, ya se dijo, es el único y verdadero sustrato de ese tejido de asociaciones y correspondencias que llamamos realidad, esa tela de araña atravesada por el soplo del Espíritu divino que se posa donde quiera que el ser humano lo convoque, y Saúl Kaminer tiene el don de saberlo convocar en sus cuadros, en sus esculturas que son salmos, plegarias, un remanso de intimidad espiritual, numinoso, un momento de introspección que se materializa en su fragilidad de tiempo instantaneizado, un altar como el que levantan Abraham e Isaac donde ofrecer lo más precioso y precario del ser humano: su único, insustituible corazón, la esencia de su sí mismo, su vida presente.

Así, cada pieza en la perseverancia alquímica de Saúl Kaminer —custodio de una herencia ancestral a cuyo llamado obedece su inspiración—, y en este proyecto en particular, es un altar y una ofrenda, un péndulo por donde el alma asciende y/o desciende flamígera, terrestre, es decir con su Semejanza, su semejante, imagen del Rostro divino, con su chispa de Luz, dimensión intemporal de la Conciencia Cósmica.



Árbol sefirótico



Paredes a los sentidos del lenguaje

«La belleza
está en los gestos
más simples»



ALESSANDRO
BARICCO

MARIÑO GONZÁLEZ

Al escritor italiano Alessandro Baricco le va mejor el cigarrillo que la espada. Fuma uno tras otro sin parar, y el humo, que de tanto en tanto sale de su boca, se confunde con el gris de sus cabellos. Hace un par de años, este narrador, ensayista y dramaturgo nacido en Turín, en 1958, comenzó un proyecto ambicioso en el que no podían faltar las espadas: reescribir la *Iliada*, de Homero, para que fuera leída en público. Lo logró. En otoño de 2004, en Roma y su ciudad natal, más de 10 mil personas acudieron al espectáculo que, además, fue transmitido en directo por la radio italiana, «lo que supuso una gran satisfacción para múltiples automovilistas y sedentarios de todo tipo», según relata en el prólogo del libro, editado en castellano por Anagrama.

Lo que primero llama la atención de *Homero. Iliada*, es que al autor no le temblaron las manos para extirpar el Olimpo de la historia: Aquiles, Agamenón, Ulises, Paris, Héctor y hasta la bella Helena están en el volumen, pero los entrometidos dioses quedaron fuera del texto, que el italiano reformuló a partir de 21 monólogos de igual número de personajes. Alessandro Baricco fue uno de los invitados especiales en la pasada Feria Internacional del Libro de Guadalajara y, aunque renuente a las entrevistas, aceptó al fin otorgar unas cuantas. Con su infaltable cigarrillo entre los dedos, sentado en el *lobby* del hotel Hilton —y muy atento a las traducciones del intérprete—, conversó de su trabajo sólo para finalizar con una frase que resume bien su carácter: «Entre menos hablemos de los libros que escribimos, mucho mejor».

Ha dicho que City es, entre sus novelas, la preferida. ¿Qué lugar le da a Homero. Iliada?

Éste es un libro que nació para hacer un espectáculo teatral. Por lo tanto, de algún modo, tiende más a mis aventuras dramáticas que a las novelescas. Llevo 10 años incursionando en el teatro, trabajando alrededor de la palabra con la intención de hacer lecturas que no sean aburridas y produzcan mucha emoción. Durante muchos años estudié la relación entre la palabra leída y la música, junto con las técnicas de lectura de los actores. La idea fue leer la *Iliada* en público, durante tres días seguidos, porque así está construida: con tres albas y tres ocasos. Cuando comencé a trabajar en este gran proyecto entendí que se necesitan 40 horas para leer toda la historia. Eso es demasiado incluso para el mejor público y los mejores lectores. Así que pensé adaptar el texto. Trabajé durante un año y finalmente salió este texto, que debutó en 2004, en Roma. Luego apareció el libro. Yo no estaba del todo convencido de que se tradujera, porque es una operación bastante delicada. Finalmente mis editores me convencieron de hacerlo.



La versión en castellano ha tenido una buena acogida, sobre todo entre los lectores jóvenes. ¿A qué cree que se deba?

En este libro, la *Iliada* es muy seca en el sentido de que está llevada a su esencia. Es como dejarla al sol para que se seque sin que pierda la fuerza y el sabor. El principal obstáculo para los jóvenes, con respecto a Homero, es la lentitud. En este libro, ellos encuentran una agilidad más ligada a su sensibilidad. Hay un segundo punto. En mi libro, el texto está organizado en monólogos, de manera subjetiva. De esta manera, el personaje te mira a los ojos y te habla. Eso también facilita mucho el acercamiento con los jóvenes: es más televisivo. En tercer lugar, algo que está presente en la *Iliada* de Homero y casi nunca se recuerda en las escuelas es que, en la historia, casi todos

los héroes son jóvenes. Aquiles, cuando entró a la guerra, tenía 15 años. Héctor y Áyax tendrían, presumiblemente, entre 20 y 22 años. Las mujeres también tienen poca edad. Creo que los jóvenes perciben esto en el libro y, por lo tanto, los problemas de los héroes se acercan a lo que ellos viven día con día.



¿Por qué eligió la Iliada para hacer una lectura pública?

Por mucho tiempo, la *Iliada* fue algo que se recitaba. No estaba escrito. Reestablecerla al sonido es una operación justa. *Madame Bovary* o *Moby Dick* nacieron como libros. También se pueden leer en voz alta, pero su origen es escrito. Los poemas homéricos son orales por antonomasia. La *Iliada*, como la *Odisea*, es una enorme narración que sintetiza una gran civilización. Es un texto que debe ser leído y escuchado por una gran comunidad, no en la soledad del lector. Por eso necesita un público. En su origen, la *Iliada* era recitada en las fiestas mientras la gente comía. Por lo tanto, me pareció muy natural hacerlo. Quise escoger entre la *Iliada* y la *Odisea*. Amo mucho más la primera.



¿Qué le dice este texto al lector contemporáneo?

Las cosas que se aprenden son infinitas. Todo aquello que los griegos aprendieron de la vida se resalta en los poemas homéricos: cómo cocinar, cómo conducir un barco, cómo matar un hombre y, sobre todo, cómo decirle a la novia que ya no puedes más con ella.



¿Por qué consideró que las escenas de los dioses son ajenas a la sensibilidad contemporánea?

Es una situación muy delicada. La relación que existe entre los héroes homéricos y los

dioses es muy particular y es propia de la civilización griega de aquella época. Definitivamente no es la misma relación que nosotros tenemos con Dios y la trascendencia. Sería necesario volver a esa época para entender qué significaba para ellos el mundo de los dioses. Sin duda, es una dificultad para los hombres contemporáneos que escuchan estas historias. Además, para el funcionamiento de la historia, la intervención de los dioses no es indispensable. En general, Homero ponía a la par una explicación divina y una humana. Si quitamos la parte divina, queda como único elemento lo humano. Y eso, para nosotros, es más reconocible. Nos identificamos más. Al extraer toda la parte de los dioses, la narración adquirió esa velocidad que estaba buscando. Así que decidí hacer el sacrificio.



Hoy día se viven muchas situaciones bélicas. Siendo una historia que glorifica la guerra, ¿cómo se lee la Iliada en este contexto?

La *Iliada* es el poema de una civilización belicosa, de un mundo en el que el gesto de combatir y morir combatiendo representaba lo máximo del destino humano. Esto no lo podemos esconder ni negar. Tenemos que verlo a los ojos, porque nos explica quiénes éramos y nos sirve para entender qué significa, hoy día, construir una civilización que tenga principios diferentes. La *Iliada* puede ser útil desde dos puntos de vista. El primero, recordar que nosotros venimos de este tipo de civilización. Eso explica nuestros instintos guerreros y la fascinación que la guerra despierta en muchos seres humanos. Al mismo tiempo, nos reconduce a un gran deseo de paz, sobre todo el mundo femenino de la historia, que busca un nuevo destino: las mujeres creen que se puede encontrar la felicidad sin la guerra e intentan enseñar esto a los varones. Los hombres no pueden dejarse convencer, aunque ellos también tienen cierto deseo de cambiar sus destinos. Todos los héroes

escapan. Una de las verdades de la *Iliada* es que hasta los combatientes más valerosos tienen miedo, no quieren morir y, si es posible, no van a la batalla.



En el ensayo final del libro asegura que, después de la guerra, la belleza es el único camino hacia una paz verdadera. ¿En qué medida es esto posible?

La civilización griega era muy refinada en aquel tiempo. Sin embargo, es verdad que las civilizaciones, en general, eran más bien primitivas. La belleza de la que ellos eran capaces fue, casi exclusivamente, la del heroísmo. Después de varios siglos, nosotros estamos a la altura de construir una belleza diferente. El mundo está lleno de pequeños artesanos que construyen una idea diferente de belleza. La belleza está en los gestos más simples: vivir de modo pacífico, amar el mundo en que vivimos, ser dignos y honestos, ser capaces de emociones en las cosas de la vida. También está en todos aquellos



 Alessandro Baricco

que combaten por crear belleza: los artistas, sobre todo, pero también los padres que buscan que sus hijos crezcan lo mejor posible.



Se ha confesado admirador de J.D. Salinger. ¿Qué es lo que le atrae del autor estadounidense?

Su ligereza. Él lograba cosas muy profundas con ligereza y mucho humor. Éste es el único modo en que yo puedo sentir cosas profundas.



La escuela que maneja en Turín se llama Holden, como el personaje de El guardián entre el ceneno. ¿Qué es lo que se enseña allí?

Es una escuela de narración. Formamos narradores. Algunos escriben libros, otros se convierten en periodistas o trabajan en el cine, la televisión o las casas editoriales. Para todos estos oficios es muy importante tener un conocimiento profundo de la narración y un cierto conocimiento de las técnicas. Nosotros buscamos deformar estas capacidades.



¿Qué es lo que busca en la literatura, como lector y como autor?

Como lector es un placer físico. Me ayuda a pensar, a entender. También me gusta el gesto físico: tocar los libros, percibir la magia de la tinta. Por eso, cuando publico libros quiero que estén bien hechos y bien logrados. Como escritor es un poco diferente. Es aquello que sé hacer. Es como el balón para un jugador de fútbol. Es un placer enorme. No tengo otros objetivos.



¿Cómo sabe cuando está ante una historia que tiene que escribir?

Existen muchas cosas en aquello que vivo y en lo que leo que me parece que brillan. Es como si pidieran ser seguidas. Entonces, hago una colección de estos fragmentos. Y cuando estoy listo para escribir un libro, escojo algunos de ellos para hacer una figura única. Éste es el oficio del artesano. Al final, en el libro, los fragmentos de vida, lecturas y situaciones se convierten en algo muy diferente. Y ésa es la magia: que no se puede explicar.



¿Hay relación entre la literatura contemporánea italiana y la de América Latina, sobre todo la de México?

Desgraciadamente, no conozco mucho de la literatura contemporánea de México. De la parte de Italia, hay mucha admiración por la literatura latinoamericana, sobre todo sudamericana. Muchos autores son muy amados allá. Para nosotros representan una idea de literatura fantástica que, quizá, es una limitación a lo que es en realidad. En ese sentido, ellos representan una capacidad que nosotros no tenemos: son un horizonte que para nosotros es inalcanzable. En Italia, pero también en toda Europa, se cultiva la idea de una literatura más cercana a la realidad de todos los días. ■

Antonio Di Benedetto: la emoción contenida

NICOLÁS CABRAL

A diferencia de las tradiciones sociales —que, como escribió Thomas Bernhard, «congelan nuestra risa, nos congelan»—, las tradiciones artísticas suponen la reelaboración constante de los materiales que las conforman. Las primeras expresan un aspecto estático, que en el mejor de los casos se adapta a la dinámica social y en el peor se transforma en folclore, es decir, en gestos vacíos. Las segundas implican un trabajo de transformación donde el artista establece su lugar respecto a las obras que le anteceden. De ahí la posibilidad de vincular, en el mundo del arte, términos en apariencia antagónicos como tradición y vanguardia. Ésta supone la ruptura de aquélla, pero históricamente no es más que una convulsión equiparable a las mutaciones de la cadena evolutiva.

En castellano, la tradición literaria más importante del siglo xx se estableció a orillas de un estuario conocido como Río de la Plata. En ese espacio geográfico, una serie de escritores sometió la lengua a una tensión que dio como resultado formas expresivas propias, alejadas ya del ámbito español. Las obras de Horacio Quiroga y José Hernández, Felisberto Hernández y Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Juan Carlos Onetti, por citar algunos nombres, dan la medida de la tradición rioplatense, que engendró, para decirlo sin rodeos, al mayor narrador del idioma desde Cervantes: Jorge Luis Borges. Al lado de estos autores se ubica, sin el menor rubor, el argentino Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922 - Buenos Aires, 1986), un escritor que, opacado por las luces artificiales del *boom* latinoamericano, sólo ahora, pasado el estruendo, comienza a reconocerse como lo que es: una de las voces más sólidas de la literatura hispánica del siglo xx.

La escritura de Di Benedetto es una sin-



gular mezcla de exigencia formal y tensión existencial. Sus relatos —que incluyen novelas como *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969), cuentos como «El juicio de Dios» (1958), «Declinación y Ángel» (1958), «Caballo en el salitral» (1961) y «Aballay» (1978) y una obra maestra absoluta, *Zama* (1956)— expresan, con una prosa que se reparte en la página produciendo silencios elocuentes, el abandono cósmico del hombre, su derrota inevitable en la lucha contra el Universo, lo mismo en escenarios despoblados (la pampa) que en el desierto hacinado de la urbe. El discreto lirismo de la prosa dibenedettiana reverbera en la mente del lector con música propia. Sus temas lo vuelven discípulo de Dostoievski, Kafka o Camus, pero su estilo no invoca a nadie. Di Benedetto es una *manera* donde la distribución de las palabras, el ritmo de las frases y la ironía desesperada —que da a la voz narrativa un *tono* particular— producen textos radicales en su autonomía verbal.

A 20 años de su muerte, un relato breve como «Hombre invadido» (aparecido originalmente en *Absurdos*, de 1978), con su falso misterio como motor de la trama, con su prosa cortante, revela la vigencia de una escritura que nos sume en la perplejidad. Se trata de un relato típico de su autor: la información se dosifica de manera que, sutilmente, cuando creemos conocer la dirección a la que apunta la anécdota, el sentido del texto se reordena, como un tejido que cambia de patrón. «Hombre invadido» es, sin más, una historia de (des)amor contada con recursos que recuerdan a Kafka. Sin embargo, el fraseo casi telegráfico termina por imponer una sonoridad singular.

En uno de sus punzantes aforismos, Georges Braque escribió que la nobleza, en el arte, proviene de la «emoción contenida». Todo en la prosa de Antonio Di Benedetto confirma esa idea. ■

Hombre invadido

ANTONIO DI BENEDETTO

—Mejor atrápela viva —fue el consejo del experto.

—Sí, pero, ¿cómo? ¿Con las manos?

—Casi.

Se lo cuento a Irene, que ríe.

Ha venido de improviso. No es oportuna su presencia en casa con lo que está ocurriendo.

Dice: «Hace calor, Vicente», como si fuera posible ignorarlo. Se trata de una ironía, a causa de la camiseta. Estoy enfundado en una muy gruesa, la de los días de nieve.

Procuro que entienda: «Me cubro por si me ataca. Son infecciosas, lo sabes».

Ella se burla: «¿Y las manos?... ¿Y el rostro?... ¿Sólo el pecho de varón y la tierna pancita defenderás del mal?».

Parece advertir que me ha puesto incómodo y con seriedad me solicita: «¿Dónde está?».

Lo ignoro. De día no hay pista, no deja señales. Arguyo que tal vez se escabulle por la vecindad. Comprendo que con esa hipótesis mi precaución de la camiseta resulta exagerada.

Vengo fracasando con el veneno. Desdeña los confites rosados, o los digiere, porque desaparecen. Entretanto la rapiña y la destrucción prosiguen. Y si no la hubiera visto podría admitir que el caso es diferente, que no se trata precisamente de ella, ni de nadie ni nada de su especie.

De noche no me despierta porque previamente me ha provocado insomnio, aguardo su susurro. Si no se produce, no logro dormirme. Si se produce, no me permite dormir porque susurra. Llevo así una cantidad de tiempo.

Me figuro el encuentro, cara a cara. Ignoro si me acalambrará el horror o si yo le causaré pánico. Lo que sé de cierto es que, haga lo que yo hiciere, sea como fuere, no será sin repugnancia. No obstante, estoy enderezado a hacerlo: no se podrá impedir.

Finalmente, sucede. La sorprende, ¿cómo diría?... en su intimidad. Casi es bella, en su género. No escapa, se humilla.

No siento asco, sí compasión. No uso un garrote ni un arma de fuego, ni un hierro ni un saco: sólo las manos, como lo pidió el experto:

entonces ella se revuelve con fiereza, como un viviente manojo de fibra de acero, y me hinca un diente.

Más tarde, cuando la tengo a resguardo, percibo aún, en mis palmas, las palpitaciones de su corazoncito asustado y rebelde. Uno de mis dedos presenta un orificio, que mana sangre con prolijidad. Constituye en definitiva mi momento de aprensión: temo que por ahí haya entrado, ya irremediablemente, la peste. Me restriego con jabón, baño en desinfectante las carnes expuestas.

Falta consumir la ejecución. Carezco de método y decisión y me nombro «Vicente vacilante». Titubeo entre el martillo, una piedra, el fuego y el agua.

Entretanto, con mi estilo de postergarlo todo, lo que concedo —o quizá tenía elegido— es abandonarla a la muerte por hambre. Le he dado una habitación y ella peregrina por los rincones. Si debo asumirme como verdugo, revivirán mis tribulaciones previas y las sensaciones en la palma de mis manos. Sólo que será más sencillo encontrarla: la tengo confinada.

No come. En realidad, no le entrego nada para que se alimente. Me justifico con el razonamiento de que en su situación no puede tener apetito.

Dos o tres veces hemos cruzado una mirada. No revela desesperación, ni rencor; guarda recato; se sabe vencida.

Con no venir, Irene, mi prometida, me alivia de dificultades. Me deja solo con mi prisionera y con mi conciencia, de la cual a mi vez soy prisionero.

Por ejemplo, me cuestiono: Esta venganza, ¿es solamente por las depredaciones?

Sé que no, que resolví eliminarla porque representaba una invasión, de mi casa y cosas; no me daba tregua ni campo para pensar, para crear, tampoco ahora. Hace que yo me sienta un hombre, un ser, invadido. Por eso debe morir.

Es de noche. La he tomado con guantes de cuero. La he puesto en una caja grande. La caja va, atada, en la parte de atrás de mi vehículo.

Posiblemente la ahogaré en un canal. Hasta que me decida le daré un paseo, si bien éste se producirá por la calle pedregosa, y con piedras que he colocado en la caja, de manera que las piedras del suelo provoquen un desarreglado movimiento a las piedras de adentro y, a ella, la sobresalten y la machuquen. Como si yo pretendiera que, por el tormento, suplicara mi magnanimidad. No lo hará (no puede hablar).



Di Benedetto y Borges

La someto al traqueteo de mi rodado que brinca sobre la calle de pavimento rústico, abarco la dimensión de su penuria y me hallo en tales especulaciones cuando me detiene la pareja de patrulleros, intrigados por lo que llevo ahí, la caja.

No la llaman caja sospechosa, pero se les lee en el semblante. Profesionalmente, ellos siempre están dispuestos a desconfiar; la nocturnidad de mis actos y de mi caja agrava sus prejuicios.

Me preguntan qué hay adentro.

Lo digo.

No lo conciben.

Se consultan. Como consecuencia, uno de ellos fuerza las ataduras y el otro lo cubre con su arma del riesgo de lo desconocido.

Aquél destapa, mi cautiva salta. Cae al pie de la rueda trasera de mi motocicleta, abulta, se encrespa y me da miedo hasta a los

poderosos policías. Elige su salvación huyendo hacia los recovecos de la calle oscura.

Para uno de los uniformados eso es igual que el fin, se limita a describir, con un amplio ademán de asombro: «Dios mío, grande como un can». No participa de esa parálisis el compañero: corre como un justiciero chasqueado y suelta tiros sin destino. Las balas restallan sobre el empedrado, sacan chispas. Se abren las ventanas de los pisos altos y los pisos bajos, sueltan hornadas de luz amarilla y el rumor de voces que descienden hasta el nivel del pavimento y as-



cienden más allá de los techos. Hay mucha confusión y me resulta entretenido.

El policía que quedó entre el revuelto de motocicletas volcadas repite para sí, con voz notoriamente audible:

—¡Una rata!... ¡Una rata!...

Lo ha comprobado y no lo cree. ¡Yo se lo dije!... En fin, me mortifica que sea tan negador.

Después condesciende a que me vaya.

Ya me siento bien. Han disminuido mis responsabilidades. No tendré que matar.

A punto de partir, el patrullero me recuerda:

—La caja... Es suya.

Con un ademán, le digo:

—Si la quiere, es suya.

Un poco malvado, pretende, a esta altura, que su autoridad valga, y soñando que es astuto me indica:

—No, es suya, y no puede arrojar envases vacíos a la vía pública.

La levanto y arranco con la máquina. Arrojo la caja, a la vía pública, 39 metros más adelante.

Mientras mi madre, en la cocina, prepara la pasta (para los tres; es domingo y estamos abordando el mediodía), Irene me ronda, zumbona, acaso picada, acaso admirada. Entra y sale de todas partes como persiguiendo asuntos para cuestionarme. Me desentiendo. Sigo en lo mío: estoy, en la galería abierta al patio, terminando de modelar la arcilla.

Irene conoce qué es. Lo menciona, aparentemente sin reproche, pero exactamente como si no comprendiera. Dice:

—La rata.

—Sí, la rata.

—¿La pasarás al bronce?

—No, la haré de piedra.

(Podría agregar: «Respecto de mi crueldad, la piedra será mi expiación». Me abstengo de esa imprudencia.)

De pronto, descubro azorada a Irene, en el primer nivel del miedo. Recorro el curso de su mirada. Lo que ella ha distinguido es una rata no tan voluminosa como la mía, no nocturna, puesto que luce al sol; pero rata al fin. Asoma y explora, desafía nuestra presencia y avanza pegada al zócalo. Luego halla por dónde, y desaparece.

Finjo indiferencia. Irene, desconcertada, intenta calmarse. Medito, para mí, que verdaderamente se trata de una invasión y que ha inaugurado sus andanzas la sucesora de la primera intrusa.

Irene, con voz todavía templada, reclama:

—¿Qué es?

No dice: «¿Qué es ese bicho?», porque simula que no la preocupa. Respondo con la misma delicadeza:

—La modelo.

—¿Modelo de qué?

—De esta escultura.

Se turba. Tiene motivo, me hago cargo.

Irene ha pasado el almuerzo en tensión. De sohremesa, en tanto mamá cuele el café, procura sobreponerse y tantea una conciliación. Estamos cerca y ella favorece que lo estemos más. Acomoda la posición de mi cabeza con la punta de sus delgados dedos, que son largos, y me analiza, fijamente, creo que con buenas intenciones. Predispone mi ternura con la suya, para estudiarme.

Pero surge un tropiezo. Algo halló y tiene que ser grave. Ardid de vehemencia, me querella:

—¡Tienes ratas en los ojos!

De ser así, sería un prodigio. No entiendo lo que pretende atribuirle a esa parte de mi cara, y por no callar, lo que podría irritarla, me muestro medianamente ansioso:

—¿Muchas? ¿Cuántas?

—Dos.

Parece que se ba turbado de nuevo —quizás, lo reconozco, por mi reacción tan consecuente—, ya que de inmediato se corrige: «Tene que ser una, pero se repite en cada ojo, se duplica». Se muerde la punta de sus dedos largos y delicados, se hará daño.

Tiendo a tranquilizarla sustrayéndola de esas ideas:

—Te engañas, querida. Es un gato.

—No —sostiene con enérgica réplica—: Es una rata. ¡Ves ratas por todas partes!

Con mi modo más seductor, le brindo este requiebro:

—En mi mirada sólo te tengo a ti, Irene.

—¿Y así me ves: rata o gata?...

Abora entró en cólera. No era mi propósito.

Mas no me empeño en obstruir su desahogo. Que se sulfure, ya que en realidad peca de injusta: no quise decir que la viera ratona o gatuna. ¡Nunca me la figuré de esa manera! Suelo dirigirme a ella con nombre de flores.

Tolero su acaloramiento: es mi prometida, más adelante nos casaremos. Tal vez para odiarnos.

¡Vida terrible!...■



Di Benedetto y Onetti

El ruido y la piedad

JULIO EUTIQUIO SARABIA

También me hubiera turbado la encendida gravedad del ruego,
elíxir de la más pura de las aflicciones,
quintaesencia anterior a toda ira
y anterior a toda lasitud nacida del nirvana.
Hablarían las vírgenes conmigo
la lengua precisa de los mudos
por si el recelo me condujera haciendo esos
entre las heces del prójimo que asgo,
ora mugiendo, ora de ayes esculpiendo
el monolito que aloja en su interior
su otro que soy en las cavernas.

Un aura liberaría mi cuerpo
de los hábitos indiferentes a la levitación.
Un obsequio tendría entonces
que fuese esencial ante la vista
de quien lo recibiera.
Dadivoso sería mi cuerpo
que alancean, en ignaras embestidas,
las pequeñas mezquindades
que rumian, en sus cuevas,
el brebaje sabido del rumor.

(A las puertas del cielo
—así le llaman al alivio—
mi cadáver —un campo de querellas—
arrostraría todas las leyes.)

Me hubiese encandilado rubricar epístolas,
cenefas,
cenotafios,
camafeos,
con el atribulado «Señor, quema las impurezas
que fluyen de mí cuando fornico.
Quémalas, sí, antes de que a mirar vuelvas
los efluvios de mi perecedera condición.
Un ciervo haz de mí que, a sus abluciones, consagre
el perturbado balbuceo de la anagnórisis.
Fortalece mi ostentosa debilidad, Señor, por las prebendas.
Concédeme la inextinguible prestancia de la zalamería.»

Hubiera apurado el sosiego infinito de los mártires,
la desolada intransigencia de los místicos.
Pero qué quieren, prójimos horripilantes, sufro por distinguir a la canalla
de las tres o cuatro criaturas que, en el corazón, llevan espinas.
Mis deberes (los ancestrales
y los que acaban de nacer)
juzgo con ego meridiano.
Los bienes, hipócritas lectores, abonan el valle de nardos
que reclama la Fea sin miramientos:
«Toma —le digo— cada célula que, contrita, persigue su mortaja.»

Gracias, Señor. Paso sin ver.

Los bienes materiales

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Je suis le saint, en prière sur la terrasse...

Rimbaud

Ora el santo
que soy
en la terraza.

Lo confunden los pájaros
con otro animal inexpresable.

Caen las primeras gotas
de un aguacero que luego se retracta

y el cielo vuelve a despejarse
ante los ojos del que soy, orando:
dos puños negros le llenan los bolsillos

y alguien bordó mis iniciales
en el pañuelo que no encuentro.

Yo ruego no ser él
sin demasiadas esperanzas
y el rayo es una espada fugitiva.

El cielo está rodeándonos,
por cierto.



Lo que no ha comenzado.
Lo que no ha comenzado aún
y ya parece interrumpirse.

Lo que seguimos esperando.

(Yo apenas consigo abrir los ojos,
incluso teniéndolos abiertos.)

El reloj que no avanza
está esperando
y al esperar también está dejándose
morir.

Si acaso mueren los relojes, desde luego.



Estoy frente al gorila.
Él está frente a mí
sin pronunciar mi nombre.

Aunque atardezca en el zoológico,
si puedo ver el sol
es porque soy menos que un sol.
El sol no puede verme: yo soy su niebla
o su silencio.

Él está frente a mí.
Aunque atardece. Aunque no es mucho
el sol.

El sol, naturalmente.

Los aplausos

ANA GARCÍA BERGUA

Andrés Taracena regresó una vez a comer a casa decepcionado, tras sufrir una tremenda humillación en la oficina donde trabaja, el Departamento de Cuadriculación de la Editorial Unicornio, especializada en libros infantiles. Su director, el contador público titulado Nicanor Zavaleta, venía acicateando su ambición y su laboriosidad con un puesto superior, el de editor en jefe, puesto que terminó por darle a su compañero Federico Sigüenza, adalid de la pereza burocrática. Aquel día, Andrés recorrió la distancia de la oficina a la casa sin reparar en nada, ciego de conjeturas vengativas, la furia y el sentimiento de injusticia agolpados en una bola furiosa que no acertaba a salir y le destrozaba la garganta. Apenas se dio cuenta de que había recorrido el tramo en el automóvil y ni siquiera se molestó en cerrarlo bien, además de dejar abandonados en el asiento el saco y la corbata. Bajó con la misma frase repitiéndose mil veces en la cabeza, la frase con que empezaba a contárselo a su mujer, «¿a quién crees que ascendieron a editor en jefe, a qué cabrón crees que le dieron mi puesto?». Y nada más abrir la puerta del departamento, una pequeña multitud le brindó un nutrido aplauso. Andrés cerró la puerta, miró hacia arriba instintivamente y revisó el número del departamento: 9. Era el suyo.

En medio de su desconcierto, Andrés olvidó el problema laboral. Toda aquella gente seguía aplaudiendo y animándolo a entrar. Pensó: a lo mejor es mi cumpleaños, quizá Adelaida me hizo una fiesta. Accedió a asentarse en el sofá individual que le señalaban unos señores ancianos y respetables, el mismo sofá que ocupaba para ver la televisión, y se los quedó mirando embelesado. Varios de los presentes,



rodos ellos personas muy bien vestidas, le sacudieron la mano efusivamente, le palmearon la espalda. Pensó en decirles que había un error, que no era su cumpleaños ese día y que, por el contrario, le había ido muy mal en la oficina, que él trabajaba en la editorial Unicornio, pero no lo dejaban hablar. No se levante, no se levante, muchas felicidades, le decían, enhorabuena. Andrés esperaba, nervioso, a que Adelaida apareciera. Ella le había dicho en la mañana que saldría a comprar tela para hacer unas cortinas y después pasaría por los gemelos a la escuela. Pensaba que cuando aquellas gentes dejaran de felicitarlo, quizá debería decirles: ahora llegará mi esposa y los atenderá. Ella sabe dónde están las botellas y los limones. Además, sentía las ganas de orinar imperiosas que le acometían cada vez que regresaba a casa. De repente, los señores ancianos miraron intempestivamente el reloj. Uno de ellos, que parecía tener cierta autoridad, conminó al resto del grupo a callarse. Hubo un breve silencio. Andrés temió verse obligado a decir algún discurso y comenzaron a sudarle las manos, pero el hombre se despidió. Ahora nos tenemos que ir, le dijo, sin embargo no podíamos dejar de venir

a darle nuestros parabienes. Muchas gracias, respondió Andrés maquinalmente, levantándose. Después vio, con incredulidad, a todas aquellas personas salir aparatosamente, una a una, con sus vestidos de seda y sus trajes elegantes. Le dejaron la casa llena de perfumes y de humo de cigarrillos. Al salir el último, un hombre bajo de bisoñé y traje color mostaza que le insistió: «muy bien, muy bien», dándole palmaditas en el brazo, Andrés se los quedó mirando bajar por la escalera, en la que se cruzaron con la vecina, la rubia del 5. El hombre del traje mostaza lanzó una mirada oblicua al trasero de la rubia. Andrés y la rubia cruzaron una mirada. Luego él se apresuró a cerrar la puerta; ahrió las ventanas que daban al cubo del edificio, aspiró un poco de aire. Podía escuchar aún el murmullo del grupo que bajaba por las escaleras hablando animadamente. Entró al cuarto de baño y mientras orinaba se puso a pensar en cuál sería el motivo de aquella felicitación. Quizá nos hemos ganado algún premio, pensó, quizá Adelaida me tiene una sorpresa. Luego la sombra de una broma pesada lo cubrió por un momento. Le pareció extraño que su mujer no hubiera regresado. Decidió llamar a su suegra; era frecuente que Adelaida pasara a verla de camino a la casa



Imágenes: composiciones con fotografías de Ruth Bernhard

cuando hacía compras. Mientras registraba cajones buscando alguna agenda de su esposa, ésta llegó por fin con los gemelos, que echaron a correr a su habitación. Andrés jaló a Adelaida de la mano hasta la cocina.

—Bueno, ya dime qué pasó —le dijo, expectante, mientras abría el refrigerador buscando algo de comer.

Adelaida le preguntó que qué pasó de qué. Andrés le explicó que lo habían felicitado. Que la casa estaba llena de gente cuando llegó del trabajo.

—¿A qué huele la casa? —preguntó ella.

—Primero dime qué pasó.

—Pues nada; el tráfico horrible... me quiero ir a Guadalajara —murmuró ella con fastidio.

Se veía de mal humor, con dolor de cabeza. Andrés empezó a perder el aplomo. Se paró atrás de su mujer y le masajeó los hombros con delicadeza. Ella hizo unos ruidos de placer. Él prosiguió:

—¿Pero no pasó nada para celebrar? He estado recordando todas las fechas de los cumpleaños y el aniversario, pero ninguna coincide.

—¿Qué? —preguntó Adelaida.

—¿Un premio, algo que no me quieras decir? —insistió Andrés.

Ella frunció el ceño, preocupada.

Andrés le explicó que al llegar estaba toda esa gente y que lo habían felicitado. Por eso olía así la casa. Adelaida escudriñó la sala, extrañada.

—Hay ceniza detrás de los sillones. Quizá vinieron a felicitar a algún vecino y se equivocaron.

Andrés no pudo evitar ofenderse. Le molestó que la primera explicación que acudiera a la mente de Adelaida fuera que la felicitación era para otro. Le vino a la mente la cara idiota de Sigüenza, el flamante editor en jefe que escribía con faltas de ortografía. Adelaida no notó su disgusto. Se puso a preparar la cena con aire preocupado.

—¿Y ya revisaste la cerradura?, ¿cómo entraron?, ¿no se robaron nada?

Andrés musitó que no tenían nada que se pudiera robar, excepto la televisión, y ahí estaba. Pero esas preguntas prácticas le



parecieron banales. Cuando preguntaron al portero por aquellos señores, afirmó no haberlos visto. El resto de los vecinos, tampoco. Luego Andrés le contó lo que le había ocurrido en la oficina y Adelaida empezó a creer que Andrés se lo había imaginado todo —incluida la ceniza tras el sillón que ella misma limpió— y lo trataba con cierta piedad, como si fuera un pobre enfermo necesitado de reconocimiento.

Sorpresivamente para él mismo, a Andrés muy pronto dejó de importarle el problema de la oficina; se le quitaron las ganas de ser editor en jefe. Le importaba más indagar entre los vecinos quién había visto a aquellas personas que entraron a su casa para felicitarlo. El día en que tocó a la puerta de la rubia del 5, su última esperanza de verosimilitud, ella le invitó un café y terminaron acostándose a todas prisas, de manera salvaje. Para evitar la confesión a su mujer, Andrés le dijo que la rubia tampoco había visto a los felicitadores. Adelaida sigue tratando a Andrés con lástima. Andrés no puede evitar seguir acostándose con la rubia. Casi diario, antes de ir a la editorial, nada más sale Adelaida a llevar a los gemelos a la escuela, llama discretamente a la puerta del 5. Cuando lo hace, recuerda los aplausos. ■

círculos concéntricos

RAQUEL HUERTA-NAVA

L

.cisura: recinto monocorde
inmanencia roja inhabitada
torsión incomparable que vence
 los destinos: ruptura.
pétalos en el viento cotidiano.

.comunión de nuestros cuerpos
 definición tangible
aire: claustro de silencio
 trayecto de las aguas
cascada de preguntas sin respuesta

¿eterno retorno hacia el origen?

Estancias II (fragmentos)

MARCEL DUGARDIN

tú existes —él te lo dijo
en la ceguera del decir—
de las profundidades de la memoria

donde nacer es el primer olvido
él te lo dice con las palabras
de una lengua para siempre perdida

él te lo dice con la piel
de sus tachaduras con la esperanza
ronca en el fondo de la garganta

él te lo dice que existes—
que ha oído tu voz temblar
en el contracanto de una estrella



él avanza todavía en medio del
alboroto y de la paz sabiendo
tan poco de las estaciones que ha atravesado

tan poco del perdón —de este abrigo
excesivamente vasto que quisiera
arrojar sobre los hombros del mundo

sobreviviendo sin dar crédito a
sus ojos como una marca de tiza
en la sangre profunda de las matrices

o como lo que canta infinitamente
en el refugio de aquél que escucha
—una nota de órgano sobre lo inaudito—

Nacido en Bruselas en 1946, Marc Dugardin hizo estudios de educación social para personas con discapacidad mental y física y con problemas de integración social en Namur. Admirador de Philippe Jacottet y Pierre-Albert Jourdan, cree que la poesía es una forma de «respirar mejor». Muchos de sus poemas tienen su raíz en la música de grandes compositores (Purcell, Schumann, Brahms, Alban Berg). *Escuchar* para él es tanto —o más— una exigencia ética que una actitud estética.

Dugardin es el poeta de la paciencia y la espera. Su poesía busca recobrar una infancia traicionada, establecer una relación de humildad con la naturaleza, vivir intensamente lo

efímero, encontrar lo que hay dentro de uno mismo y construirse a partir de lo que se sabe y lo que se ignora.

Entre sus libros de poesía: *Connivencias* (1982), *Itinerarios de la paciencia* (1984), *Ricerca* (1984), *Poema de las mañanas exigentes* (1986), *Un paréntesis para el viento* (1989), *Un paso para lo efímero, un paso para lo eterno* (1993), *El miedo la plenitud* (1994), *La escucha infinitamente* (1999) y *Soledad del coro* (2002). ■

NOTA Y VERSIÓN DE
STEFAN VAN DEN BREMT
Y MARCO ANTONIO CAMPOS.

La vejez del ángel

JUAN MANUEL ROCA

a Marco Antonio Campos

Mi ángel de la guarda
Envejece sin pudor.

Llega a casa a tropezones,
Con un ala ennegrecida
Por el humo fabril.

Lo veo sentado en la escalera
Brillando su aureola
Tiznada de tanto anochecer.

Como un abuelo presuntuoso
Bajo el cobijo de una manta de lana,
Lee un libro en la lengua de Job
Y humedece la suya en una copa de Jerez.

Se ha hecho mundano mi ángel,
Me dobla en edad
Y es un tanto sibilino.

Tras sus cortas expediciones
A los barrios del Sur,
Vuelve a casa, interior 101
De una emboscada soledad.

Me conmueve saber que envejece su
luz.

Se ha vuelto quebradizo y huraño,
Duerme mal y juega al solitario
Pero es aventurado
Decir que padece nostalgias del Edén.

Ahora soy quien lo bendice
Cuando sale de casa
Y camina entre acechanzas.

Lo bendigo como a un hijo,
No sea que encuentre en el camino
La trampa de una iglesia
O tenga que cruzar
Frente al cepo de un cuartel.

Sin palabras

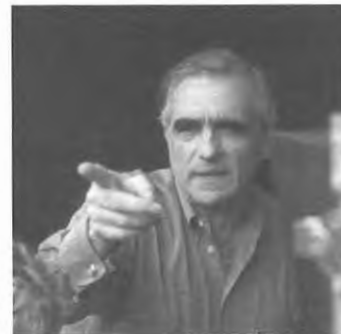
HUGO HERNÁNDEZ

Un sector de la crítica cinematográfica, particularmente fuera de Estados Unidos, consigna que en *King Kong* (2005) Peter Jackson explica, a través de parlamentos, la culminación de cada uno de los múltiples asuntos que su cinta plantea. Los quejosos, cuya apreciación no es injustificada, alegan que es innecesario enfatizar lo

que el alud de imágenes y sonidos ha clarificado de manera prolija. Sin embargo no le falta razón al ya no tan rollizo realizador (mientras el gorila crecía y se hacía gigante, él perdía 50 kilogramos de masa corporal) de *El señor de los anillos*. Pues su ambición es llevar a la sala oscura al «gran público» que, con su asistencia, habrá de endosar a la cinta un millonario *record* de recaudación. Y este gran público presenta problemas para «entender» si no le explican. Porque así lo han acostumbrado: es tanta la dependencia del diálogo que padece el cine comercial actual, tanto es lo que descansa en él, que los asistentes han dejado de apreciar, al menos «conscientemente», lo que miran. Esto explicaría, además, el recelo que algunos espectadores manifiestan de cara al doblaje, pues de la voz (la voz «originab», dicen ellos), de las palabras que entona, se esperan las grandes revelaciones que reserva la película. Estas expectativas son una herencia teatral, sin duda. Sin embargo no todos los cineastas apuestan por el uso de los mismos recursos, o por lo menos no les conceden el mismo peso: con el riesgo de limitar su audiencia (o la comprensión de sus propuestas), concentran en las técnicas propiamente cinematográficas la mayor parte de la sustancia del asunto que abordan, pues es a partir de ellas que se construye el estilo, todo estilo cinematográfico. La filmografía del neoyorquino Martin Scorsese ofrece una cantidad impresionante del sabio uso de las formas del cine. Con el ánimo de ilustrar-

lo nos acercaremos particular y parcialmente a dos títulos: *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990) y *Apuntes al natural* (*Life Lessons*, 1989), la contribución de Marty a *Historias de Nueva York* (*New York Stories*, 1989).

En el inicio de *Buenos muchachos* escuchamos la voz en off de Henry Hill (Ray Liotta). Éste nos comparte el entusiasmo que en su niñez le producían los miembros de la mafia del barrio. Nos confiesa que son considerados por todos como la viva imagen del éxito. Su admiración se convierte en ambición y, cuando ya forma parte del clan, puede contarse como uno de esos «chicos listos». De acuerdo a lo aquí esbozado es posible argumentar que Scorsese no hace sino emular el proceder de sus colegas menos aptos, que la voz está estableciendo el tono general, lo que porta las líneas particulares de la historia. Cabría pensarlo si la imagen que desfila acompañando a la verborrea fuera «neutra» o meramente ilustrativa. Pero felizmente no lo es, pues Scorsese se esmera en utilizar cada una de las herramientas que provee la puesta en escena, particularmente la luz. De cada uno de los planos del inicio emana una calidez apreciable, resultado del color de vestuarios y artefactos, pero principalmente del de la luz, que con tonos cálidos baña actores y objetos, calles y autos. El suceso inicial es elocuente: Hill y sus camaradas viajan en un automóvil y se detienen para deshacerse de un casi-cadá-



Martin Scorsese

ver que transportan en la cajuela. Este episodio es iluminado con un rojo intenso que proviene de los «stops» del vehículo. Visto con detalle, es posible apreciar la falsedad, pues de estas luces vehiculares no surge tal cantidad de luz. Sin embargo cumple el objetivo de reforzar la calidez y de establecer el nexo con la sangre que conlleva la actividad de los mafiosos. Por si fuera poco, cuando se presenta el título, las letras que lo conforman desfilan en rojo. Entonces el tono ha sido establecido, sugiriendo una riqueza que el discurso de Hill por sí mismo no tenía, matizando la actividad de su fascinación. Y entonces la cinta puede empezar.

Las primeras imágenes de *Apuntes al natural* hacen visible, de manera lúdica, el instrumental del pintor: al estilo del cine mudo, óleos y pinceles aparecen desde el negro a través de la apertura del iris. Enseguida vemos al artista «atorado», y por supuesto escuchamos «Una pávida sombra», la musical obra maestra de Procol Harum. El tono se ha establecido. El ánimo del juego es una constante: más adelante veremos sur-

gir el angustiado rostro de Lionel Dobie (Nick Nolte) a través de un paneo de la cámara: durante el giro del aparato se escucha el sonido de un avión. Este movimiento y uso creativo de la banda sonora tienen una función práctica: ubicar a Dobie en el aeropuerto (sin haber visto una sola imagen de la terminal aérea); la expresión del rostro da cuenta de su expectación. Y luego «Una pálida sombra», claro, y la belleza en cámara lenta de Rosanna Arquette (que da vida a Paulette). Lionel ha llegado para buscarla. Pronto nos queda claro que ella ha roto la relación que tenía con él, pero él se empeña en hacerla regresar. Paulette duda de sus palabras. Y hace bien, porque no es sincero: no tendríamos que esperar al desenlace del mediometrage para darnos cuenta que él la necesita como una especie de amuleto (hacia el final ella le echará en cara que sólo la «necesita cerca», que a veces se siente «como un sacrificio humano»), porque aunque no tenga relaciones sexuales con ella, su presencia es el impulso que necesita para salir del *impasse* y pintar. Dos rasgos de la puesta en cámara, la angulación y altura del aparato, nos descubren



la posición del pintor, sus intenciones (que son las de Scorsese: lo más importante es el arte), el posible desenlace: la casi totalidad de las imágenes de Lionel son captadas desde una altura menor a la «normal» y en contrapicada. Visto desde abajo, él aparece grandioso. Ciertamente que Nolte es una persona que rebasa la estatura «normal», que para verle el rostro el cineasta tendría que mirar hacia arriba (hacia el final vemos fugazmente una fotografía en la que Scorsese está junto al actor, que en las manos lleva a su *french poodle*, y apenas rebasa el hombro de Nolte), pero aquí luce altísimo. Es el acto creativo, el artista en acción, el objeto de la fascinación de Scorsese. A él (a ambos, pintor y pintor) dedica portentosos planos, en los que

conjugan enjundiosas canciones («Like a Rolling Stone», interpretada por Bob Dylan y The Band; «Una pálida sombra», para no variar; «Conquistador», también de Procol Harum; «Politician» con The Cream) con virtuosos movimientos de cámara que dan a la cinta una agilidad excepcional. La miserable conducta humana, que es la suya, tiene su justificación en la obra. Para cuando vemos la beatitud en el rostro de Paulette, extasiada ante la belleza de la creación, el espectador es un cómplice, pues ya ha experimentado la fascinación. A través de las artes del cine: ¡sin palabras!

El cinematógrafo nació mudo. Y cuando aprendió a hablar ya no hay quien lo calle. Pero no es preciso silenciarlo: sólo hay que hacerlo hablar con propiedad. Con inteligencia, de preferencia. ■

Libros

Escrito desde la ironía

ANTONIO ORTUÑO

Tres virtudes capitales tiene *Hipotermia*, volumen que marca el regreso de Álvaro Enrígue (1969) al relato. La primera es la ambición formal; la segunda, el humor. La ambición impide que el humor se quede en mero chiste, en lenguaje coloquial jocoso y anécdotas *coloradas*, simples pantuflas para el lector; el humor hace

digerible la ambición y evita que se transforme en pedantería e ilegibilidad, en la mamonería ilustrada que algunos quieren hacer pasar por literatura. Pero es la tercera virtud la que termina por distinguir a Enrígue como un narrador importante: la emotividad. Los relatos

de *Hipotermia* son un juego de estilo, pero no solamente eso. En sus personajes, así sean recolectores de basura o últimos miembros de pueblos en extinción, hay siempre un ánima vital, irónica, delirante o trágica, que los emparenta con otros memorables engendros: los de

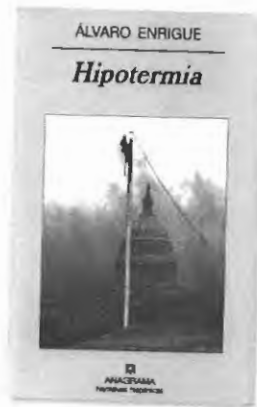
Salinger, Carver, Bulgákov.

El libro abre con «La pluma de Dumbo» y «Superación personal»; en el primero, el narrador es un escritor fracasado; en el segundo, uno parcialmente exitoso: ambos hablan de la literatura como de una enfermedad a la vez grotesca y gravísima, co-

mo el mal de San Vito, de la que no pueden alejarse aunque sea lo más conveniente.

Siguen «Gula o la invocación», «Diario de un día de calma» y «Meteoros», relatos agri-dulces en voz de un emigrante mexicano a Estados Unidos que explora el mundo de los otros *mojados*: los estudiantes e intelectuales que viajan a las universidades de la Ivy League en condiciones familiares y psicológicas no muy distintas de quienes lavan platos o pizcan fresas. Cercanos a esta misma línea, la predominante en el libro, son los textos «Refrigeración», «Saliva», «Padre» y «Blanco». El personaje de todos ellos no es el mismo y a la vez lo es: sus hijos cambian de nombre o edad o sexo, pero su tono es similar, desenfadado, reflexivo, amenísimo.

La segunda línea predominante está marcada por cuentos en tercera persona: «Inodoro», «Ultraje», «San Bartolomé», «Extinción del dálmata» y «So-



bre la muerte del autor». El primero es la historia ligeramente escalofriante de un electricista que se queda dormido en el trabajo; el segundo, quizá el más extraordinario del volumen, es la conversión de unos recolectores de basura en corsarios y de su camión en buque; los dos últimos bordan las historias de individuos únicos, últimos mohicanos de sus respectivas etnias.

El eje final son dos relatos relacionados, «Salida de la ciu-

dad de los suicidas» y «Regreso a la ciudad del ligue». En el primero, un melancólico chef mexicano emigrado a Washington DC tras una decepción amorosa, es seleccionado para concursar en un *reality show* de cocineros en Lima, Perú, ciudad donde los suicidas brincan al abismo desde cualquier punto posible, como cóndores que caen. En el segundo, el idílico regreso al hogar y a la posibilidad de reencuentro con los viejos amores se convierte en una pesadilla *porno*. Una serie de breves textos llamados «Terapias», estampas o reflexiones mínimas, dan estructura y unen las diferentes partes del libro. En resumen, *Hipotermia* es un organismo complejo al que la habilidad narrativa y el talento prosístico de Álvaro Enrígue han conseguido convertir en un libro de cuentos redondo, estético y muy divertido, plenamente recomendable. ■

Hipotermia, de Álvaro Enrígue, Anagrama, Barcelona, 2005.

Teatro

Vargas Llosa, actor

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Conocido en todas partes como novelista, dramaturgo, ensayista, crítico, periodista y activista político, Mario Vargas Llosa agregó el año pasado un nuevo capítulo a su gruesa foja personal de actividades: el de actor teatral. Tuve ocasión de verlo en escena en el Teatro Diana, como parte del programa cultural de la reciente Feria

Internacional del Libro, en Guadalajara, que estuvo dedicada al Perú.

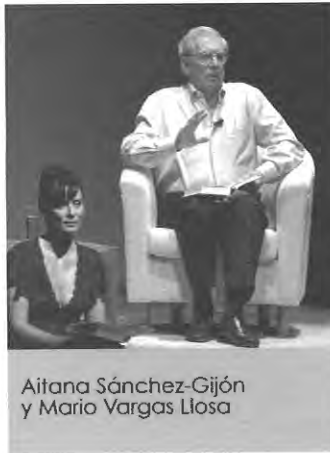
La producción se titulaba *La verdad de las mentiras*, que no sólo es el título de un libro de ensayos del autor dedicados al arte la novela, sino que es el lema central que sintetiza su estética personal: expresa su firme creencia de que el lenguaje de la ficción encierra una verdad íntima y trascendente que los

hombres no encuentran en la vida cotidiana y que sólo alcanzan sumergiéndose en las páginas de un relato. Ésa es la idea rectora de esta representación o escenificación de textos, estrenada en Barcelona en marzo del 2005, bajo la dirección de Joan Ollé y con la actuación de la notable actriz Aitana Sánchez-Gijón y del propio Vargas Llosa (la versión de Guadalajara es la primera en América Latina).

No se trata exactamente de una obra teatral y sólo en parte puede asimilarse a esa categoría llamada en inglés *armchair theater* (teatro para ser leído, sin el requisito de la acción); tampoco es del todo una lectura dramática, porque los largos pasajes expositivos —a cargo principalmente de Vargas Llosa— no son leídos. El novelista los dice desde un atril situado a la derecha del espectador mientras la actriz ocupa el

centro del escenario y se limita a exigüos desplazamientos o cambios de posición. En verdad, es un diálogo en el que sólo hay ocasional interacción entre las dos personas en escena: son sobre todo voces al servicio de textos ejemplares o paradigmáticos de las infinitas variantes que adopta la imaginación. Se trata, pues, de una ilustración por vía escénica del poder fascinador de la narración. Así, por primera vez, Vargas Llosa podía contar y sentir de inmediato la reacción del público como un actor, no como un narrador.

La pasión con la que presenta esos ejemplos, la forma calculada y gradual con la que va creando tensión y revelando sus intrigas, la autoridad y convicción absolutas que sabe transmitir, son bien conocidas para cualquiera que haya escuchado antes sus conferencias o presentaciones sobre esos mismos temas: los largos años de experiencia le han dado un perfecto control del lenguaje expositivo. Pero aquí ese lenguaje adopta algunos elementos escénicos, imágenes espaciales, expresiones corporales que no sólo tienen un impacto intelectual sino emocional. Vargas Llosa fue dejándose arrastrar por lo que nos decía y a vivirlo sobre el escenario casi como si las historias que contaba fuesen suyas,



Aitana Sánchez-Gijón
y Mario Vargas Llosa

apropiándose de ellas e incorporándolas a su mundo imaginario.

Las historias eran «El mono» de Isaak Dinesen (es decir, la Baronesa Karen Blixen), «Miss Emily» de Faulkner, «El infierno tan temido» de Onetti, «Diles que no me maten» de Rulfo (seguramente una adición pensada para el público jalisciense) y «El Aleph» de Borges.

Difícil encontrar un puñado más diverso de obras maestras de la narración breve: van de lo grotesco a lo metafísico, de lo trágico a lo perverso. El nivel oral (exposiciones y citas textuales) predominó ampliamente sobre la dramatización que se limitó a escasos movimientos por parte de la actriz, proyecciones y uno que otro efecto sonoro. De hecho, fue la versión del cuento de Rulfo la

que resultó más dinámica, con su alternancia de voces con acentos mexicanos y con la breve escena en la que Vargas Llosa abandonó su podio y, sentado en primer plano, interpretó el lloroso ruego del personaje tratando de salvar su vida.

Paradójicamente, fue ese cuento el que tomó un inesperado sesgo paródico o pintoresco que para nada le convenía, tal vez porque estábamos forzados a escuchar el sonido de un lenguaje coloquial que, como simples lectores, sólo debíamos imaginar.

Me habría gustado que la puesta fuese teatralmente un poco más audaz y que se inensificase su contextura dramática con más recursos escénicos, sonoros y una mayor interacción entre los dos protagonistas que aprovechase mejor las conocidas virtudes de la actriz española. Creo también que el enorme teatro en el que se presentó conspiraba contra el acto tal como estaba concebido; un local más íntimo, menos imponente, habría contribuido mejor a lograr el clima que se buscaba, que era más interior que espectacular. De cualquier modo, hay que reconocer que tanto él como ella se entregaron con total devoción a este raro intento de usar el vehículo teatral para exaltar el solitario acto de tejer y leer ficciones. ■

Libros

Un asomo indiscreto

RAFAEL TORRES MEYER

Se puede llamar vouyerismo, claro que en el sentido ascético, sin connotaciones eróticas. Leer el libro más reciente de Vicente Leñero es como asomarse, sin permiso, al cuaderno de notas del autor. Por eso el título le viene bien: *Sentimiento de culpa* es precisamente lo que el lector experimenta al dar la vuelta de la última página.

Para la colección de textos cortos editada por Plaza y Janés, Leñero toma de su cuaderno de apuntes aquellas ideas que permanecie-

ron almacenadas por años en espera de un mejor momento para ser publicadas.

Sentimiento de culpa es un li-

bro de relatos, ese género literario que ha sido desplazado paulatinamente por la novela, hasta casi extinguirlo de los estantes de



las librerías, y que sin embargo resulta indispensable para la recuperación de la historia reciente, para el rescate de un periodismo más cercano con la sociedad y hasta para el entretenimiento, en un mundo acelerado que otorga poco tiempo para consagrarlo a la lectura.

Narrador, periodista y dramaturgo, Vicente Leñero (Guadalajara, 1933) ha sido una pieza fundamental en la literatura mexicana contemporánea. Su obra literaria ha tenido similar impacto a su trabajo como periodista en medios como el diario *El Universal* y la revista *Proceso*.

Aunque ha destacado más por su trabajo como novelista y dramaturgo, su carrera como narrador comenzó con el libro de relatos *La polvareda* (1959). En 1963 ganó el Premio Biblioteca Breve con *Los albañiles*, novela analítica construida sobre un tema policial, convertida luego en obra teatral (1970). Destacan también *Los hijos de Sánchez* (1972) y *La mudanza* (1979), entre otras. También ha

explorado temas católicos en *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979) o el guión cinematográfico *El crimen del padre Amaro* (2001). En 2001 le fue concedido el Premio Xavier Villaurrutia y en 2002 el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México 2001, en el área de Lingüística y Literatura. Ahora, con *Sentimiento de culpa*, vuelve al relato.

Muchas de las historias que se presentan son anécdotas que, salpicadas con un poco de ficción, muestran a un Vicente inmerso hasta las patillas en el mundillo literario del país. Leñero no escatima recursos para hacer notar al lector que todos sus personajes existen y han alcanzado cierta fama, lo que en un momento dado puede resultar petulante. Incluso insiste, a través de su prosa, en hacer evidentes las partes que ha tomado de la realidad y aquéllas que corresponden al terreno de la ficción.

Otros de los relatos tienen que ver con su oficio de periodista. Sucesos que en el momento no fueron publicados por afectar directamente a los implicados. Destaca la justificación que hace en uno de los relatos para hacer públicos algunos encuentros con políticos. Leñero señala, como si se tratara de parte de una charla con Carlos Salinas, que «las conversaciones privadas dejan de ser *off the record* cuando lo que se dijo en ellas ya no tiene efecto político». Así, el autor ha considerado incluir, entre los relatos seleccionados, algunos pasajes que se antojan mucho más para un libro que rescate su experiencia como reportero.

El resto de los textos co-

rresponde a la crónica: impresiones sobre sus caminatas por la ciudad, apuntes sobre su experiencia como lector, pequeños cuentos e incluso la recuperación de algún texto que lo impresionó en su juventud y que trata de reconstruir desde la memoria, sin volver a su lectura.

Sentimiento de Culpa es, por tanto, un libro personalísimo, que Leñero ha querido compartir con sus seguidores, con quienes lo han leído a lo largo de su carrera y buscan ir construyéndose una biografía propia del dramaturgo. El también narrador muestra el dominio que tiene sobre la crónica, su capacidad para hacer que el lector se involucre con la situación y no pueda soltar el relato sino hasta su conclusión. Pero también destaca su capacidad como editor, para identificar aquellas situaciones que, aunque resulten inminentemente íntimas, resulten lo suficientemente interesantes como para que el libro se mantenga abierto.

De esta forma, leer el libro más reciente de Leñero es un asomo indiscreto al espacio privado del autor. La experiencia que se obtiene es intimista, como si se hubiera invadido su vida, como si se hubiera participado en una de esas charlas *off the record* y después se hubiera publicado su contenido. Es, sin duda, puro *Sentimiento de culpa*. ■

Sentimiento de culpa, de Vicente Leñero, Plaza y Janés, México, 2005.

El material de los años (notas sobre la obra de On Kawara)

CARLOS LÓPEZ BELTRÁN

Llamamos fecha al nombre de cada día. Estamos habituados a ese sistema de notación. Hoy es el 4 de septiembre de 2005. Yo nací el 24 de julio de 1957. Colón llegó a América el 12 de octubre de 1492. Esta manera de nombrar nos resulta obvia y sin problemas. On Kawara ha encontrado una manera de desestabilizar esa obviedad.

Usa los nombres de los días para hacernos sentir la sorpresa de que los días tengan nombre, de que conozcamos y utilicemos las fechas para conocer y vivir nuestras vidas. ¿Qué es una fecha? ¿A qué refiere ese nombre? Es un nombre propio que reifica un lapso. Le da la solidez que necesitamos que tenga para que nos contenga. Se trata de recorres artificiales. Un día fechado no es un conjunto de segundos específico. En México DF los segundos del día de hoy son otros que en La Paz, Baja California; y los de La Paz, Bolivia, son bien otros (aquí asumo que hay algo así como la simultaneidad; que por cierto es una asunción indispensable para la Bolsa de Valores mundializada y por la guerra tecnológica mundializada). Un día fechado empieza y termina varias veces. Si nos ponemos muy finos y astronómicos, hay tantos 4 de septiembre del 2005 como latitudes en el planeta, es decir 360. La convención es que sólo haya 24. Algunas pocas fechas completas (que incluyen día del mes y año) nos convocan a todos. El 11 de septiembre del 2001. El 20 de julio de 1969. Otras, a ciertas naciones o grupos. Día de la independencia. Día del triunfo. Días de nacimientos o muertes de próceres. Hay días que sólo nos atañen a unos pocos. Para esas fechas tenemos a menudo frases hechas, que son apelativos móviles. El día en que nací. El día en que lo conocí. El día en que nos separamos. El día



en que mi padre murió. La importancia emocional de los días que esas frases resaltan las han convertido en señalizadores de momentos cargados.

On Kawara pinta fechas: esto es, nombres de días, y los pone en contextos varios para que esos nombres signifiquen. Además de abrir flechas referenciales «objetivas» a días específicos, crea o posibilita flujos emocionales. La primera reacción de un amigo mío ante un cartel de Kawara fue: ese día cumplió 13 años mi hermanito. El algoritmo del calendario puede arrojar al azar fechas. 11 de febrero 1908. 23 de noviembre de 2021. Ver ciertas fechas en distintos momentos puede dejarnos fríos por indiferencia o dejarnos fríos de susto. Kawara nos obliga a reaccionar y hacernos conscientes de la reacción. Apagadas y humeantes o prendidas y arrayentes, sus fechas pueden ser nuestras fechas. La muletilla reciente de concretar la referencia a los actos terroristas con el nombre del día 9/11, 11 de marzo, 7 de julio, parece de algún modo subrayada, ironizada, anticipada por Kawara.

Las fechas que nos imparten son nombres propios de espacios de vida; de espacios de nuestras vidas solos y acompañados. Lo que Kawara pone de relieve es que el calendario es una trama, una gramática colectiva que nos localiza y orienta en la indefinición odiosa y pasmosa del tiempo cósmico. Para vivir el tiempo lo parcelamos y damos nombre a las parcelas. On Kawara materializa fechas y nos las ofrece como gesto que invita a reconocer la extrañeza, la artificialidad y la magia que hay en nombrar días, y meses y años.

Tenemos menos habilidad para manejar cantidades grandes de años que para hacerlo con días. On Kawara nos confronta con un millón de años. Con los nombres impresos y ordenados de un millón de años. Materializa un millón de años. Eso ya en sí es una ofrenda a la percepción. Nadie es capaz de contener la noción clara y distinta de un millón. Un millón es una compactación monstruosa. Tres sílabas que nos ayudan a ignorar, a pasar por encima. Francis Galton aprendió a imaginar un millón contando las flores

en varias millas de una avenida compactamente floreada. ¿Qué es un millón de años? El *Homo sapiens* tiene menos tiempo que eso sobre la tierra. Ningún humano —creo— alcanza a aprehender la edad de la especie. Un millón de segundos son 11 días y medio. Podemos vivirlos pero nunca individualizarlos. Ni Funes el memorioso alcanzaría esa hazaña. Darle un nombre distinto e identificar a los segundos contenidos en 11 días de experiencia. ¿Podemos acaso, con esfuerzo, individualizar horas? Un millón de horas son poco más de 114 años. Pocos viven un millón de horas. ¿Cuántas de ellas de ellas se podrán singularizar? ¿Cómo recibimos la masa impresa, compacta de un millón de años? El artista nos pone los andamios al agrupar siglos y décadas. Pero en esa inmensidad uno busca tierra conocida. Yo busqué instintivamente los nombres de los años en que he estado y —quizá— estaré vivo.

Los historiadores suelen poner entre paréntesis las cotas de la vida de un personaje

que mencionan: (1811-1884), (1751-1803), (1023 AC-c. 971 AC). Generan la impresión de que las vidas están contenidas en el recipiente que indican y conforman esos bordes.

Mi acción ante la pieza fue, tal vez, buscar el espacio texturizado en el texto de mi recipiente. 1957-2026, o, con suerte, 1957-2036. Los nombres de años que ya tienen referente: 1966, 1968, 1987, 1992, 1998, 1999... Pasando el umbral de hoy, exploré la zona indefinida de las décadas 10 y 20 de este siglo: ¿estaré vivo en 2029? Otra vez los impactantes telegramas de On Kawara con la obsesiva frase «I am still alive» cobran una vida, un palpito especial en este espacio interrogante. Sé que no estaré vivo en 2070, pero quizá baya una penumbra mía aún en la memoria de alguien. ¿Y luego? La despiadada inmensidad.

Al materializar un millón de años, Kawara efectúa otra tarea sutil que encuentro sorprendente: extirpar, para decirlo así, del inconsciente personal

y colectivo la trama del tiempo profundo. Esta confusa y difusa vivencia de estar sumergidos en el fondo de una inmensidad espacial en el que, también, estamos sepultados. Kawara refiere y expone esa inmensidad en el mismo acto. Al evidenciar su origen primigenio y convencional, objetivando algo subjetivo, nos obliga a enfrentar la trama del tiempo, no en lo amorfo de la intuición irrealizada, sino en la concreción ineludible: nuestra condena remporal encuadrada.

La astronomía nos da los ciclos y recurrencias con los que la vida se sincroniza por medio de ciclos circadianos, ciclos vitales o rondas espirales. El calendario tatúa esos ciclos, intenta fijarlos como entomólogo con la magia del designador rígido. Hay quizá una intención benévola, apaciguadora, en decir que poseemos una malla ordenada y normada que puede extenderse indefinidamente hacia el futuro y el pasado. Ese apaciguamiento es anulado por el gesto contundente de On Kawara, que nos obliga a confrontar su millón de años. ■

Ciudad

Mirar la memoria descifrable

CUAUHTÉMOC DE REGIL

El mundo que nos rodea, de tan grande, parece inalcanzable para un ser humano. La percepción y el sentido del universo es una tarea ardua desde nuestros sentidos más o menos desarrollados, unos más limitados que otros, pero los únicos con que contamos (o no), para entrar en contacto con esa *otra* realidad circundante. Entre

los mundos a los que nos es permisible tener acceso de manera inmediata se encuentra sin lugar a dudas el de la arquitectura y de las ciudades: espacios y paisajes urbanos que nos permiten extender nuestra percepción que va de lo íntimo —de la casa, desde el dormitorio al baño— hacia el mundo exterior a través de un proceso de transición que nos

ubica en la realidad. La naturaleza y la cultura, contrarios inseparables, de ser algo tan cotidiano suelen convertirse en mundos distraídos para la mirada distraída, y muchas veces ausentes gracias a la fatiga del espectador. Los estímulos cotidianos que se nos ofrecen pueden transformarse en imágenes desvaídas, ausentes, que

no obstante esa particularidad están siempre presentes en nuestro inconsciente. De ahí que el ambiente urbano o los ambientes urbanos que se tocan a diario sean, según su calidad, un estímulo positivo o negativo.

El paisaje urbano y sus componentes tienen propiedades de referencia actuando como especie de faros que facilitan la orien-

tación en nuestro diario transcurrir; su presencia ordenada en el espacio nos permite identificarlos sin problema debido a que están ahí y no se mueven o no cambian de manera tan drástica y, cuando lo hacen, se van acomodando en nuestra memoria de manera que adquieren un nuevo orden y sentido. Con frecuencia se transforman de manera negativa porque es fácil reducir la calidad del ambiente urbano, no así mejorarla; de ahí la preocupación por la conservación de los ambientes urbanos históricos que poseen calidades sutiles y frágiles difícilmente recuperables. Éstos son resultado de un largo proceso de configuración, acomodo y concertación de usos sociales, y resultan útiles para ilustrar las formas de interacción entre el ambiente y el espectador que busca interpretar, y vivir, la realidad del mundo que lo rodea.

Todas las ciudades se componen y modifican todos los días; a diario se realizan acciones que modifican sus características: cambios de pintura, intervenciones menores, mejoras a la vivienda, incorporación de nuevos elementos, etcétera. Un proceso lento que llena de variantes el ambiente urbano hasta permitir nuevas interpretaciones o nuevas referencias, hecho que ayuda a cualquier habitante a encontrarse fácilmente en él.

La ciudad, lo urbano, es un referente para interpretar el pasado. Debido a ello sus elementos deben conservarse en la medida en que sirven como hitos memoriosos colectivos que incitan nuestra curiosidad para interpretar (e incluso inventar) la o las historias que los han hecho posibles. Un escudo colocado en lo alto de la fachada de un edificio moderno junto a otro más antiguo —parcialmente mutilado por las transformaciones urbanas—, sobre la calle Colón y frente a la Plaza de la Universidad, en Guadalajara, bien puede servir de ejemplo para ilustrar las señas ocultas de la ciudad;



Foto: José Israel Carranza

su presencia ahí se antoja extraña, descontextualizada; su notoriedad es prácticamente nula, y sin embargo es una seña particular viviente del pasado del conjunto de portales que existió de una forma distinta a la actual.

La palabra y la escritura, al igual que las imágenes urbanas, son universos de gran densidad que poseen facultades evocadoras de múltiples mensajes atendiendo a la experiencia cultural de cada lector. Un visitante lee de manera diferente la ciudad dada su condición novedosa y el papel dominante que juega en un extraño la referencia visual; una persona que pasa en automóvil por la ciudad lee el espacio de manera diferente a quien lo camina. Todas, sin embargo, son visiones que resultan de la misma imagen, la imagen de la ciudad construida a lo largo de años o siglos, y somos «no sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes».¹

La ciudad puede ser entendida también de la misma manera que un texto. Su riqueza extraordinaria se puede abrir a nuestra

percepción de la realidad de forma similar, pero demanda una mirada perspicaz, que escudriñe sobre los múltiples sentidos que la materialización de la vida social a través de la historia logra configurar. Sus múltiples mensajes ocultos están ahí para hablar de su realidad, de su historia, y nos convierten en espectadores que pueden abrirse a sus mensajes múltiples en la medida en que logremos extender un hilo de entendimiento. Desafortunadamente, los promotores inmobiliarios, los políticos y los inversionistas no tienen esa mirada en gran parte de nuestras ciudades. El escenario urbano podría ser mejor.

Una ciudad se lee, se disfruta, cuando se la conoce. Sin historias que contar, sin pasado, las ciudades son fantasmas que sólo permiten sufrirlas... o, de plano, ignorarlas. Interpretarlas, mirarlas, es también inventarlas de nuevo e impedir que otros nos las roben de la memoria. ■

¹ Kevin Lynch, en *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.10.

Vale la pena tener un Sopena

ARTURO SUÁREZ

También vale la pena *Nulla dies sine linea*, lema de la editorial Ramón Sopena, y no es una pena, sino el placer cotidiano que ejerce el revisor editorial en su mundo de consultas, en su actividad sin descanso en pos del vocablo exacto, del sinónimo perfecto, de la acepción atinada. Así, ni un día sin una línea de significación, de tipografía

aleccionadora, de precisión referencial: Sopena, con su bella, legible familia de tipos; Aguilar, cuyos clásicos iniciaron siempre la cultura literaria de generaciones, el valioso ciclo de diccionarios preparados por Martín Alonso; María Moliner, una obra de autoridad apreciada, entre otras firmas de lexicógrafos en la mesa del corrector.

En la mesa, en el escritorio, en las rodillas del corrector de originales o de pruebas; en la casa y en la oficina y en cualquier lugar de trabajo de este operario editorial. Casi a la manera de un biombo chino —cerco libertario, valla de inmensas posibilidades de referencia—, este colaborador de escritores, y aun de los que no lo son, posee una particular colección de libros de Alejandría del universo léxico: una íntima biblioteca de su Congreso de significaciones y etimologías, un inversionista de la inteligencia. Presentes están de esa manera todos los lomos de diccionarios de interminable especialidad: el de ideas afines de Corripio, superior al de Sáinz de Robles y al de todos los vocabularios que en forma de racimos inconexos no brindan el sinónimo buscado, acariciado; el del *Español usual en México* —un buen esfuerzo de recopilación de voces y expresiones, superado sólo por la realidad—, el *Mega gramatical y dudas del idioma*, de Martínez Amador, otra vez con el sello de la Casa Editorial Sopena que desde 1894 ha venido aumentando caudalosamente los vocabularios del español,

única obra que contiene la lista completa de galicismos (antiguos, modernos, admisibles, de léxico, de construcción y de anglicismos franceses), entre muchos hallazgos que otros libros no recogen.

Pero la idea de esta relación no es descriptiva, sino de impresión, de forma, de espacio protector, circundante, abarcador, abrazador, de encuentro inmediato y de sorpresa surgente: un diccionario de ecología perdido entre papeles, uno de griego-español sin orden en el anaquel, el *chingolés* (todo lo que se puede decir en México con esa letra) disperso, los bilingües sin acomodo, el de mejicanismos siempre presente, a la mano, como si fuera una biblia de tamaño compacto sobre una mesita cubierta con un mantel tejido de gancho.

Con estas herramientas mencionadas y con otras miles, cientos o decenas que no cabrían aquí en las limitaciones de esta nota, el revisor viaja, in-

ursiona, se desplaza, se detiene, continúa, en la diaria búsqueda de *entradas* y concisiones, desde el flamante y académico *Diccionario panhispánico de dudas*, ya sin la polilla del «Pule, fija y da esplendor», hasta la bibliografía sobre lexicografía, es decir, el diccionario de diccionarios del español de Günter Haensch. Así comienza su tarea diaria de lexicología comparada: ósmosis y sensibilidad, fetichismo creativo, cariño y gozo por descubrimientos seguros, por sospechas esperadas y esperanzas lumínicas: dedos caminantes, yemas que piensan: oler la Británica, abrir sus páginas; la Espasa-Calpe, a sabiendas de la cortedad de biografías; subir al y bajar del árbol Larousse (sembrador de los cuatro vientos). Enciclopedista incansable, Julio Verne de las *vozes*, Ben-Hur auriga de la puntuación (como Alfonso Reyes), el revisor estampa su marca, su huella, su estilo, donde no lo hay. Si la Creación es obra divina, la Corrección es obra humana. ■



Los sueños moldeados de Juan Soriano

ARTURO CAMACHO

Caracterizada por su tridimensionalidad, a la escultura es posible reconocerla con la conjugación del verbo tocar: sólo así podemos indagar las ecuaciones entre espacio y volumen. La orden de «No tocar» que se aplica en la mayoría de los museos y exposiciones ha impedido el desarrollo de esa «sensibilidad táctil» —que se compensa

con un desarrollo del sentido de la vista «como si tocase los objetos».

Más que ninguna otra de las artes plásticas, la escultura necesita de una compleja red de circunstancias para que se manifieste: las dificultades de enormes volúmenes y su manejo... Lo cual, sin embargo, no ha sido impedimento para el desarrollo de la escultura de pedestal. Y es aquí donde los *Sueños modelados* de Juan Soriano se presentan como un magnífico ejemplo de escultura contemporánea.

El maestro Soriano ha fallecido a los 85 años, y su obra es reconocida por neófitos y especialistas. Considerado como pintor dentro de un movimiento que arremetió calladamente contra la pintura nopalera y tricolor en México, y nacionalista en el resto de los países latinoamericanos, su cuadro «La Vuel-

ta de Francia» (fechado en 1956 y que, para fortuna de las colecciones públicas de Jalisco, está en el acierto de la llamada Colección del Pueblo) muestra un lenguaje maduro y personal en una síntesis entre abstracción, figuración y gusto por el color. Es donde, según mi opinión, se muestra el código Soriano.

Las esculturas que se presentan en el Museo de Arte de Zapopan no son precisamente los últimos avances en cuanto a experimentación o ensayo de formas se refiere en la escultura actual; es una clásica manera de solucionarlos que podemos ligar con uno de los lenguajes surgidos en las vanguardias: Mondrian, por ejemplo, llevó a extremos la síntesis de un árbol hasta sólo dejar líneas en una composición irregular. Lo más trascendente es que llevan el código Soriano, «una de las últimas figuras del Olimpo mexicano». En este código hay maestría en la composición y poética en el manejo de la materia. La museografía, que incluye pedestales de vidrio que contienen ramas secas, incita a una forma de lectura que tal vez para algunos remita a lo cursi. No deja de ser atractivo el alto contraste de fragilidad entre el bronce y el vidrio, contraste donde media la



naturaleza: digamos que ayuda al espectador a una lectura que, tal vez, la escultura de Soriano necesita de cualquier modo. Agradecemos el barroquismo, después de todo: Zapopan es una creación del siglo XVIII en la Nueva Galicia. Para darme a entender: los garigoles de las pilastras de la Basílica y los pedestales para mostrar la obra de Soriano no difieren mucho en sus formas.

Finalmente, dentro de este homenaje también se encuentra una museografía de escuela cubana: grandes mamparas de cartón con reproducciones bien intencionadas de programas de mano, textos y algunos maniqués de escenografías sobre el movimiento Teatro en Voz Alta. ■

La exposición *Sueños modelados*, de Juan Soriano, permanecerá en el Museo de Arte de Zapopan hasta el 19 de marzo.



La experiencia vivencial en Alberto Gutiérrez Chong

AURORA NOREÑA

La velocidad es uno de los valores centrales de una sociedad contemporánea que exige cada vez más información, viajes y conexiones con lugares distantes en el menor tiempo posible. Nuestra manera de mirar el paisaje y de vivir nuestra ciudad ha cambiado profundamente debido a nuestra costumbre de recorrer la ciudad o de

transportarnos de un lugar a otro en coche u otros medios colectivos. A velocidad y a través de las ventanas hemos aprendido a mirar sumariamente, a omitir detalles y aislarnos artificialmente del entorno que recorreremos.

Contra esa costumbre que por hábito se ha convertido en lo natural, o como búsqueda de un proceso más acucioso de observación y análisis del mundo que nos rodea, algunos artistas han hecho de los recorridos a pie una profesión y de las imágenes, sucesos, objetos y apreciaciones segadas, una metodología.

Para Alberto Gutiérrez Chong (1951) los recorridos a pie son además una garantía de que la mediación entre la realidad y la obra artística se funda en la experiencia viven-

cial. Su poética del espacio se basa en tres premisas diferentes: el acercamiento empírico al entorno urbano próximo, la exploración de las dimensiones histórico y poética de los muros del inmueble, y un proceso de articulación personal —en una propuesta visual— de espacio, experiencias vivenciales, interpretaciones históricas, y lucubraciones geométrico-filosóficas (puede verse el complemento a sus actuales investigaciones en sistemas mixtos: www.sistemasmixtos.com).

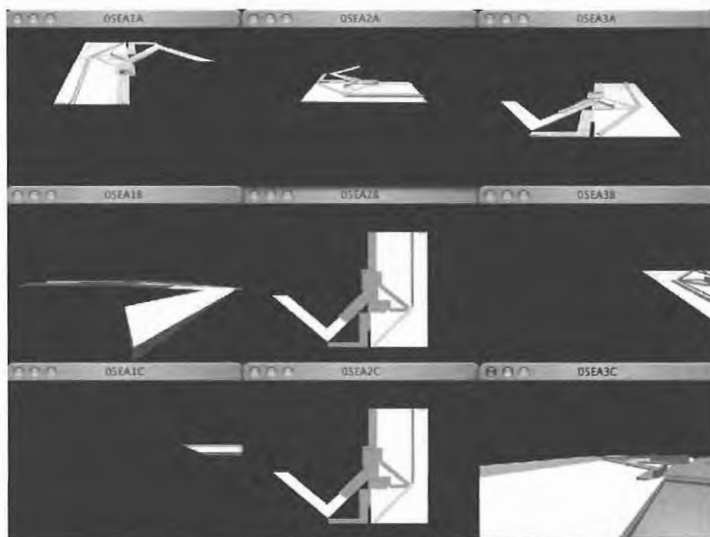
Desde los años 70, Gutiérrez Chong ha venido desarrollando una investigación consistente sobre «el espacio construido» entendiendo éste no como edificio o espacio habitable, sino más bien, en términos de Rosalind Krauss, como un espacio intervenido

por el hombre que se coloca en el inmenso territorio entre lo que no es paisaje y tampoco es arquitectura. Si bien sus propuestas e investigaciones han ido complejizándose, su doble entendimiento del espacio como una entidad tanto cultural como plástica ha sido una constante.

A esta noción corresponde la exposición *Proyectos horizontales: serie Re / velaciones* en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana. El artista mexicano intervino la que fuera celda de la marquesa de Sierra Nevada del Convento de las Jerónimas hace tres centurias.

Gutiérrez Chong parte del dicho popular: «Si las paredes hablaran...», que atribuye a los muros un papel protagonista como registro de la memoria, para construir una yuxtaposición temporal de hechos pasados y nuevas presencias, que tienen como principal función hacer al espectador consciente del espacio que transita (tránsitos: virtual o real, pasado o presente —y probablemente futuro).

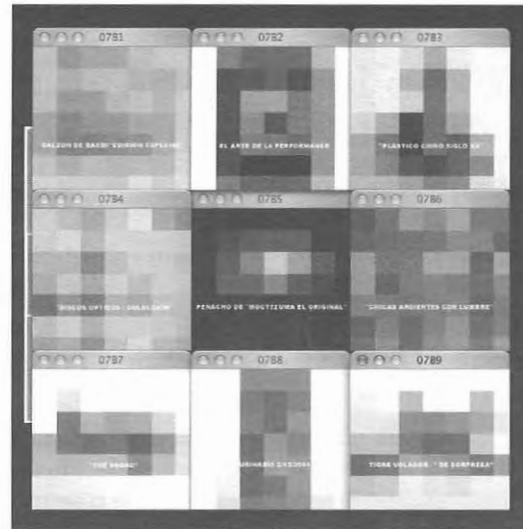
Tanto en la nave principal como en la sala pequeña, el artista coloca diversos textos relacionados con acontecimientos acaecidos durante la Colonia en el convento o en sus proximidades para dimensionar históricamente no sólo los muros sino toda la celda, y para mantener y destacar en contrapartida —al hablar sólo de eventos colectivos conocidos— la secrecía de la vida privada al interior de estos muros y la sacralidad de lo



íntimo.

La condición de aislamiento de la pequeña sala y las dos bancas ubicadas en ella invitan a la lectura cómoda de las narraciones sobre los muros: al oeste sobre la desaparición de la cabeza del Cristo del Consuelo de la iglesia de Regina Cœli, y al norte sobre los deliciosos bizcochos de las monjas jerónimas, pero también desarrollan una sensibilidad sinestésica en el espectador (por su posición corporal, inmovilidad frente a los textos y silencio del entorno) que posibilita un ámbito de contemplación que le permite hacerse consciente del contenedor y su contenido —el espacio propiamente dicho— y de la relación del cuerpo con ellos.

Hay una espacio que alberga la nave principal de la celda donde dos piezas minimalistas metálicas en blanco, colocadas a ambos extremos de su longitud en el nacimiento del muro, marcan un trayecto, de A a B y viceversa, acentuado por una



ancha línea sobre el muro (o quizás un rodapié colonial en esta yuxtaposición temporal) que define al muro al mismo tiempo como elemento de edificación, componente de un sistema geométrico relacional, y como metáfora, analogía o representación de un hecho vivenciable.

Alberto Gutiérrez Chong,

además de ser un docente influyente en distintas generaciones, es un artista que ha utilizado el dibujo, la escultura, y las nuevas tecnologías durante varias décadas de rigurosa investigación en contextos abstractos y reales para desbrozar las posibilidades constructivas y las evocaciones poético-filosóficas de la espacialidad. ■

En la vida hay cosas casi imposibles de recuperar...

¡CUIDADO CON LOS INCENDIOS!

Debido a las condiciones climatológicas con las que comenzamos el año, existe el peligro de que suframos incendios de alto riesgo. Por eso, si visitas nuestros bosques, aprende las reglas y siguelas:

- Las fogatas están prohibidas. Si llevas comida, que sea fría
 - No arrojes colillas de cigarros o cerillos encendidos
- Evita dejar basura o desperdicios que puedan alimentar la propagación del fuego
 - No intentes llegar en coche a todas partes
- (el contacto del escape con matorrales secos puede iniciar el fuego)
 - Reacciona ante la irresponsabilidad de otras personas.
- Si no admiten razonamientos, comunícalo a las autoridades.

Ciudad Zapopan
para realizarnos

¡Reporta inmediatamente cualquier emergencia!
3 120 2800
ext. 3222



M. AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE ZAPOPAN
2004 - 2006

elemental

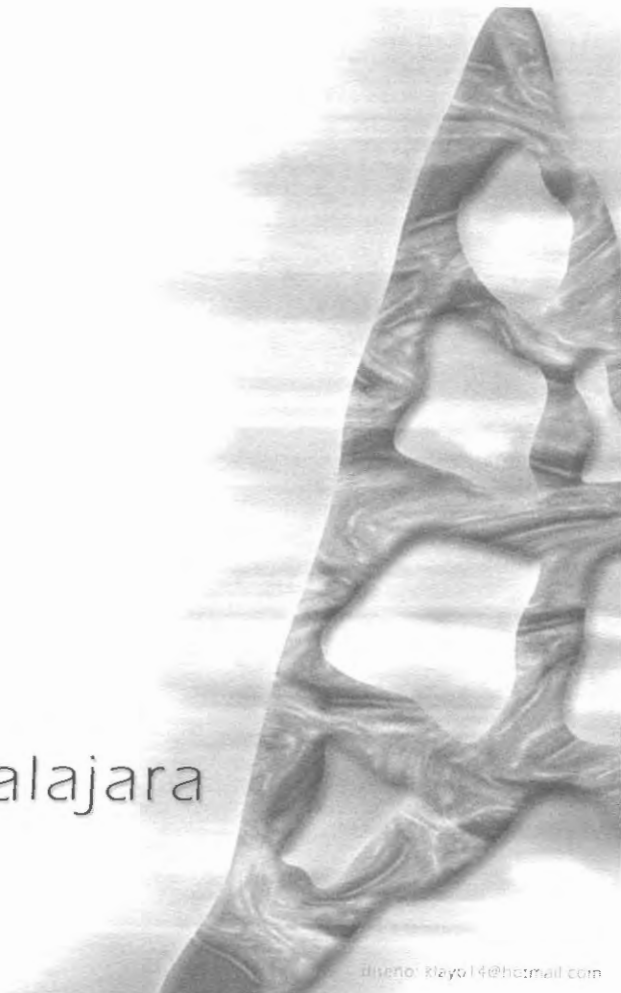


104.3 fm

Red Radio

Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx



diseno: klav14@hotmail.com

LOS DOMINGOS
PERTENECEN A

Día Siete

AÑO CINCO

SÓLO POR PLACER

●
EL SEMANARIO DE MAYOR
CIRCULACIÓN EN MÉXICO

●
320,000 EJEMPLARES

●
COBERTURA NACIONAL,
CON 15 DIARIOS LÍDERES
EN SUS REGIONES

●
PUBLICIDAD
52-11-07-96



CONVOCATORIA AL V CONCURSO NACIONAL DE CUENTO JUAN JOSÉ ARREOLA

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) cuartillos 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, firmados con seudónimo, escritos a máquina o computadora, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara.
4. Adjunto al trabajo, en un sobre cerrado e identificado con el nombre de la obra y el seudónimo, deberán enviar su 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 Universitaria 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
-Dirección de Artes Escénicas y Literatura Casa Bolívar, Simón Bolívar 194, esquina con Av. La Paz, C. P. 44140. Guadalajara, Jalisco. Teléfonos: (0133) 3616 2291 y 3615 5791
6. El período de recepción de los trabajos queda abierto a partir de la publicación de la presente convocatoria y cierra el día 29 de abril de 2006 a las 18:00 horas. En el caso de los trabajos remitidos por correo, se aceptarán aquellos en los que la fecha del matasello de la oficina postal de origen no exceda la fecha de cierre de la convocatoria.
7. Se contará con un jurado de preselección integrado por académicos y escritores de distinguida trayectoria, quienes seleccionarán los trabajos que pasarán a manos del jurado final.
8. El jurado final estará integrado por tres escritores de reconocido prestigio a nivel nacional y sus nombres serán dados a conocer en el momento de emitirse el fallo.
9. 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.
10. El Comité Organizador estará facultado para descalificar cualquier trabajo que no cumpla con los requisitos exigidos en la presente convocatoria.
11. No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos no premiados, los cuales serán destruidos, con el objeto de proteger los derechos de autor.
12. El trabajo que resulte ganador será publicado de manera íntegra, por lo que no podrá ser modificado en ninguna de sus partes.
13. 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 31 de agosto de 2006, y de inmediato le será notificado, así como divulgado a través de la prensa local y nacional.
14. El premio puede ser declarado desierto si el jurado final considera que los trabajos no reúnen los requisitos de calidad.
15. 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 2006 y, posteriormente, a la presentación del libro en el marco de la XX Feria Internacional del Libro, en Guadalajara, Jalisco.
16. El comité organizador está facultado para resolver los casos no previstos en la presente convocatoria.

Guadalajara, Jalisco, Diciembre de 2005

COLECCIÓN
bajotantos párpados

Cuauhtémoc Vite *Abismo de los pájaros*

José Israel Carranza *Cerrado las veinticuatro horas*

Ángel Ortuño *Aleta dorsal*

Alberto Chimal *La cámara de maravillas*

José Luis Zárate *En el principio fue la sangre*

Luis Vicente de Aguinaga *Lámpara de mano*

Manel Zabala *Paella mixta*

Luigi Amara *El peatón inmóvil*

Fernando de León *Cárceles de invención*

Pere Calders *Ronda naval bajo la niebla*

Diez escritores
Narrativa – Ensayo – Poesía

Adquiérelos en la
Librería Universitaria
Escorza # 83-A entre Juárez y Pedro Moreno.
Teléfonos: 3826 8696 / 3827 2454

cultura  UDG

despierta tus emociones

MARZO

1 y 2	<i>BETSY PECANINS Y CECILIA TOUSSAINT</i>
3	<i>D.J. HELL</i>
9	<i>ENRIQUE NERI Y ELIZABETH MEZA (Jazz)</i>
11	<i>CELSD PIÑA</i>
15	<i>FESTIVAL GUANATOS</i>
16	<i>HÉCTOR INFANZÓN (Jazz)</i>
23	<i>IARIDA NORIEGA (Jazz)</i>
24	<i>GALÁPAGO (PRESENTACIÓN DE SU DISCO)</i>
31	<i>EUGENIO TOUSSAINT (Jazz)</i>

visita la cartelera:
<http://cavaret.culturaudg.com>

arte,
cultura
y espectáculo

TeatroEstudio
CAVARET