

ISSN 1665-1340

Luvina

REVISTA DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA DE LOS SIGNOS • NÚMERO 44 • OTOÑO DE 2006 • NUEVA ÉPOCA

Experiencia de lo fantástico

Angélica Gorodischer
Alberto Chimal
José Luis Zárate
Óscar Pàmies
Mariño González
Hugo Chaparro Valderrama
Luis Jorge Boone
Eduardo Espina
Gilles Pellerin
Pedro Serrano
Fernando de León
María Negroni

entrevista con
Fabio Morábito

plástica de
Ludwig Zeller



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00



9 771665 134003

cultura  UDG

presenta al

Russian State Ballet of Siberia

Después de su éxito en 2005 con

La Bayadera y La Bella Durmiente

regresa ahora con la espectacular puesta en escena de

Romeo y Julieta

25 de octubre

20:30 horas



Teatro Diana



boletos en www.ticketmaster.com.mx
ticketmaster 3818 3800

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



Televisa



Afeitarse con el doble
Portada y collages de interiores:
Ludwig Zeller



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Rector General: José Trinidad Padilla López
Vicerrector Ejecutiva: Raúl Vargas
Secretario General: Carlos Briseño Torres
Director General de Difusión Cultural:
Jeffrey Steven Fernández Rodríguez
Director de Artes Escénicas y Literatura: Ángel Igor Lozada
Jefe de la Unidad de 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, David Izazaga, Baudelio Lara, Martín Mora,
Victor 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 Gutiérrez, 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 Margañita Villarreal, Carmen Villoro,
Saul Yurkievich, Miguel Ángel Zapata
Diseño: Brenda Solís

LUVINA Nueva época, revista trimestral (otoño 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.

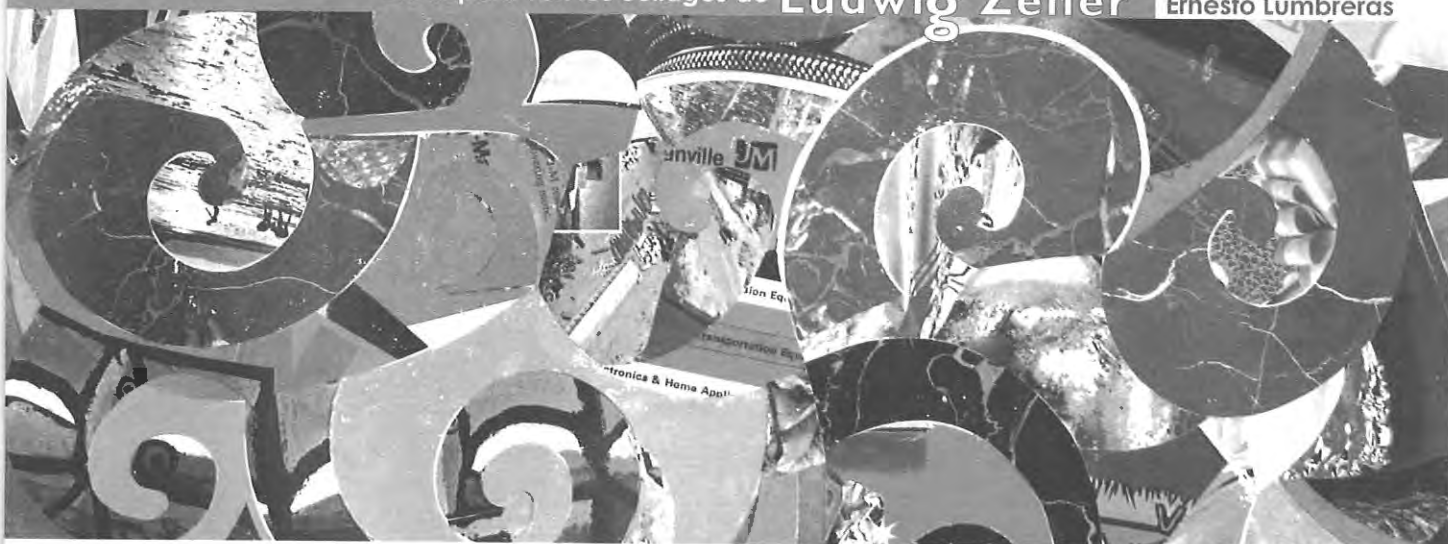
www.luvina.com

Índice

EXPERIENCIA DE LO FANTÁSTICO

- 5 No caerás en la tentación
Angélica Gorodischer
- 7 Hombres menores: sobre *Ubik*
de Philip K. Dick
Alberto Chimal
- 13 Apocalipsis 13
José Luis Zárate
- 15 Supervivencia de lo fantástico
Óscar Pàmies
- 19 Diario de un gourmet
Mariño González
- 23 Indios sin cabeza,
niños con cara de rana
y otras criaturas fantásticas
Hugo Chaparro Valderrama
- 27 Laberintos circulares
Luis Jorge Boone
- 32 La poesía, no tan fan de lo fantástico
Eduardo Espina
- 35 Progreso de la materia
Gilles Pellerin
- 40 Brisa
Pedro Serrano
- 41 Manual del comportamiento fantástico
Fernando de León
- 46 Los hijos del Capitán Nemo
María Negroni
- 49 Fabio Morábito:
la verosimilitud de la fantasía
Alfredo Sánchez





53 Sí
Raúl Zurita

EXTRAÑAMIENTOS

54 Graciliano Ramos
Geney Beltrán Félix

55 Angustia (fragmento)
Graciliano Ramos

58 Loto
Mercedes Roffé

59 Mozart, a dos manos
Stefaan van den Bremt

60 Borges: el compromiso
o su ausencia
Eduardo Milán

63 Ragtime
Modesta Suárez

64  100 años de
D M I T R I
S H O S T A K O V I C H
Dmitri Shostakovich,
su disociación esencial
Cuahuémc Vite

67 Las certidumbres:
Gregor Samsa y lo cotidiano
Alvaro Mata Guillé

PÁRAMO

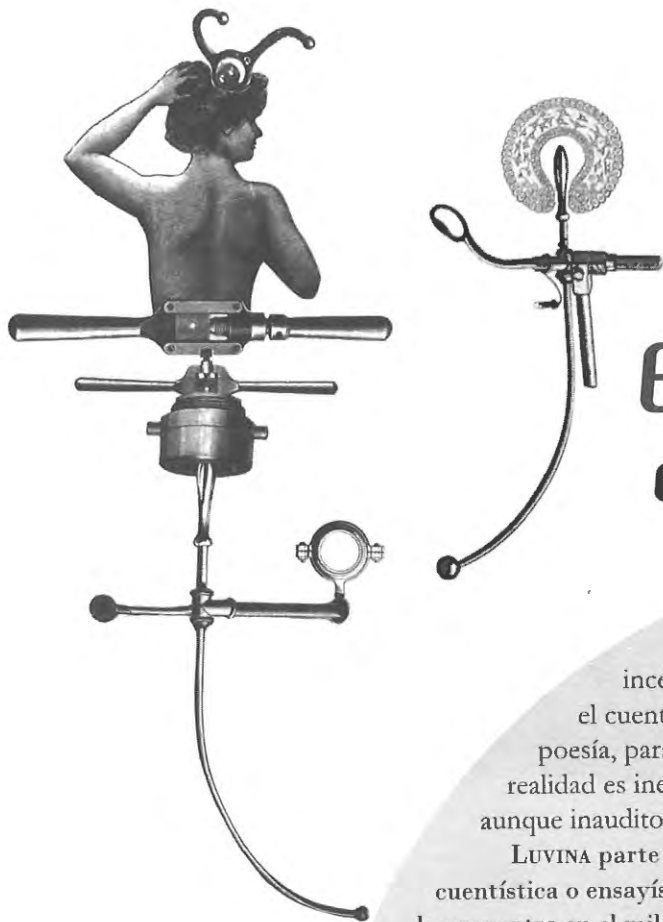
70 Los cuatro fantásticos
Hugo Hernández

72 Prosas variopintas
Luigi Amara

73 Suzuki Blues:
el palimpsesto y la llave
Alberto Valdívía Baselli

75 El fantástico mundo de Alabama
Rafael Torres Meyer

76 Nathalie Braux bajo la superficie
Guillermo Dávalos



Experiencia de lo fantástico

Lo fantástico es el lapso que dura una incertidumbre; la circunstancia que se abre en el cuento, en la novela, en el ensayo, en el teatro o en la poesía, para que dudemos como lectores: ¿lo que irrumpe en la realidad es inexplicable —y por lo tanto maravilloso—, o explicable, aunque inaudito?

LUVINA parte de estas ideas y convoca a múltiples autores que en su obra cuentística o ensayística buscan ese momento fantástico: Angélica Gorodischer lo encuentra en el milenario mito de una tentación que llega hasta nuestros días vertiginosamente, mientras que José Luis Zárate lo genera con minificciones que prefiguran el Juicio Final, y Mariño González en ciertos avatares gastronómicos de fábula.

Experimentando la incertidumbre, Luis Jorge Boone propone una trama en la que lo fantástico ya es un efecto psicopatológico, en tanto que Gilles Pellerin cuenta una historia en que la materia es fondo y forma viva, y Fernando de León invita a materializar los seres imaginarios.

«Sólo los fantasmas creen en los fantasmas», decía Julio Cortázar, y entre los analistas de lo ficticio está Alberto Chimal, quien ensaya sobre determinados puntos claves de la obra de uno de los mayores artífices de la literatura fantástica: Philip K. Dick. Ensayistas de lo inaudito: Óscar Pàmies demuestra cómo lo fantástico sobrevive y goza de cabal salud; Hugo Chaparro Valderrama, en cambio, rescata figuras míticas, algunas de la América precolombina; por su parte, María Negroni muestra al capitán Nemo como un exquisito coleccionista de maravillas, y Eduardo Espina plantea el polémico tema de lo fantástico en la poesía. Pedro Serrano, en su poema, lo practica.

La entrevista a Fabio Morábito realizada por Alfredo Sánchez y los collages del poeta y artista plástico Ludwig Zeller enmarcan este espacio donde los límites entre la realidad y la fantasía son tenues.

Joseph Conrad creía firmemente que la realidad supera en asombro a cualquier ficción, pero estas páginas de LUVINA apuestan por ese momento maravilloso o inaudito que es la experiencia de lo fantástico.



No caerás en la tentación

ANGÉLICA GORODISCHER

Despacito despacito venía saliendo el sol por entre los árboles, milagro de todos los días, dorando el aire y las alas de los moscardones zzzz — zzzz que danzaban alrededor de las frutas. Tibia, casi rojiza todavía, la mañana marcaba brotes en las ramas, ondulaciones en el aliento, gotas que volvían al agua en el vapor que se iba condensando, pura danza, puro encaje, sobre la superficie del río. Todo el día que vendría, el mediodía, la tarde y aun la noche, parecía haberse escondido en la tierra, en las vetas de las ramas, en la humedad sobre las hojas, en el olor a sol, en la mano cálida del verano inminente, en el vuelo del polvillo de miel y luz, listo para saltarle al cuello, abrigoarla, adormecerla, robarla toda para él.

Tenía hambre. Se levantó y se acercó al agua y pensó en hundirse allí, rodar hacia abajo, volver a subir, sacar la cabeza sólo para respirar y volver a sumergirse y tocar allá en el fondo las plantas perezosas, los cantos rodados, las burbujas de aire que guardan las crías de la araña de agua. Tal vez así el ansia la abandonara. Tal vez en el agua fría dejaría de sentir la urgencia de buscar ese algo innominado, ignorado, apremiante, caliente como el verano, ese algo que la hacía impacientarse, fruncir el ceño, golpear el suelo con el pie, cambiarse de lugar cada cinco segundos, suspirar, murmurar protestas por lo bajo, despertar en medio de la noche entre angustiada y feliz.

Tenía hambre y no tenía ganas de comer. Jugo de naranjas, se dijo, eso es, un jugo de naranjas. Fue a buscar naranjas pero de pronto decidió que no, que no era eso, que no quería ni jugos ni naranjas ni nada. Que quería ese otro algo, eso que le atenazaba el vientre y le impedía respirar bien, eso, eso era lo que quería. Ruidos, y no el silencio. Música y no el canto de los pájaros. Comida pero comida de verdad porque tenía hambre. Comida que le bajara a los riñones y le subiera a los ojos. Algo para masticar despaciosamente con los ojos puestos en el horizonte. Rugidos mientras tanto, maremotos, incendios, revoluciones, alaridos y ella comiéndose la felicidad entera del mundo en movimiento.

De modo que fue a buscarlo. Muy lejos no debía estar: nunca se alejaba demasiado. Y así era: tan cerca, tan apropiadamente bajo las

Angélica Gorodischer, Buenos Aires, 1929.
Su novela más reciente es
Querido amigo (2006).

ramas pesadas que se hamacaban cargadas, casi como si quisieran tocar las raíces. Lo sacudió, ¿sería posible que con semejante día aún estuviera durmiendo?, lo sacudió una vez y otra vez.

—Vení —le dijo—. Vamos, vení, mirá lo que te traigo. Vení.

—¿Eh? —dijo él.

Ella se rio.

—¡Cuidado! —dijo él.

Pero ella no le hizo el menor caso.

—¡Cuidado! —repitió él— ¡Cuidado! Pero ¿qué estás haciendo? ¿No ves que no se puede?

—Se puede —dijo ella y cerró la boca.

Después separó apenas los labios, lo suficiente como para que se le viera el filo de los dientes y asomó la lengua, apenas la puntita y la movió apenas, apenas sobre el labio de arriba y después sobre el de abajo, apenas. Se acercó a él.

Él olía a hierba verde recién cortada, a la hojarasca amarillenta bajo los árboles; olor almizcleño a campo, a paraíso. Ella olía a fuente de manzanas recién arrancadas de las ramas, a manzanas encarnadas como el sonrojo que le iba subiendo a la cara. Se acercó más.

—¿No oís? —preguntó.

Lejos, sonaba el rasguído de la pluma sobre el pergamino, las cuerdas entrando para el acorde final, el toque de queda, el cincel sobre el mármol, el grito de los desposeídos, el coro de los ángeles, el ruido del mar que lame los muelles, el galope de la presa perseguida por el leopardo.

—No —dijo él.

Se hizo el silencio, un silencio espeso, opaco y definitivo. Nadie oyó nada, nadie vio nada. La mañana avanzaba hacia el mediodía.

Ella entonces lo besó en la boca y empujó con mucho cuidado la pulpa blanca contra el paladar de él. Él tragó y tragar y sentir que algo le faltaba, que no podía seguir viviendo sin ese algo del que nada sabía pero que le atormentaba los muslos y la garganta, fue todo uno. Mediodía que fue noche, impaciencia de las manos que le ardían, sentirse extranjero en tierra bárba-

ra, locura del tacto y de la lengua, abrir las puertas que había jurado no tocar jamás, necesidad de saltar los acantilados y tocar el vacío que envuelve al mundo, morder, pisar, rasguñar, mostrarse y gritar y tener el futuro entre las manos; acostarla sobre el pasto húmedo de rocío y echarse sobre ella.

Brilló una espada de fuego en los confines pero fue como si la ceniza les hubiera tapado los ojos y hubo de apagarse sin que ningún arcángel la empuñara. Tal vez alguno sonrió, con la sonrisa que queda en el aire cuando el gato desaparece pero en eso, sólo en eso quedaron los fuegos.

Allá sonaron las trompetas, rugieron los motores, las madres amamantaron a sus niños, Aristarco calculó la órbita de los planetas, una ciudad edificada sobre el agua fue la reina del mundo, los pinceles dorados pintaron un campo de girasoles, el emperador puso el pie en Byzantion, lucieron las farolas de neón, un ciego cantó la guerra que duró veinte años, se alzó sobre el atolón un hongo de fuego y trueno, una mujer se llenó los bolsillos de piedras y se internó en el río, la tierra fue redonda y giró alrededor del sol, se firmaron los tratados en Uri y en Unterwalden, un hombre llamado Orville voló sobre los campos sembrados, viniendo del norte los ejércitos marcharon sobre Seúl, Nefertiti la Bella fue envuelta en el último ropaje, en el calabozo a la luz de una vela un prisionero escribía *para mí solo nació Don Quijote, y yo para él; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal delineada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio.*

Ella se incorporó en la cama, apoyándose en un codo y retirando las sábanas con el pie:

—¿Me das un cigarrillo? —pidió.

—Tomá, mi amor —dijo él.

Allá lejos las trompetas tocaron a somatén. El aire olía a pasto recién cortado, a tabaco rubio, a agua sobre la tierra caliente, a campo, a Chanel número cinco, a tinta, a manzana. ■



Hombres menores: sobre *Ubik* de Philip K. Dick

ALBERTO CHIMAL

Una mañana, mientras se dispone a tomar un café, Joe Chip recibe en su departamento a un compañero de trabajo. El lugar está muy sucio, y Joe, avergonzado, pide a su visitante que espere mientras busca una escoba o una aspiradora con la que limpiar. Pero no hay: es el año 1992, y en el mundo en el que Joe vive (el de la novela *Ubik*, del estadounidense Philip K. Dick, publicada en 1969) todas las labores de limpieza las hacen robots especializados, propiedad de los edificios de departamentos (llamados *conapts*).

Además, el verdadero problema es que, aun si hubiese una escoba o una aspiradora, los implementos se cobran al igual que los servicios —nada en un conapt es gratuito y la radio, la regadera, el armario, todo tiene una ranura para monedas—, y Joe es incapaz, de modo casi patológico, «de mantener consigo un solo centavo»: tiene muchas deudas, como puede leerse en su conversación telefónica con la inteligencia artificial que hace las veces de gerente del conapt:

—Escuche—dijo, cuando le respondió la entidad homeostática—. Ahora me es posible desviar algo de mis fondos a fin de saldar mi cuenta con los robots de limpieza. Me gustaría que viniesen de inmediato a mi apt. Les pagaré la totalidad de mi cuenta cuando hayan terminado.

—Señor, usted debe pagar la totalidad de su cuenta antes de que empiecen.

Para entonces tenía su cartera en la mano; sacó de ella todas sus Tarjetas Mágicas, la mayoría de las cuales, para entonces, ya habían sido canceladas. Dada la relación que tenía con el dinero y el pago de deudas apremiantes, probablemente habían sido canceladas a perpetuidad.

—Cargaré mi cuenta retrasada a mi Tarjeta Triangular—informó a su nebuloso antagonista—. Eso transferirá mi obligación fuera de su jurisdicción. En sus libros aparecerá como restitución total-

—Más multas y recargos.

—Esos los cargaré a mi Tarjeta Corazón...

—Señor Chip, la Agencia de Auditores y Análisis de Crédito Comercial Ferris y Brickman lo tiene boletinado especialmente. Nuestra ranura

Alberto Chimal, Toluca, 1970.
Acaba de publicar el volumen
de cuentos *Grey*.

de avisos recibió el aviso ayer y lo tenemos muy presente. Desde julio usted ha bajado en su estatus crediticio de triple G a cuádruple G. Nuestro departamento (y de hecho todo este edificio conapt) está ahora programado contra toda extensión de servicios y/o crédito a anomalías tan patéticas como usted. A partir de ahora, cualquier trato con usted se deberá manejar en estricto efectivo. En realidad, probablemente tenga que pagar todo en efectivo el resto de su vida. En realidad... (*La traducción es mía.*)

Nadie, por supuesto, va a limpiar el departamento. Peor aún, como Joe se ha gastado su última moneda en hacer funcionar su cafetera, el visitante tiene que pagar de su bolsillo a la cerradura de la puerta, y ya en el departamento se siente con derecho de criticar a Joe y reprocharle cuán despreciable es. (Por lo demás, Joe quiso desarmar la cerradura con un destornillador, y sólo se detuvo cuando el mecanismo amenazó con demandarlo.)

2

La escena anterior, desde luego, apenas puede llamarse de *ciencia ficción*, que es la categoría que se asigna habitualmente a los trabajos de Dick. No se sabe cómo funciona el cerebro electrónico del conapt, ni si está conectado a internet; Joe tampoco recibe la misión de abrirse paso a tiros en una base militar infestada de zombis; peor aún, los intercambios entre los personajes sueñan más a Thomas Pynchon que a Asimov, Clarke y demás cultivadores de mediocridades científicas. Esto dice mucho acerca del sentido de la novela y de la obra entera de su autor. Dick (1928-1982) describió futuros supuestos llenos de prodigios —más bien horrores— tecnológicos en muchos cuentos y novelas, pero nunca se dedicó a los divertimentos elementales de su gueto literario. Más todavía —y para la perplejidad de incontables lectores—, Dick cometió el pecado terrible (al menos para la mayoría de los editores de su país) de escribir literatura que se vendería como «de estricto consumo» pero con las aspiraciones que habitualmente

son exclusivas de los autores *canónicos*. Sus narraciones tratan mucho menos del futuro que de su propio presente, y mucho menos del presente (de las modas o las coyunturas) que de la condición humana.

Aún es difícil ver esto porque la ficción, especulativa no ha dejado de ser una vertiente periférica de la literatura y en estos días se encuentra, creo, totalmente agotada, vacía de ideas tras décadas de explotación y convertida en una mera etiqueta para el comercio de libros. Pero la marginalidad de Dick es diferente.

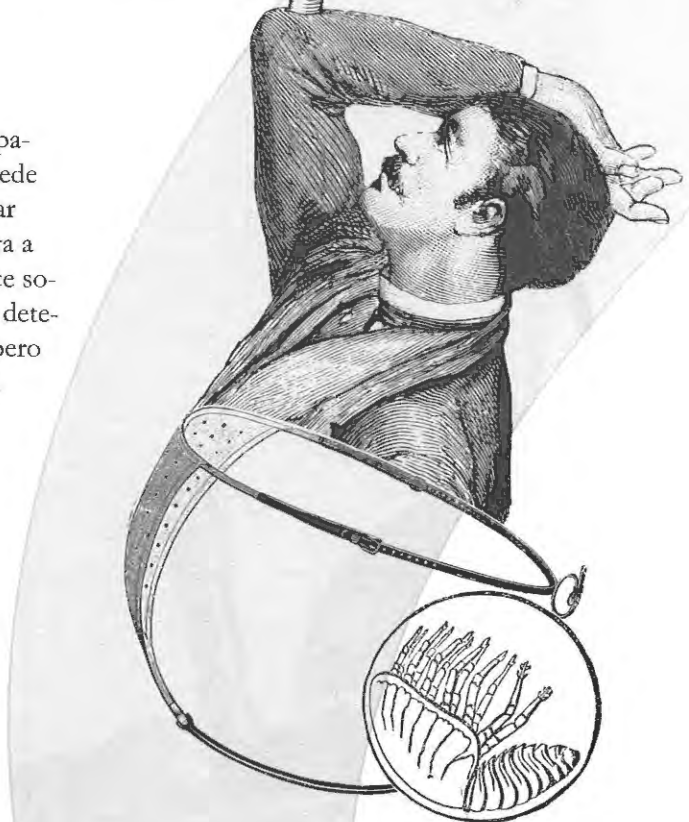
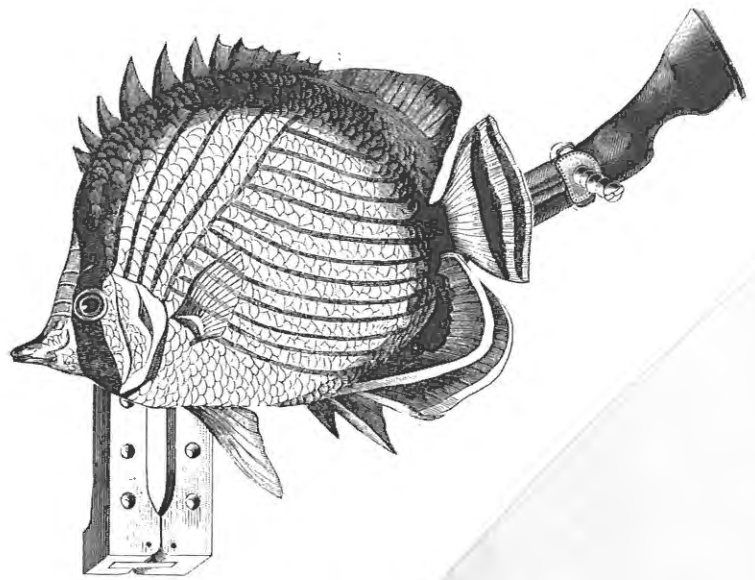
Gilles Deleuze y Félix Guattari definieron la literatura *menor* como aquella «que una minoría hace en una lengua mayor». Habitualmente, se piensa en esta idea en relación con el caso preciso de Franz Kafka —un judío checo, pero acostumbrado como buena parte de sus compatriotas al uso habitual de la lengua alemana—, y se tiende a pensar que sólo es útil para explicar el caso de pueblos y culturas en situación semejante. Pero también se puede pensar en otros tipos de minoría. Por ejemplo, ciertos autores (y lectores) de literatura «poco seria», a la vez desdeñados por las academias y poco frecuentados en la industria del entretenimiento. O bien, de modo aún más interesante, una población que rara vez está bien representada en la ficción, sea general o no: los perdedores, los mediocres, los que están lejos de las celebridades y los grandes hechos; los hombres y mujeres que simplemente sobreviven. Éstos son los auténticos pobladores de *Ubik*, novela sobre la muerte, la resistencia humana y los objetos de consumo.

3

Joe Chip de la impresión de existir para la impotencia y el ridículo. Es un tipo insignificante en su mundo tremendo: un técnico empleado por la Runciter Associates, una compañía que se dedica a combatir la acción de criminales psíquicos (!) dedicados al espionaje industrial. Debido a las dificultades de Joe con el dinero, todos lo miran con desprecio; Al Hammond, un personaje secundario, declara que el problema

de Joe es «una voluntad de fracasar» tal que ninguna combinación de circunstancias podrá sacarlo de la miseria. Cuando no pelea con los electrodomésticos de su propio departamento, Joe se desvive intentando estafar a las cafeterías, pide prestado a todo el mundo, es humillado hasta por las puertas de edificios que no lo conocen. También es manipulado por Pat Conley, una psíquica de extraños poderes, y por Glen Runciter, el presidente de la compañía, un hombre de acción tan exitoso que puede permitirse «tener confianza» en Joe o bromear diciendo que le heredará su cargo. Nada altera a este «ganador», el reverso de Joe, quien parece sobreponerse aun a su propia tragedia: el lento deterioro de su esposa Ella, fallecida años antes pero colocada en un estado de «media vida» (en el que su cuerpo se protege de la putrefacción en un tanque especial y su cerebro se mantiene, también artificialmente, en un estado de actividad mínima; así, la señora Runciter puede comunicarse con el mundo de tanto en tanto, mientras espera la muerte definitiva).

La torsión previsible de las circunstancias parece llegar cuando Runciter, Joe y otros empleados son víctimas de un atentado con bomba organizado por una empresa rival. Tras la explosión, Joe y otros, que sobreviven con lesiones menores, deben afanarse por llevar a Runciter, quien agoniza, a un tanque congelador, para mantenerlo en «media vida». No llegan a tiempo, y ya no es posible comunicarse con él. Peor aún, Joe se entera de que su jefe jamás tuvo intenciones de hacerlo presidente de la compañía, y entiende que ahora debe serlo, por





las circunstancias, pero (desde luego) no podrá mantener la empresa a flote...

4

(Es interesante observar que la violencia de estos episodios tampoco surge ni desemboca en guerras auténticas, conquistas de territorio, grandes discursos para afirmar el poderío de una nación o una cultura: no hay aquí ninguna de las «ideas de grandeza» —derivadas de las que llenaban la narrativa de aventuras que era popular en el occidente colonialista a principios del siglo xx— por las que la *science fiction*, entendida como se entendía entonces, era una sucursal de las historias de vaqueros, con alienígenas en lugar de indios, o de las de guerra, con enemigos políticos de más allá de esta tierra. A la vez, el texto no deja de ser de ficción especulativa, ni dejó de ser publicado y leído, primero, en ese ámbito. Pero Dick es problemático justamente por estas razones. No importa el punto de vista desde el que se examine su obra, siempre se podrá decir que se vale de una lengua —de un género, de varios temas o imágenes o símbolos— a cuyo «canon» no es admitido: en



sus novelas tardías como *Valis* o *La invasión divina*, el canon que lo rechaza es filosófico y religioso.

Por otra parte, si bien Dick propone historias individuales, del modo en que lo haría cualquier novelista convencional, también logra que las vidas de sus personajes se entrelacen de modo tal que la *situación* del mundo que los rodea sea claramente visible y no quede sólo en su trasfondo. Su visión, por lo tanto, es menos individualista que colectiva, y este solo hecho cuestiona la forma en la que la cultura —asistida por el avance tecnológico que, se supone, un escritor como éste debería celebrar— se aparta cada vez más de la acción sobre el mundo y la reflexión sobre la propia conciencia: el modo en el que se vuelca en la imagen, la representación, el «viaje interior» como una forma no de descubrimiento —a la manera de las culturas «alternativas» de los años sesenta—, sino de simple fuga: escape de un futuro real y desesperado en el que sólo caben la resignación y la derrota como negación de cualesquiera otras cualidades humanas).

5

Tras la muerte de Runciter, y mientras sus empleados preparan el entierro, tiene lugar el planteamiento del conflicto verdadero de la novela: el mundo entero alrededor de los personajes comienza a decaer de manera velocísima y muy curiosa. Como si pertenecieran a un universo platónico, y la realidad tuviese un sustrato inmaterial, de ideas universales de las cosas, los objetos a su alrededor empiezan no a deteriorarse, sino a transformarse en versiones antiguas, arruinadas, de sí mismos. Los periódicos del día se vuelven atrasados; los aparatos pasan de ser modelos avanzados a reliquias; las latas de comida se vuelven frascos de marcas antiguas, y su contenido está descompuesto; la historia se despoja de hechos y las fechas retroceden años y décadas; los cuerpos de los empleados de Runciter empiezan a morir, víctimas de una fuerza que los hace envejecer en minutos y los deja transformados en guñapos...

Luego de varias de esas muertes, y muchos episodios desconcertantes, Joe encuentra la primera pista clara para entender estos hechos: es un *graffiti*, misteriosamente escrito en una pared, con la letra de Runciter:

Yo soy quien está vivo, todos ustedes están muertos

Una escena posterior muestra a Runciter, vivo, mirando a sus empleados, muertos en sus tanques; entonces parece claro que el universo que ellos creen percibir —y para el lector fue el único durante muchas páginas— es sólo producto de su imaginación: los últimos signos de actividad de su cerebro, o los últimos reflejos (diría Borges) de un proceso irrecuperable, ya concluido; la materia ilusoria, creación exclusiva de la mente, involuciona y se pudre como anuncio de la muerte de la conciencia.

Esta desintegración no reduce a sus víctimas a la pasividad. La única manera de detener o al menos de ralentizar esa muerte es —según se revela— rociar en los cuerpos y los entornos imaginados algo llamado Ubik en aerosol: un reconstituyente espiritual «disponible en cualquier tienda», capaz de lograr que cualquier cosa renuncie, por un tiempo, a extinguirse. Joe Chip decide ir en busca del producto, abriéndose paso por escenarios que se caen a su alrededor o se metamorfosean en decorados de una película de época, poblados por automóviles antiguos y «hombres creados a la ligera» como los de Daniel Paul Schreber: seres de sueño que ignoran serlo y se creen personas decentes y temerosas de Dios.

6

Las dificultades de Joe para encontrar el Ubik forman el último tercio del libro, y la naturaleza lastimera del personaje se ve enfrentada, como la de los antihéroes de Kafka, a un viaje siempre cuesta arriba, enfrentado a fuerzas que lo superan infinitamente y, más que odiarlo, lo desprecian. Cuando trata de salir de su departamento,

que ha «retrocedido» hasta ser uno de los años cuarenta, la puerta sigue equipada con el mecanismo que le tenía encono al comenzar la novela; sólo ella, en su «innata terquedad», se opone al proceso de reversión. Más tarde, el primer envase de *Ubik* que Joe encuentra ya ha sido revertido a otra forma, más antigua e inútil, con sólo un mensaje de Runciter en la etiqueta, instándolo a que no desista. Finalmente, en un episodio que oculta la última vuelta de la trama, el personaje de Pat Conley (que había desaparecido de la trama al igual que de estas notas) reaparece y se proclama causante de la muerte del universo ilusorio, a la manera de tantas deidades ausentes, por mero tedio: por una perversidad amorosa que la acerca a los ángeles de Mark Twain o a otros personajes del propio Dick.

En una escena larga y dolorosa, de las mejores del escritor, Joe se ve de pronto, gracias a Conley, en la fase final de su segunda muerte. Mientras experimenta una dolorosa agonía, y su adversaria da vueltas a su alrededor y se complace en su sufrimiento, él advierte en sí mismo la necesidad de esconderse:

(...) estar solo. Encerrado en un cuarto vacío, sin ningún rústigo, silencioso y supino. Estirado, sin necesidad de hablar ni de moverse. (...) Y nadie sabrá siquiera dónde estoy, se dijo. Eso, de pronto, parecía muy importante; quería estar solo, ser invisible, vivir sin ser visto. (...)

—Aquí estamos —dijo Pat. Lo guió, haciéndolo girar levemente a la izquierda—. Justo frente a ti. Sólo sostente de la barandilla y sube las escaleras, pum-te-pum hasta la cama. ¿Ves? —ella ascendió hábilmente, bailando, inclinándose, saltando como si cargara de peso hacia el siguiente escalón. (*La traducción es mía.*)

Mientras Joe sube la escalera, dolorosamente, presa de ese impulso que lo obliga a desear la soledad y reconciliarse con el destino incluso a pesar suyo, Pat continúa subiendo y bajando a su alrededor, sonriente, cruel de una forma monstruosa. No

deja de burlarse de lo patético que es Joe, de su puntillosidad, de su estupidez. Al final, ella declara que la de Joe es la más grande escalada hecha por el hombre, y tiene razón. Los personajes de la obra mayor de Dick —la obra mayor de un escritor «menor», partidario de ideas impopulares para la gran mayoría de sus colegas— son hombres como Joe, inadaptados, muchas veces de minorías perseguidas, y se arrastran en un sentido u otro mientras un poder enorme, distante, camina con ligereza junto a ellos. Pero allí está su fuerza y la medida de su humanidad.

El mundo virtual de *Ubik* es, en cierto sentido, este mundo, que los seres humanos habitamos en este punto de la historia para no tener que soportar la certeza de la muerte —la «planicie a la que el sol ha abandonado»— ni la posibilidad de que nuestra propia existencia cotidiana sea ya una «media vida», un sueño de muertos. La cultura de ahora, que nosotros mismos hemos construido, insiste en imponernos esa forma de olvido, pero en el último instante seguimos solos. Joe no tiene más remedio que aceptarlo, pero lo hace en sus propios términos: mediocres, risibles (cada tanto se pregunta cómo podrá ganarse la vida en el mundo soñado, cuánto costará un automóvil), pero suyos. Está condenado, pero lo ha estado desde el principio, y de todos modos no hay otra salida, ningún «otro lugar».

(Además, en otro extraño fragmento, *Ubik* —algo que se llama a sí mismo *Ubik*— toma la palabra y declara su naturaleza divina, omnipotente, ajena a cualquier voluntad inferior. La esperanza, como también decía Kafka, existe pero no nos pertenece.)

Dick habla de una unión en el dolor, o en la paciencia: el dolor constante y aplazado a la vez, que no tiene ninguna relación con la inanidad de casi toda la ficción especulativa. Esa sola idea sirve para percibir su valor, y el de una comunidad de *otros* escritores y lectores, testigos del derrumbe de numerosas utopías pero empeñados en sobrevivir a la mera caída interminable, al diálogo de sordos —o con el mal puro y mudo— que es buena parte de la literatura del tiempo de Dick y del nuestro. ■

Apocalipsis 13

JOSÉ LUIS ZÁRATE

MASS MEDIA

¡El Apocalipsis está aquí!

Más, después de estos comerciales...



TAN SÚBITO

El Apocalipsis, el fin, puede llevar siglos o ser tan súbito q

APOCALIPSIS

Al final de los tiempos, con Falsos Profetas, Prodigios anunciando cosas contradictorias, Milagros derrumbando las creencias más firmes, y Mentiras levantando las creencias más extrañas, hubo tal confusión que, cuando empezó el Apocalipsis, el Juicio Final, Armagedon, todos lanzaron un suspiro de alivio: porque al fin había algo claro.

LÍNEA PLANA

Me despertó el silencio de mi cuerpo, mi respiración detenida. Miré la ciudad, allá afuera. *Todos van a desaparecer, no mañana, hoy, en este instante.* Casi sentí pena por ellos. Así es como ocurre el Apocalipsis, *en secreto.* Cerré lentamente los ojos, hundiendo al mundo en la oscuridad.

Eco

—¡Mamá!

—¡Todo está bien!

La luz llega primero a la pared, luego el sonido, que rebota, regresa al punto de origen. La ceniza de las estatuas, el niño y la mujer abrazados, tiembla un segundo, antes de derrumbarse.

EL ÚLTIMO SELLO

El mar vuelto sangre, las estrellas rotas, la realidad derribada en mil fragmentos, la Voz incorpórea llenando el mundo, Ángeles, demonios, la humanidad masacrada escuchando, por fin, la infinita voz de Dios.

—Ups.

José Luis Zárate, Puebla, 1966.
Autor del libro de ensayos
En el principio fue la sangre (2004).

UN HOMBRE

Luz blanca llenando las pantallas, transmisiones cortadas de tajo por el silencio, el hombre sale para ver el cielo cargado de escombros. Horas muertas, tiempo vacío. Todo ha terminado. Menos él. Grita de dolor, desesperación, soledad, abandono. Es terrible haber sido ignorado hasta por el Apocalipsis.

LÁZARO

Se levantó de las cenizas, bajo sus pies un millón de cadáveres. Una luna irregular monstruosamente cerca. Carne desgarrada de la Tierra. Dios me salvó, pensó Lázaro. Soy su Testigo, el Ojo que no se cerrará hasta que lo haya visto todo. El Apocalipsis sólo es el inicio del tormento...

ANUNCIO

Este Universo está experimentando fallas técnicas.

APOCALIPSIS

Dios dejó de teclear. Leyó los tres últimos milenios. La idea había sido tan clara, el argumento perfecto, pero algo fallaba. Todo se torció desde la escena de la manzana. Demasiado para rescribirlo. Era mejor empezar de cero. Acercó lentamente Su Dedo a la tecla de *Delete*...

PROFETAS

Cuántos profetas se levantan, miran el cielo azul, la gente preocupada por el trabajo, los niños, el salario, y no por ríos vueltos sangre y estrellas rasgando el cielo, y se van a la cama sin que la humanidad hirviera en fuego, y sienten que Alguien los ha engañado.

PLANOS

Dios levantó la mirada de los planos del Apocalipsis para ver cómo la Tierra estallaba en pedazos crepitantes de radiación.

—Humanos —dijo casi con cariño—, siempre queriendo hacer todo por ellos mismos...

NIMIEDADES

Tal vez no con esas palabras, pero en realidad quieren decir:

—Es el fin, el Apocalipsis...
el hombre que ha perdido el trabajo, la mujer que dejó un amor, el niño que ha roto un juguete querido, el científico que no puede detener la reacción en cadena...■

Supervivencia de lo fantástico

ÓSCAR PÀMIES

Un colega me explicó, cariacontecido, que se había propuesto escribir una novela fantástica ambientada en la Barcelona actual. Aparecían espíritus impertinentes, abducciones de extraterrestres egocéntricos y despiadados, vuelos astrales en compañías de bajo costo y hechizos de magia casera. Era una panoplia completa de lo fantástico aderezada de tal manera que, según él, casi no resultaba excesivo. Al final, sin embargo, le quedó una novela costumbrista, entre realismo sucio y culebrón puesto al día. Los culpables de este ostracismo de los elementos fantásticos, me confesó mi colega, fueron los propios personajes.

Se ve que se le amotinaron contra la pretensión de éste de hacerles creer en patrañas anacrónicas. No querían ser pintorescos. No querían trato con seres del más allá. Nada les unía a los anarquistas catalanes de finales del siglo XIX que, unos años antes de ponerse a lanzar bombas contra los burgueses, invocaban espíritus en el tiempo libre. Ni querían ser confundidos con los lunáticos que todavía insisten en dar testimonio de lindos contactos con civilizaciones extraterrestres muy superiores a la nuestra.

Los extraterrestres reemplazaron a los fantasmas del siglo XIX, y éstos, a su vez, habían ocupado la plaza de los súcubos e incubos medievales. A los extraterrestres, extinguidos con el siglo XX, aún no se les ha encontrado sustitutos.

Los personajes de mi colega aspiraban a ser los típicos racionalistas descreídos habitantes de Barcelona. «Allá ellos», decía él, displicente, «con su pan se la coman» (la angustia). Ahora, en vez de habérselas con hermosos fenómenos paranormales, se las tienen que haber con patéticos fenómenos psicóticos: hiperestrés, depresión morrocotuda, brotes de esquizofrenia. Han renunciado a ser héroes para poder atiborrarse a pastillas.

Lo fantástico, lo maravilloso, lo tremebundo, también está desterrado de la Barcelona real y de su oferta turística tan limpieta y coquetona, así como de todas las ciudades que van de finas, aseadas y contemporáneas. Pero «eso» continúa ahí, agazapado en el subsuelo de nuestro inconsciente, esperando su oportunidad. Hace un año, abriendo túne-

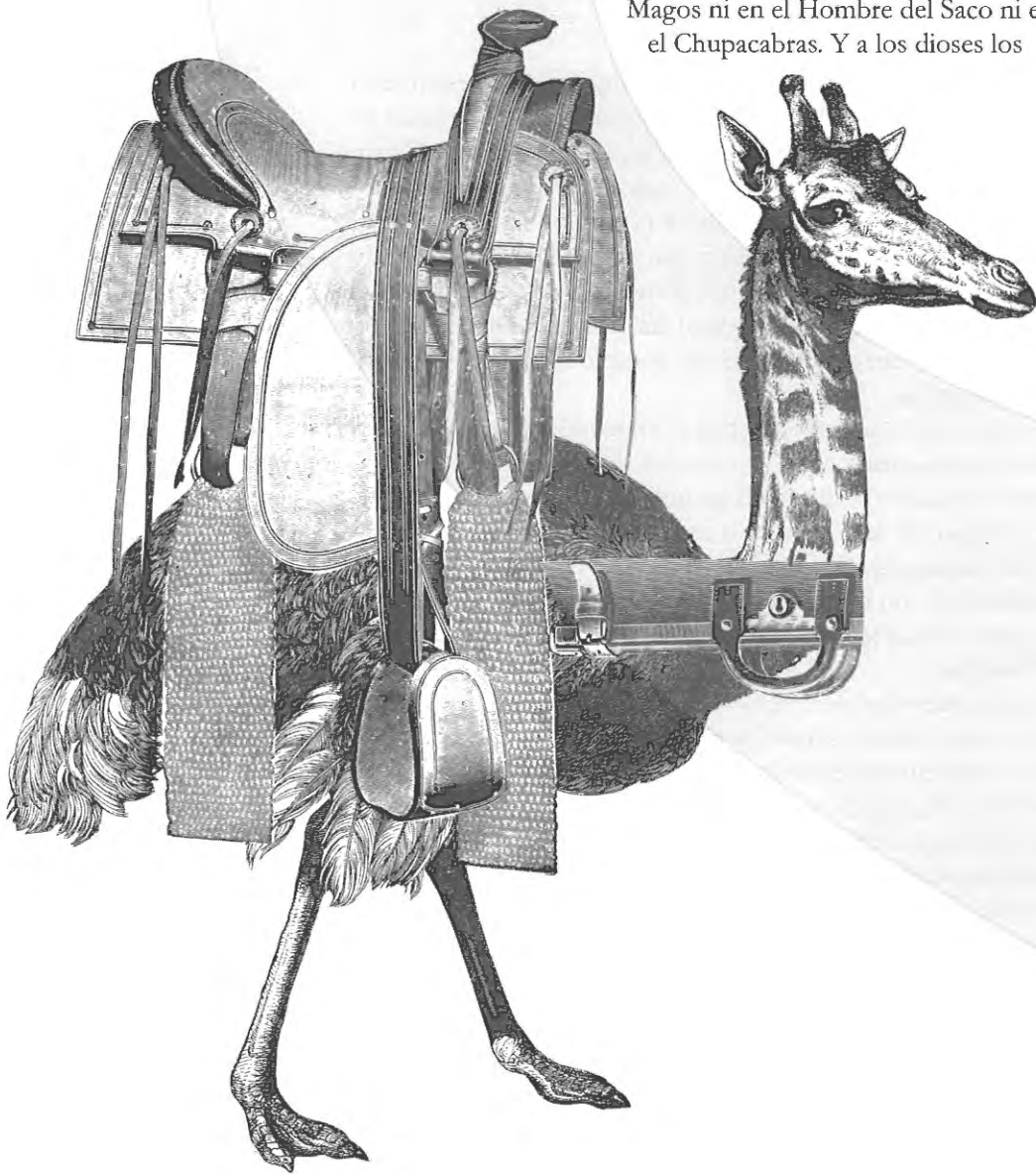


Óscar Pàmies, Barcelona, 1961.
Autor de los libros *L'Estat contra P.*
y *Com serà la fi del món.*

les para nuevas estaciones de metro, se hundió una manzana entera de un barrio popular de Barcelona, debido a la inestabilidad del suelo y a los incontrolables flujos de agua subterránea. Aviso alegórico para quien lo quiera ver: Cuidado con vivir como si lo subterráneo no existiera. Los psicoanalistas están contentos.

Reencarnación de los dioses

Ya no nos podemos permitir el placer infantil de venerar y adorar dioses. Hemos crecido. No creemos en los Reyes Magos ni en el Hombre del Saco ni en el Chupacabras. Y a los dioses los





hemos guardado en el mismo baúl de los recuerdos. Ahora bien, los dioses no se dejan arrinconar como viejas mecedoras carcomidas. A los dioses les sobran omnipoderes y omnirrecursos para continuar mangoneando en nuestro mundo si se les antoja. ¿Quién era ese Nietzsche que tuvo la osadía de informar que Dios había muerto? Si se ha muerto un dios, quedan otros miles de repuesto.

El catalán es uno de los pueblos que se tienen por más realistas (lo cual es una manera engreída de decir que el catalán tiene la visión escéptica, derrotista y sabia del perro apaleado). Excepción hecha del culto al Barça y a «La Caixa», en cuyos créditos de triple garantía cree a pies juntillas, decir catalán es decir descreído.

Yo, catalán hasta la médula, y por ello escéptico, descreído y agnóstico (porque incluso del ateísmo desconfía el buen catalán: no espera en el más allá una confortable nada acolchada donde descansar, sino una nueva tomadura de pelo)... Pues bien, yo (lo confieso con rubor) mantengo una FE, una DEVOCIÓN y una LITURGIA.

Atesoro un vaso de vidrio decorado con tres estampas de un famoso conejo sinvergüenza y elocuente, mítico devorador de zanahorias. El vaso venía con una crema de chocolate y avellanas. Lo guardo en una vitrina de la cocina, junto a otros objetos sacramentales: las jarras de cerveza, los vasos para whisky y las copas de licor. Y lo saco de la vitrina cada mañana para beber mi agua de limpiar los riñones. El agua por sí sola no obra ningún milagro, es la ingestión virtual de mi Dios roedor, diluido en el líquido gracias a un proceso homeopático-consagrante, lo que actúa de principio activo benéfico. Para completar el ritual, lo lavo a mano, lo seco muy cuidadosamente y lo vuelvo a dejar en la vitrina. Desde luego, no permito que el impío lavaplatos lo toque.

Creo en un conejo sinvergüenza cuyo momento estelar es aparecer repantigado en su madriguera royendo su zanahoria (más por vicio que por necesidad) y que no pierde ocasión de confundir a sus enemigos travestiéndose de walkiria o de bella moli-

nera. Creo en Bugs Bunny (y en Tex Avery, el santo padre que lo trajo al mundo). Vaya, más que creer en Él, creo que me gustaría ser como Él o, ya puestos, ser Él en lugar de Él. Si volvieras a nacer, ¿qué te gustaría ser, niño? Yo, un dibujo animado. Puesto que viven eternamente y no parece que eso les cause ningún sufrimiento.

Digamos que para no vivir de espaldas a la espiritualidad, hoy en día ya no hace falta orar, ni genuflexionarse ni postrarse ni poner ofrendas ni realizar sacrificios ni exponerse a ninguna otra actividad bochornosa. Y, por supuesto, la nueva religión no predica a sus adeptos aquello tan feo de «matar o controlar el ego» de las sectas orientales. Todo lo contrario, hay que cultivarlo, engordarlo, al ego. Nada que ver con un bonsái, nuestro «pequeño-yo». Hay que engordarlo a base de bien. Es nuestro bien máspreciado. El ego es la parte de nosotros que queda más cerca del centro, o sea de Dios, Aquél que vive una vida regalada en su conejera. Para la religión puesta al día que propongo tan sólo es necesario corregir nuestro consumismo materialista con un poco de buen gusto. Para llegar a mi satori y mi nirvana, tan sólo me queda esperar que lancen el *pack* con lo mejor de los dibujos de la Warner.

Somos una gran legión —discreta— de fieles. Hay una tienda de comics al lado de mi casa. El 40 por ciento del espacio lo ocupan las publicaciones. El 60 por ciento restante es parafernalia idólatra: figuritas de plástico o de plomo. El panteón pagano es rico y exuberante. Los superhéroes Marvel, los Jedi de *Star Wars*, la Sagrada Familia Simpson, dioses oscuros como El Cuervo o Hellboy... ¿No se han dado cuenta, el Papa y sus secuaces, que aquí tienen su auténtico enemigo moral, quiero decir, comercial?

Volviendo a mi inmortal conejo: entre Shiva (que ya se había encarnado en un hermafrodita, en un curandero, en un toro, en un falo y en una serpiente, y que se enfrentó a multitud de enemigos sin apenas recibir un rasguño, y que se presentó a su boda vestido de pordiosero) y Dionisos (el Dios de las grandes juergas) anda mi elección sobre qué divinidad tuvo la ocurrencia de adoptar el avatar de Bugs Bunny.

Mientras tanto, Cristo se coló también en la Warner y se encarnó en Neo, para transmitirnos su mensaje reciclado: hay que liberarse del Gran Engaño, la ilusión de lo material. Y para ello hay que pactar con las máquinas. Porque del engaño podemos liberarnos, pero la televisión, internet y el celular deben continuar encendidos. Los hermanos profetas Wachowski nos tientan, en *Matrix*, también con el mensaje contrario para que la oferta sea amplia: si el mundo real, visto con ojos despiertos, te parece un asco, continúa soñando. «Sé que este filete no existe; sé que cuando me lo meto en la boca, es Matrix la que le está diciendo a mi cerebro: es bueno y rico. La ignorancia es la felicidad», filosofa Cifra, el traidor.

Cifra podrá ser el malo de la película, pero está más despierto que Neo. Cifra-Cypher-Lucifer elige ser reinsertado en el mundo de ilusiones de Matrix, lo cual es de un sentido común irrefutable a la vista de la alternativa. (Pongamos por caso: ¿qué devoto de *El Señor de los Anillos* rechazaría la oferta de vivir en la ciudad de los bellos elfos rubios de orejas puntiagudas? —cada cual tiene sus gustos). Entre la opción mística y nihilista de Neo y la hedonista y lúcida de Cifra, queda el medio camino del racionalista a ultranza, con ética humanista irreprochable, y a quien sus esfuerzos por mejorar el mundo se verán recompensados con un sopapo en una y otra mejilla.

Místico o cínico. Apuesto por ambos. Apuesto por ser el perfecto místico cínico. Bugs Bunny es mi héroe y el dios principal de mi panteón, con lo cual Dios vuelve a ser creíble y se gana el derecho a vivir. Ya no es una imagen paterna, indulgente o mandona, es la imagen de un acomodador de cine con linternita: te busca la felicidad de una butaca alumbrándote el camino.

Domesticación y agotamiento del monstruo. El monstruo, nos dice la psicopatología oficial, es la cristalización de nuestros terrores, que serían aquello que se nos escapa al entendimiento, lo que late por debajo. Ese esqueleto que llevamos puesto y nos aterroza cuando lo vemos —descubrí hace poco la deliciosa historieta de *La Familia Burrón*

que jugaba con esta idea. Le damos forma al monstruo informe: cara, ojos, boca, vestuario, idioma, gestos para poder sentir un terror justificado y soportable.

El siniestro *Nosferatu* de Murnau, con el uso, con el tiempo, la desazón que nos produce pierde intensidad y se transforma en fascinación: el *Nosferatu* de Herzog. Luego, la intervención del monstruo en secuelas, en series de televisión, provoca un desgaste. Vampiros sexys —Vampirella—, vampiros siniestros pero aliados nuestros —Blade—, vampiros grotescos —el «Zê do Caixão» brasileño—, vampiros vegetarianos, caricaturas de vampiro y, finalmente, sale al mercado el helado «Drácula» de Frigo que todos los niños chupan: el vampiro ha pasado de chupador a chupado. Hemos domesticado y vendido al monstruo. Hay que empezar de nuevo todo el proceso: Freddy Krueger, Jason, Hannibal Caníbal... Cada vez, la secuencia de desmitificación es más acelerada. Del guiñol al dibujo animado, de aquí a la figurita de sobremesa, el agua de colonia, la colección de cromos en el pastelito de merienda...

Mientras tanto, el monstruo de carne y hueso, el *freak*, hace tiempo que dejó de serlo; se abolieron las ferias. El *freak* se ha ganado a pulso el título de «discapacitado», con derecho a integración social, medalla olímpica y fiesta de cumpleaños.

La bella y la bestia: cada día resulta más complicado asignar los papeles. La novia del monstruo de Frankenstein, si se lo puede permitir, se hará poner la naricilla de Cameron Díaz, los pechos y la sonrisa turgentes de Halle Berry, los ojos conmovedores y las cejas soberbias de Jennifer Connelly y las piernas sublimes de la Kournikova, todo ello por obra y gracia de Corporación Dermoestética. Su compañero, el monstruo por excelencia, se lo disputan las pandillas de siniestros y se reparte los admiradores con Marilyn Manson. La francesa Orlan, con su programa de transformación corporal, está ensanchando los umbrales de lo bello y dejando a lo monstruoso una raquílica parcela.

Después del último samurái, el último mohicano, el último emperador, pronto en sus pantallas: *El último monstruo*. ■

Diario de un gourmet

MARIÑO GONZÁLEZ

«El peor enemigo del hombre es el hombre mismo». Utilizo la frase de mi querido colega, el doctor Patricio Roviet, para invitar a nuestros conciudadanos a esta exposición que el Museo de Biología ha tenido a bien organizar. No cabe duda que pasamos momentos terribles. La humanidad fue salvada gracias a los esfuerzos de un grupo de expertos y a la voluntad de cientos de civiles dispuestos a todo para acabar con la amenaza espacial.

Vuelvo a las palabras de Roviet para explicar mis intenciones. Además de algunos restos disecados de alienígenas y un vasto material de consulta, el pabellón principal del Museo de Biología exhibe al verdadero enemigo del hombre: el hombre. El sujeto que está en las vitrinas del Sector Siete tuvo alguna vez un nombre, que por respeto a sus parientes hemos querido ocultar. El Ministerio de Defensa Terrícola, que presido desde hace nueve meses, está complacido por la exhibición de este raro espécimen a quien, simplemente, hemos denominado *El Traidor*.

Luego de analizar al sujeto descubrí la existencia de un diario, que el espécimen llevó de forma irregular desde unos días después de la invasión hasta el final de su vida. Acuso la crueldad con la que el sujeto obvió la seguridad de sus congéneres para satisfacer sus extraños apetitos amorosos. Las siguientes entradas (apenas unas cuantas), tomadas del cuaderno de *El Traidor*, dan fe de los desvaríos acumulados de un hombre que puso por delante sus ratos de ocio mientras otros ciudadanos luchaban contra el mal interestelar. Antes de concluir es necesario señalar que, distraído y ensimismado, el sujeto no colocó más indicaciones temporales que los días de escritura. Una muestra más de su malencaminado entendimiento.



Mariño González, Guadalajara, 1977.
En breve aparecerá su novela *Lo sabe el príncipe Kropotkin*.

DEL CUADERNO DE *EL TRAIDOR*

Martes. El asunto de la seta tenía encantada a Carolina. Su casquete, rojizo y moteado de blanco, se elevaba sobre un tallo horizontal que se curvaba en un ángulo de noventa grados hacia el cielo. A mí, francamente, todo aquel asunto micológico me tenía un poco desconcertado. Ella lo asumió como un regalo divino y aprovechó la ocasión para refutar mis ánimos ateos: «Él existe. Sabe que he seguido sus enseñanzas. Irás al Infierno por descreído». Y sus oídos fueron sordos a mis intentos de llevar la conversación a terrenos racionales.

Pero comencemos por lo primero: Carolina es mi novia. Vivimos juntos hace ocho meses y, aunque todavía no tenemos muebles, poseemos una hermosa, rectangular y vibratoria lavadora de 400 caballos de fuerza. Ella viste siempre de rojo y nos tenemos que turnar el uso de la máquina: los primeros días mis camisetas blancas se volvieron rosas y, aunque el color no me molesta, las tiré al cesto de la basura por simple superstición.

Lo del hongo es otra historia.

La primera en notarlo —¡por supuesto!— fue la hermosa Carolina. No sólo lo descubrió, me lo presumió como si se trataba de un logro largamente ansiado, como si hubiera llegado de primera a una meta teológica utilizando la angosta carretera de la evolución.

Yo no vi una seta, sino la enorme mano de la desgracia cayendo sobre nosotros, aplastando a su paso nuestro lindo patio y la refulgente lavadora que todavía no terminábamos de pagar.

Lunes. Han pasado tres semanas desde que la seta irrumpió, impertinente, en nuestras vidas. Carolina, contumaz, accedió a visitar al médico sólo después de que prometí afeitarme las barbas. ¡Doce años cultivando el fluido capilar de la piocha se fueron a la basura! El acto cotidiano de mesar la rijosa pelambre —que repetía por lo menos siete veces por la mañana— no ayudará más a controlar mis ánimos de autodestrucción.

Lloré como un bebé.

Se pierden unas batallas y se ganan otras. Así es esto de la guerra. Quiero decir: del amor. Con la piel del rostro dolorida por el reciente paso de la máquina de afeitar, acompañé a la dulce Carolina hacia un edificio de cuarenta y ocho pisos. En la planta baja nos recibió una obesa enfermera que, al son del chicle que pegaba y despegaba de sus caninos, indicó con voz trémula y desinteresada, sin dejar de hojear su revista de ciencia ficción: «Doctor Patricio Roviet: planta treinta y tres despacho quince».

Junto al cubículo quince estaba el veintinueve, donde, sin importar la nula continuidad numérica, atendía el frenopata más reconocido de la ciudad. Una vez más vi aquello no como una coincidencia. La imagen de la mano de la desgracia fue sustituida por la de un tridente demoniaco. La visión, sin embargo, desapareció cuando Roviet, con una barba que me hizo pasar las manos por mi suave rostro aniñado, nos llamó a su recinto sanatorio.

Resulta curioso hasta qué punto una persona puede ser sorda a las explicaciones del cónyuge, aunque sean irrefutables. Eso me pasaba con Carolina. Alguna vez, cuando nos mudamos juntos, tuvimos una discusión acerca de si el color de las paredes era rojo granada o rojo sandía. ¡Sólo un ciego no vería la diferencia! Aquello era rojo granada y Carolina aceptó su error únicamente cuando el diseñador de interiores se lo confirmó.

Con el asunto del médico fue lo mismo.

Mis reiteradas disertaciones sobre salud pública no hicieron efecto en la hermosa Carolina hasta que el barbudo doctor Roviet diagnosticó lo que hacía más de veinte días alegaba en el lecho con mi amada:

—Está claro, señorita, que le ha brotado un hongo de la oreja.

—Eso es bueno, ¿no?

—No lo es. Tenemos que operar.

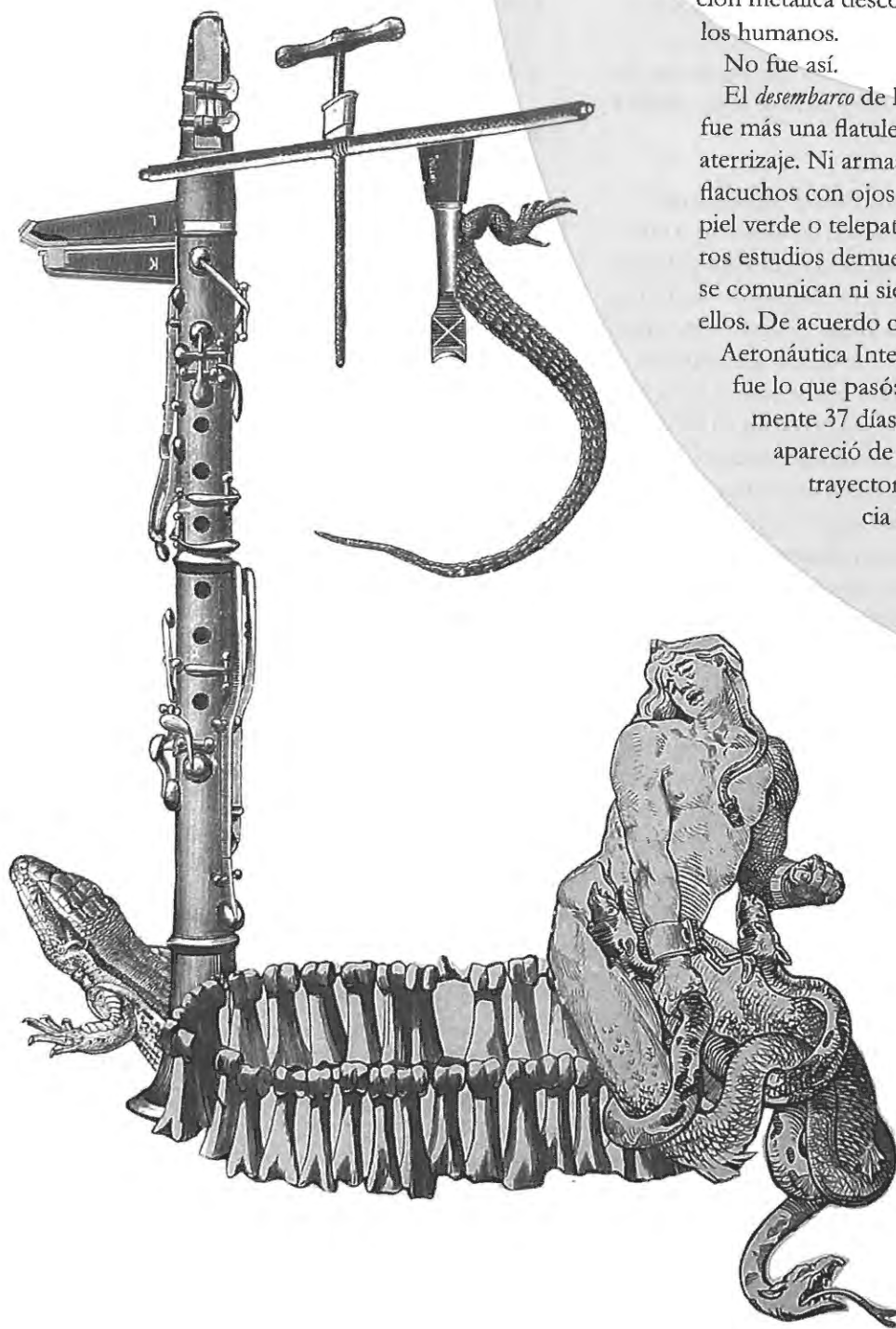
—Antes muerta.

—Pronto lo estará, querida. Pronto lo estará.

Martes. Las noticias no son halagüeñas. La palabra que aparece una y otra vez en los periódicos es «Invasión». Durante mi infancia y gran parte de mi adolescencia, incluso hasta hace algunos días, creí que los marcianos —sí, sé que nuestros huéspedes no son de Marte, pero la costumbre puede más que el conocimiento— llegarían en naves espaciales construidas con alguna aleación metálica desconocida para los humanos.

No fue así.

El *desembarco* de los alienígenas fue más una flatulencia que un aterrizaje. Ni armas ni marcianos flacuchos con ojos rasgados. Sin piel verde o telepatía. Los primeros estudios demuestran que no se comunican ni siquiera entre ellos. De acuerdo con la Agencia Aeronáutica Internacional esto fue lo que pasó: hace exactamente 37 días un meteorito apareció de la nada en trayectoria directa hacia la Tierra. Su



velocidad era de aproximadamente 2 mil 400 kilómetros por hora. A unos 384 mil kilómetros de nuestro planeta la roca, de 400 metros cúbicos, frenó su estrepitosa carrera soltando un gas azulado que, ahora lo sabemos, se componía de millones de esporas.

Un reportero mediocre de la televisión, conductor de un programa sensacionalista que en últimas fechas ha cobrado grados inauditos de objetividad, la ha llamado «tecnología orgánica». Lo de «invasión» no me parece adecuado. Esto es una colonización.

Jueves. El doctor Roviet organizó un frente de resistencia que lidera junto con su colega Milorad García, el frenópata del cubículo veintinueve. Estos dos científicos han descubierto lo que, a base de intuición, ya era del dominio público. Las esporas llegaron a la Tierra por sí solas y, dada su pequeña masa, se dispersaron en todos los continentes. Al entrar en contacto con los seres vivos establecen una relación simbiótica. Luego de algunos meses utilizan el organismo huésped como alimento. Tras engullirlo de manera silenciosa, los hongos suplantán el cuerpo y se unen al suelo, como cualquier seta común.

Se han repartido millones de tapabocas, gafas y taponos para los oídos. Cualquiera que es visto sin ellas es llevado al centro de cuarentena, donde es trabajado con el filoso bisturí del doctor Roviet. La antes alegre Carolina, a estas alturas una *zombie*, está escondida en nuestro sótano. No dejaré que nadie ponga sus manos terribles sobre ella.

He dejado de pagar las cuentas de la lavadora. ¿A quién le importan los electrodomésticos en plena colonización? ¿La renta? Los dueños del departamento fueron diseccionados por las huestes defensoras. Como no hay nada mejor que hacer he pasado revista a todas mis viejas cintas de dibujos animados. Tuve que desempolvar la videocasetera, pero al final he logrado ver los 26 capítulos de *Top Cat*. Después de horas de diversión me di cuenta que

Cyrano, el buen oso hormiguero que perdió sus papeles en la guerra, es igual a mí. Claro que mis documentos están resguardados, pero sin la sonriente Carolina a la vista se han borrado todas mis huellas de identidad.

Domingo. *Deus ex machina*. Receta divina. Creo en Él. El guionista de nuestras tristes vidas nos ha ofrecido un resquicio para la esperanza. Los malditos hongos son comestibles. Y según el doctor Patricio Roviet (cito del periódico de hoy): «Son deliciosos».

Martes. Atrapado. Escribo estas últimas líneas desde mi habitación en el hospital. Seré operado y, posiblemente, convertido en pieza de museo. Por mero afán dramático concluyo con este diario.

Cuatro sujetos, extrañados por la poca actividad en el departamento, derribaron la puerta esta mañana. Me encontraron en ropa interior, ya con las barbas bien crecidas, asistiendo a mi sesión diaria de dibujos animados. También la vieron a *ella* y fui acusado de traición. Según ellos, no debería haber resguardado a los alienígenas —¡cuánta pedantería presentí en sus palabras! ¿Alienígena la hermosa Carolina? ¿Y qué si los últimos rastros de carne desaparecieron de su cuerpo? El amor no es cosa de vida y muerte: es asunto de evolución. Y ella, siempre bella, había evolucionado para hacer más placenteros mis días. Su silencio fue un salvoconducto a la felicidad.

Su silueta estaba dibujada en el suelo del sótano. Allí, entre las setas inmundas, pude vislumbrar, de nuevo, un poco de su antigua sonrisa, de la protuberancia de sus pechos y de la cadencia —ahora estática— de sus muslos. Sus pequeños pies ahora convertidos en hongos hicieron rodar mis lágrimas.

La crueldad de los hombres no tiene fin.

Mis cuatro captores, antes de entregarme a los ejércitos de Roviet, me ataron y obligaron a comer los restos de mi amada. La pulcra Carolina siempre rechazó mis ágapes barbados. Odiaba que la comida se quedara entre la pelambre de mi piocha. ¡Ay! ¡Si tan sólo me hubieran dado un poco de aderezo! ■

Indios sin cabeza, niños con cara de rana y otras criaturas fantásticas

HUGO CHAPARRO VALDERRAMA

Para Cristóbal Colón, y para muchos de los cronistas que le siguieron el rumbo en los siglos xv y xvi, primero fue el exotismo y después la fantasía que propició el exotismo; el desconcierto ante lo desconocido y la invención de criaturas que expresaran de algún modo *lo nunca oído, ni visto, ni aún soñado*. Es decir, lo que fue América según Europa cuando los recién llegados oyeron, vieron y quizás soñaron a los engendros que acaso recorrían el mapa igual que alucinaciones supuestamente reales. El continente fue entonces un territorio poblado por la galería insólita de un mundo en el que vivían los monstruos imaginarios soñados por cada autor: peces amaestrados para cazar en el mar, animales con espejos en la frente, felinos cubiertos con plumas, unicornios y dragones, sirenas con cara de hombre, indios sin cabeza y mujeres gigantes devoradoras de hombres —aunque el canibalismo, ya se sabe, no fue del todo inventado por los colonizadores; de hecho, fue una costumbre simétrica entre la tribu europea y los nativos de América: un explorador llamado Hans von Staden recordaba el sufrimiento que padeció, literalmente, *en carne propia*, por los indios que en Brasil estuvieron a punto de almorzar con él, no exactamente como invitado al festín, más bien como el plato fuerte del jolgorio gastronómico; por otro lado, los españoles hambrientos que se aproximaron en el siglo xvi a lo que sería después la ciudad de Buenos Aires, condenaron a la horca a tres de sus compañeros por comerse un caballo, siendo a su vez devorados por los mismos españoles que descuartizaron sus cuerpos para una cena macabra, parece que el día de Corpus Christi de 1535.

¿De qué manera escribir sobre un animalito, con la apariencia de un gato, que encaramándose al hombro podía cantar con la gracia que tienen losruiseñores o registrar la sorpresa que producía un anciano con el labio agujereado y una piedra verde y grande, del tamaño de un pulgar, incrustada entre su carne?

Cada cronista fue, a su manera, un escritor de literatura fantástica. Ansiosos por deslumbrar a todos los que esperaban en algún lugar de Europa sus misterios revelados, magnificaron el mundo para imaginar en él una versión paralela a su realidad. Lo inverosímil se hizo creíble para sus lectores, que descubrieron un territorio en el que podían vivirse episodios al estilo de las novelas de caballerías —aunque los nombres de los personajes se



Hugo Chaparro Valderrama, Bogotá, 1961.
En 2005 publicó el libro de ensayos *Del
realismo mágico al realismo trágico*.

hubieran transformado un tanto: el caballero Cifar, Amadís o Tirante el Blanco aventajaban con su heroísmo y honor a Hernán Cortés, Francisco Pizarro y Diego de Almagro.

Lo imposible se hizo entonces posible. Los monstruos se convirtieron en personajes reales de una fantasía descrita como habitual y cercana a los viajeros que reinventaron América. La desmesura se registró con un lenguaje capaz de impresionar incautos. No era increíble soñar con engendros marinos que salían a tierra firme para degollar terneros y emparentar a la fantasía con la realidad de un mundo en el que también existían caimanes, luciérnagas, osos hormigueros, iguanas, tominejos, armadillos, salamandras que cacareaban imitando a los pollos —cuando no estaban matando cristianos con sus mordiscos—, e incluso grifos, aves gigantescas que, según los cronistas, alzaban entre sus garras a los indios que devoraban en alguna cumbre andina.

La invención a ultranza era así un privilegio de los primeros viajeros —antes de que alguien llegara a comprobar la verdad o el delirio de sus crónicas. El lector supuso entonces que al otro lado del mar estaba el Paraíso, pero también las serpientes que suelen rondar en él. Un lugar desconcertante en el que la realidad superaba a la ficción.

Precursores del *Quijote*, los cronistas hicieron de la geografía y de sus prodigios un escenario ideal en el que transcurrían asuntos inesperados. Por ejemplo, que un hombre, elegido para ser el rey de una tribu, fuera encerrado por un período de seis años dentro de una cueva, sometido a un ayuno riguroso, para salir, de vez en cuando y únicamente de noche, como un vampiro ancestral, a contemplar las estrellas, subiendo al cabo del período señalado a una barca en la que debían untar su cuerpo con oro y polvo molido para hacer de él un mito, El Dorado, una de las fantasías que obsesionaron a Europa al mismo tiempo que fueron motivo de equívocos y tragedias sufridas por los indígenas.

¿En dónde estaba «El Dorado»? En la ansiedad y codicia que aturde a la razón y sólo produce monstruos. Descritos por los aztecas, según la traducción del náhuatl hecha

por fray Bernardino de Sahagún hacia mediados del siglo xvi, cuando los españoles se dirigen a México y Moctezuma les envía presentes —banderas de plumas de quetzal y collares de oro—, a los expedicionarios se les pone risueña la cara, se les ilumina el corazón y se comportan igual que monos o puercos hambrientos de oro, mientras que hablan en la lengua salvaje que no entendían los indígenas —no en vano, palabras como *civilización* y *barbarie* se definen según la situación y el punto de vista de aquellos que las utilizan.

La realidad fue una trampa que confundió a sus víctimas: cuando Hernán Cortés cumplió con los presagios funestos de los aztecas, lo fantástico fue un hecho ineludible y fatal. Aparte de las columnas de fuego y de los cometas que cruzaron por el cielo, de los incendios que arrasaron templos y del agua que hervía en los lagos, de la mujer que sollozaba angustiada por la suerte de sus hijos y del ave que tenía un color ceniciento y un espejo en la frente donde Moctezuma vio a un ejército marchando, armado para la guerra, el encuentro con las criaturas deformes, de dos cabezas pero un solo cuerpo, montadas sobre animales que parecían venados, anticipó al español sobre su caballo considerado como un dios bajado del cielo.

Las predicciones cumplidas o los milagros como hechos inexplicables permiten suponer una lógica de lo inverosímil que se cumple tarde o temprano. Desde la sorpresa que traen las coincidencias —cruzarse en la misma esquina con el mismo amigo al que vimos años atrás, sin que hubiéramos sabido nada de él entre el primer y el último encuentro—, hasta las visiones y alucinaciones que nos permiten creer en la realidad de lo fantástico, no es difícil cruzar los umbrales de lo natural hacia el territorio de lo sobrenatural.

Ambroise Paré, barbero que se convirtió en cirujano e improvisado científico en pleno Renacimiento, asegura en su libro *Des Monstres et Prodiges* («Sobre monstruos y prodigios»), publicado en París en 1575, en un fragmento titulado «Ejemplo de los monstruos que se crean por la imaginación»,



que los antiguos y sus investigaciones acerca de los misterios de la Naturaleza han señalado causas distintas a las que Paré describe en páginas anteriores para explicar el nacimiento de monstruos —por ejemplo, que la escasez o el exceso de semen durante la concepción decide que un niño nazca sin miembros o con exceso de ellos. «Los antiguos que han investigado los secretos de la Naturaleza», dice Paré, «han indicado otras causas de los niños monstruosos, y las han referido a una imaginación ardiente y obstinada que puede tener la mujer mientras concibe, por algún objeto o sueño fantástico, o por algunas visiones nocturnas que tienen el hombre o la mujer a la hora de concebir (...) pues la imaginación tiene tanto poder sobre el semen y la procreación, que su brillo y carácter persiste en la cosa engendrada».

¿Por qué nació entonces, en una parroquia francesa, hacia 1517, un niño con cara de rana? Porque la madre aceptó el consejo de una vecina para curarse la fiebre: tomar una rana viva en la mano y sujetarla hasta que muriese la rana. «Por la noche», continúa Paré, «fue a acostarse con su marido, con la rana aún en la mano; ambos se abrazaron y ella concibió, y así se creó este

monstruo por la virtud imaginativa».

Risible como puede ser, no podemos olvidar que una de las tesis defendidas por Paré fue que los polvos de momia y de unicornio no son un medicamento eficaz.

La fascinación morbosa que produce una reunión de miembros, esqueletos o anatomías incoherentes está inspirada, en parte, por la superstición, considerada como un género menor de lo fantástico; una superstición que se puede complacer con los monstruos y por la historia que hay tras semejantes criaturas. ¿Por qué un niño exhibido en Londres en el siglo XVIII tenía cabeza de caballo? Porque su madre era la esposa de un jinete profesional, nos asegura un cronista. Extremando todavía más el absurdo, ¿será posible que una mujer ponga dos huevos a la hora del parto? ¿Y que otra, en vez de niños, dé a luz conejos? ¿Que un niño, a principios del siglo XVI, tuviera una sola pierna y que en vez de un pie se apoyara en una pata de gallina, con un ojo que miraba incrustado en su rodilla, al mismo

tiempo que desplegaba un par de alas en vez de brazos, aparte de mostrar un cuernito sobre la frente y plumas alrededor de su vientre? ¿De qué manera entender a un par de hermanos siameses? ¿Como un cuerpo con dos almas o un alma dividida en dos cuerpos? ¿Si uno de ellos comete un crimen, también el otro es culpable?

El asombro no es menor cuando la realidad se convierte en un circo accidental con atracciones diversas. William Evans, un célebre gigante británico del siglo XVIII, solía jugar con su amigo, el enano Jeffrey Hudson, al que guardaba en su traje para sacarlo de forma inesperada ante la sorpresa y el regocijo de quienes aplaudían el asombroso contraste entre dos seres humanos de proporciones distintas. Una cuestión de tamaño capaz de invertir los términos de fortaleza y poder cuando la Emperatriz de Austria, también en el siglo XVIII, para complacer su obscena curiosidad, organizó en Viena un encuentro entre gigantes y enanos. Semejantes a los duendes literarios que atormentan a sus víctimas, los enanos se encargaron de martirizar sin pausa a los gigantes que entonces, según revelan las crónicas, lloraban por la crueldad a la que eran sometidos. Tanto así que la emperatriz no tuvo más alternativa que protegerlos con guardias apostados en el edificio donde dormían los gigantes y al que insistentemente quería meterse la horda de enanos. Incluso el melodrama alcanza cuotas fantásticas. Un periodista escribió en un diario de Londres acerca de un tortuoso triángulo amoroso, vivido, a principios del siglo XIX, por una gigante escocesa, por su esposo —que tenía apenas la mitad de la estatura de su mujer— y por un gigante español que se aventuró a seducir a la gigante escocesa. Imaginar a la criatura española espiando por las ventanas de la carreta en la que dormían la mujer y su marido, obliga a suponer una historia a la manera de *Los viajes de Gulliver* en clave de romance trágico: cuando el marido vio al hombre, le reclamó a su esposa, para vivir, a partir de entonces, en el infierno de un infeliz matrimonio, rencoroso y vengativo. Según la nota del *Observer* (6/II/1831), «de

vez en cuando la gigante agarraba a su marido por la nuca, estiraba el brazo y sostenía así al hombrecito casi hasta asfixiarlo». El matrimonio estuvo a punto de terminar en tragedia cuando el esposo regresó una noche a su casa y descubrió que la gigante había tomado arsénico. Tan pronto como advirtió los restos de la bebida en una copa al lado de su mujer, el hombre imitó a su amada bebiéndose el veneno que ella había dejado. Los vecinos, que escucharon sus gemidos, los llevaron al hospital, concluyendo el periodista que se esperaba la pronta y satisfactoria recuperación de la pareja. Del gigante español no se volvió a saber nada.

Personajes no del todo inexplicables que han vivido, a pesar de ellos mismos, en la dimensión que les otorgan tanto sus autores como los lectores que admiten las excepciones antes que las normas y sus repeticiones monótonas. Sucedió con los hermanos siameses del siglo XIX, conocidos alrededor del mundo como Chang y Eng. Unidos por un cartilago a la altura del estómago, se casaron con las hermanas Yates, que no eran siamesas, para tener entre todos una familia más que numerosa: veintidós hijos —diez de Chang y Adelaide, los otros doce de Eng y Sally. Parece que las esposas no dejaban de pelear y querían que los hermanos, es decir, sus esposos, fueran separados por un cirujano. De hecho, vivían separados, al menos en ciertos hábitos: mientras que Chang se transformaba con el tiempo en un bebedor compulsivo e irritante, Eng insistía en permanecer abstemio. Pero estaban condenados a dormir todas las noches de forma estrecha y neurótica. Ni siquiera la literatura pudo solucionar su tragedia. Mark Twain, acaso de buena voluntad, prefirió que Chang se levantara de la cama una hora antes que su hermano; que fuera Chang quien hiciera los oficios domésticos mientras que Eng salía de la casa para encargarse de otros asuntos —aunque Chang, de costumbres sedentarias según Twain, solía acompañar a su hermano—; que en 1874, cuando Chang murió, seguido a las cuatro horas por Eng, tuviera cincuenta y un años de edad mientras que su hermano tenía cincuenta y tres. ■



Laberintos circulares

LUIS JORGE BOONE

1. Cinta de Möbius. Superficie tetradimensional de una sola cara y de un solo borde (se obtiene al torcer 180° una cinta delgada de papel y unir los extremos).



Al igual que la esfera, carece de orientación: si se coloca sobre la cinta la cara de un reloj marcando las cuatro y cinco y da éste una vuelta completa sobre aquélla, se podría observar cómo las manecillas marcan las ocho menos cinco; del mismo modo, si fuera posible a una persona recostarse sobre la cinta y deslizarse sobre ella con el brazo derecho levantado, al dar una vuelta completa aparecería alzado su brazo izquierdo. Descubierta por el matemático alemán August F. Möbius (1790-1868), teórico de la topología y la geometría no euclidiana.

Hace varias semanas que despierto a cualquier hora de la noche. Desde aquella primera en que soñé que caminaba sobre las vías de un tren y se extendía ante mí el horizonte inalcanzable. Abro los ojos a la mitad de este territorio de sombras y me parece que la línea del tiempo se hubiera torcido sobre sí misma y las horas se marcaran al azar en el reloj. Justo ahora se escuchan campanadas a lo lejos. Las tres y media. Si durmiese un poco más, las pesadillas me harían despertar de nuevo, y comprobaría que son las dos de la mañana o las once de la noche. A veces temo que mientras duermo amanezca y transcurra un día entero, y anochezca otra vez. Dondequiera que miro está la noche. Imposible orientarse en este vacío. El suelo es el techo y viceversa; aquél y éste no son ningún lado.

El día de la noche en que empecé a tener este perturbador sueño revivimos los *dossiers* de artistas plásticos que se proponían para exponer en la galería. Nunca he sido un gran enterado, y me aburría enormemente. Soy una persona de negocios; administro el lugar y quisiera no hacer más, pero insisten en que esté ahí.

Hubo una propuesta que no interesó a nadie. Los argumentos esgrimidos contra el trabajo fueron «pretensioso» y «artificialmente erudito». El artista ensayaba variaciones sobre figuras geométricas no euclidianas: formas tetradimensionales, difíciles de abstraer: alargadas, retorcidas, deformes.

Llamó mi atención una serie de seis piezas: «La Cinta de Möbius». Las

Luis Jorge Boone, Monclova, 1977.
Su poemario *Galería de armas rotas*
apareció en 2004.

imágenes mostraban una tira blanca de papel suspendida sobre un fondo azul y su metamorfosis hasta convertirse en la Cinta. Pedí la carpeta en préstamo y no la devolví al concluir la reunión. Pasé el resto de la tarde encerrado en mi oficina, contemplando la sucesión de imágenes.

Al hojear las reproducciones, las dejaba caer de una a otra mano, de forma continua y rápida, imitando el funcionamiento de un antiguo aparato de cine. La Cinta parecía moverse, cobrar vida, girar sobre sí misma, cerrarse, pensé en un ave que se queda sin alas.

Camino a casa no podía dejar de pensar en la metamorfosis. Sin embargo creí que podría olvidar el asunto de la Cinta y dormir.

Leí hasta que el cansancio me venció.

Desde entonces mis sueños son inquietos e inconstantes.

Despierto de nuevo. Reconozco una presión cálida sobre mi rostro. Una mano. Los dedos de una mano posados apenas sobre mi frente y mi sien y mis mejillas. Trato de no respirar. Recuerdo que Nicole no duerme conmigo esta noche. Es una mano brusca, de huesos grandes, masculina. Transpiro. Imagino escenas, supongo la irrupción de

alguien en mi habitación. Un extraño que se refocila en su instinto de aniquilamiento antes de asestarme un golpe letal.

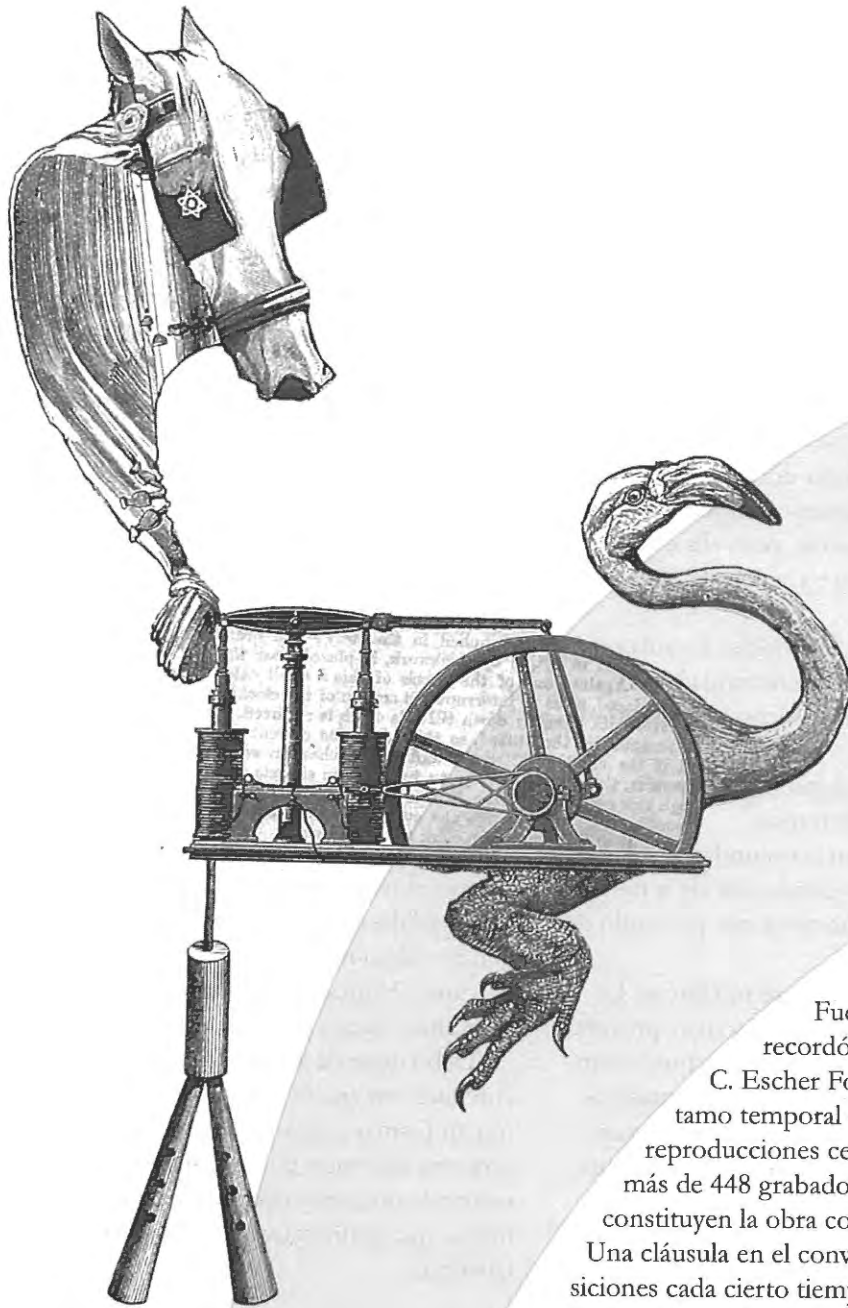
Pienso que lo mejor será permanecer inmóvil. Tenso los músculos. La presión de la mano sobre mi rostro no disminuye, permanece; parece aumentar en grados casi imperceptibles, pero constantemente. Como si la carne de los dedos quisiera mezclarse con la de mi rostro. Como si las falanges fueran a traspasar las sucesivas capas de piel y enraizar en mi cráneo. Como si no hubiera nada capaz de detenerlas.

El esfuerzo por mantener rígida cada parte de mi cuerpo me fatiga. Pasado un momento dejo de temer la presión de la mano y la presencia del cuerpo del que nace. Nada ocurre. No intenta otro movimiento, no hace daño, permanece simplemente. Pasan minutos u horas en este tiempo circular. El cansancio pesa insoportablemente sobre mis párpados y mis ojos se cierran. Distiendo los músculos. La mano permanece. Mi conciencia se extravía. Duermo. Sueño que me embriaga una calidez fantasmal. Se posa sobre mis ojos. Mi conciencia es un pozo sin fondo. El cielo de la noche flota sobre su boca como un ángel oscuro que despliega sus alas oscuras para cerrarlas luego, y caer.

2. Nudo de Escher. Knots, 1965. Woodcut in red, green and brown printed from tree blocks (30 x 45 cm).



Litografía que muestra tres variaciones del nudo: una, la de mayor tamaño, al centro-abajo, tiene la apariencia de un resorte; otra, más pequeña, arriba-izquierda, semeja dos cintas unidas por el centro para formar una cruz; la tercera, arriba-derecha, muestra un nudo liso y sin adorno. Su autor, el artista gráfico M. C. Escher (1898-1972), nacido en Leewarden (Países Bajos), logró asombrosas ilusiones ópticas en sus trabajos mediante la aplicación de principios matemáticos y la repetición lúdica de figuras.



Fue Nicole quien me recordó el trato con la M. C. Escher Foundation: el préstamo temporal de casi cincuenta reproducciones certificadas de los más de 448 grabados y litografías que constituyen la obra completa del artista. Una cláusula en el convenio estipula exposiciones cada cierto tiempo. Una de ellas será inaugurada el viernes entrante.

Casi no puedo dormir. Oscuros presentimientos me mantienen alerta. Vi las reproducciones de Escher recién colgadas en la galería. Figuras de pesadilla, dijo Nicole, nuestra curadora. Lo dijo igual que si se refiriera a una cualidad de los cuadros, como su color o textura.

Pasé horas mirando unas manos que sobresalían del papel en que estaban dibujadas para dibujarse a su vez la una a la otra. Es difícil describirlo. Pero puedo hablar del vértigo que sentí —como cuando se sueña caer hacia arriba— mirando una litografía, «Relativity», donde seres como maniqués recorren

extrañas escaleras que no suben ni bajan ni conducen a ningún lado; puedo contar la sensación de desasosiego que me invadió al contemplar que, mediante un efecto semejante al de las «Drawing Hands», unos lagartos diminutos escapaban del tapiz en que estaban dibujados y caminaban sobre la mesa en que descansaba el papel, para integrarse de nuevo al entramado y volverse dibujos de nuevo.

Me sentí presa de un desequilibrio físico; perdí la noción del lugar donde estaba. Salí de la galería sin dar ninguna explicación a nadie. Pensé en decirle a Nicole, pero ella estaba sumida por completo en la contemplación de las obras.

Pensé no dormir esta noche. La sola posibilidad de despertar en la oscuridad y el silencio me aterraba, pero el sueño se presentó y no pude resistirlo.

Recién desperté, agitado, con un sentimiento indefinible de temor.

Abro los ojos y en la oscuridad imagino planos superpuestos donde salir de la pesadilla significa caer en un nivel más profundo del sueño.

Entonces las sombras se modifican. La oscuridad repite lo que hemos visto, proyecta nuestras obsesiones sobre su cuerpo de sombras y les da otra vida. De ahí los fantasmas. Los reptiles que sobresalen del tapiz y vuelven a él. Las manos que salen del papel para dibujarse entre sí.

Duermo siempre sobre mi lado derecho y no suelo moverme dormido.

Me encuentro en una posición inusual, no puedo moverme, mis brazos me rodean en un abrazo instintivo, quizá de protección contra los seres con los que soñaba. Mis manos, aferradas a mis costados, buscan fundirse con el cuerpo al que pertenecen. Siento cada parte de él: mis nervios que se entrelazan, los huesos que se entreveran, las venas circulares que el torrente sanguíneo nunca termina de recorrer, el corazón que es un nudo en el que se enmarañan los zarcillos de la sangre.

Estoy confundido. Imágenes inconexas surcan en ráfagas las sinapsis de mi cerebro. Recuerdo un programa que vi en la vigilia donde una tribu de la selva negra africana tenía la creencia de que los órganos del cuerpo cambian de posición durante las horas de sueño. ¿Y si mi despertar es tan ambiguo o tan sutil que mi cuerpo no se da cuenta que ya no duermo? Mis entrañas se remueven, se cambian las paredes del laberinto que soy, del cuerpo movedizo. Soy un laberinto viviente, sin salida, como los círculos del infierno que no suben ni bajan, o suben y bajan sin descanso. Nunca he sufrido de claustrofobia, pero ahora tengo pavor de este encierro.

Debo dejar de asustarme a mí mismo, entender esta psicosis, repetir que las ideas toman formas monstruosas de noche, que será otra mi visión por la mañana. Convencerme de que mis extremidades están dormidas, que podré moverme. Que no existe el laberinto.

3. Uruborus. La serpiente que muerde su propia cola: antiguo símbolo hindú del ciclo vida-muerte-resurrección.



Con el paso de los siglos se le han atribuido distintos significados: para los alquimistas medievales representaba el opus como proceso circular contenido en sí mismo (la Tabla de Hermes lo manifestaba así: «...lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo...»), para los gnósticos, el infinito. La astrología lo asocia con el signo de piscis (dos peces que se muerden las colas), el símbolo del estado de no diferenciación y sumisión a las leyes del universo, el paso de un estado a otro y la anulación del yo. En ocasiones la serpiente es sustituida por un dragón o un basilisco.



Me despierta la opresión leve pero inequívoca de una mano sobre mi garganta. Los músculos de los dedos se tensan, cada falange se cierra sobre mi tráquea con ansia acompasada, como si fueran el instrumento de un loco que desea contemplar durante horas cómo me va faltando el aire, cómo pierdo lucidez antes de morir.

Esta noche regresé de la galería y encendí todas las luces de la casa. En ropa de salir me aposté frente al televisor, dando a cuerpo y mente estímulos que indicaran que el día aún no terminaba; pero el insomnio duró poco. Sin darme cuenta caí en la inconciencia. Firmé mi condena al adentrarme al territorio donde los signos, los códigos que ven mis ojos poseen mi cuerpo como los espíritus antiguos que son, como los fantasmas que representan. La luz está apagada y sólo escucho silencio, pero tal vez se deba a mi desvanecimiento, a la obnubilación gradual por la falta de oxígeno.

Apenas hoy, en la nueva exposición fotográfica sobre religiones antiguas, leí en la hoja de sala redactada por el mismo autor de las gráficas la clave que me permitió entender la naturaleza de mis pesadillas. «Al ser rotos, los sellos de las tumbas faraónicas atraen sobre los profanadores una terrible maldición: la ira de los muertos. Los sacerdotes antiguos creían que los hechizos podían ser atraídos con la mirada: los ojos desvelan, rompen los secretos y, por tanto, profanan; dejan libre de la prisión del símbolo al dios o demonio que los habita, y éste sale a castigar a los hombres...».

Aún no salía de mi estupor al comprender estas palabras cuando reconocí la figura del Uruborus en una gráfica y me supe perdido sin remedio. Nicole se mostró molesta, dijo que no me creía capaz de semejantes disparates. Me ignoraron cuando salí de la galería gritando. Yo sólo trataba de prevenirlos.

El arquetipo se representa en algunas culturas con un dragón enfurecido que atrapa su cola (en su descripción tradicional hay una inexactitud: no se muerde, empieza a devorarse). La serpiente lleva en su cuerpo la piel rasgada y los colmillos que se clavan; entrega y roba su vida al mismo tiempo. Uruborus

esconde en su círculo la alegoría solitaria y demente del suicida; aunque nadie crea mi interpretación, yo lo sé. Es el símbolo de los ojos despiadados y la carne sangrante: la mirada censora del verdugo y la agonía resignada del suicida.

La mano alrededor de mi cuello se destensa para prolongar el momento de mi muerte. Mi propia mano que se alzó contra mí mientras dormía. Reconozco cada uno de sus nervios colapsados, la sangre que se difunde por el cuerpo, su aplacado movimiento constrictor. No deja de ser parte de mí, pero eso no impedirá que me asesine.

En algún punto mi cuerpo cambia, empieza a ser *otro*; alguien con el instinto de la muerte. Uruborus contempla atónito cómo empieza a devorarse, y prueba el sabor del miedo en su sangre. La serpiente no es el retorno, sino el destino de las estrellas que implosionan y abren un hueco en el universo: el fuego que cava su tumba al consumirse. Soy la víctima y el victimario.

Cuando el reptil consuma la última brizna de sí mismo, cuando su cuerpo desaparezca entre sus fauces, ¿qué quedará? ¿Los dientes asesinos? ¿Un rastro de sangre? ¿El vacío? ¿Cuál será su rostro ante los ojos del universo? ¿Qué se es en el último instante previo a la inexistencia por autoaniquilamiento? Quizá sea yo recordado como víctima de mí mismo y mi madre rece por la salvación de mi alma, y Nicole lllore mi destino. Quizá no, y ambas maldigan mi recuerdo: el asesino que les arrebató mi presencia, un ser sin alma que no supo oponerse a su sed de muerte. El verdugo que siente tal compulsión por matar que termina decapitándose. Quizá a veces me recuerden como uno y otro, alternativamente, o como la mezcla de ambos y no sepan decir si me maldicen o extrañan mi presencia, y mi espíritu habite la eternidad odiado y amado. Los dedos continúan cerrándose, debo abrir los ojos... Debo pensar. Romper el círculo... Debo abrir los ojos...

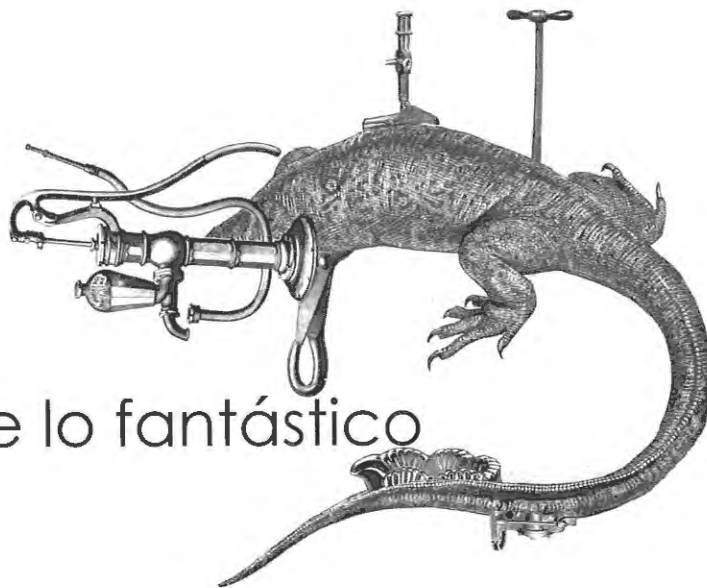
No.

Permanecer en el círculo.

Ver.

Abrir los ■

La poesía, no tan fan de lo fantástico



EDUARDO ESPINA

En su fábrica de resoluciones y estados visuales, lo fantástico es una casa grande. Y enorme. Una de múltiples dimensiones, en diferentes direcciones: lejanías y cercanías *in situ*. En una de ellas hay lugar para la literatura. También la vida lo es, fantástica por ser literaria. En su interior pasan cosas. Pasan, y casi siempre ocurren. Porque resulta fantástico, ¿o no?, ver a una vaca en la pradera verde comiendo carne. O a una planta carnívora haciéndose vegetariana. O a una mosca pidiendo permiso a las abejas para probar la miel espesa. También el ser humano lo es: animal fantástico. Y cuando sí, o mientras se anima a serlo, escribe poesía. Una locura. Quiere entonces ser mejor que el lenguaje, esto es, saber a quien pertenecen las palabras en ese preciso momento en que nada parece faltar en su imaginación, o bien se anima a imaginar el mundo de similar manera. Como si estuviera de principio a fin completo.

«Es una mujer fantástica», afirma el amante enceguecido por su pasión, transformando con su excesiva frase al enamoramiento en amor. Una romántica monstruosidad. «Poesía eres tú», sentenció Gustavo Adolfo Bécquer ante la falta de palabras mejores para captar el registro de un acto absoluto en el cual la irracionalidad tiene rol protagónico. Es un acto tan imposiblemente fantástico, tanto como esperar más de una vez a Dios en el silencio de las frases incompletas. Entonces, Bécquer y Beckett (Samuel) convertidos en el/lo mismo. Porque si fuera verdad que «poesía eres tú», el hombre nunca sabría salvarse de caer fascinado ante el objeto de su deseo. Es una fantástica fascinación, pues hay objetos que son enteramente fantásticos, tienen vida, aquella que consiguieron por sí mismos sin tener que salirse ni una pulgada de la realidad. Deseo y objetos.

En «Colaboración de las cosas», minicuento, Macedonio Fernández le da vida a una sartén. Borges, quien amó a Macedonio hasta el plagio, aparece citado (porque si apareciera sentado sería fantástico) en diccionarios de literatura fantástica como escritor así: fantástico. Lo fue en su prosa más que en su poesía, en la cual no hay prosa sino más bien poses salidas de una realidad donde no existen Aleph, ni jardines con senderos bifurcados, ni ruinas circulares, sino más bien el poeta



Eduardo Espina, Montevideo, 1954.
Autor de *La condición Milli Vinilli*.
Ensayo de dos siglos (2003).



a solas con su lapicera y su bastón blanco, haciendo coincidir al yo social con el yo poético. La poesía no es más que eso: la invención del yo ya mismo, el nada fantástico ejercicio del ego luego del ego, es decir, de la gallina después del huevo. Pero, ¿qué estuvo antes? ¿Aquel que ya lo estaba, o quien llegó cuando no había nadie, ni siquiera él mismo intentando escribir? La poesía responde a sus intereses para no tener que depender de realidad alguna, sea real o fantástica. Con lo que es, está bien. Su confort reside en poder existir intacta todo el tiempo. Nunca queda fuera de su existencia.

Por esas mismas razones, entonces, el yo de la poesía nunca puede ser fantástico. Apela al cuchillo que pela la imaginación para detenerse en los fillos sinuosos de lo que aún no encontró forma ni siquiera puede cortarse pues, a diferencia de la literatura fantástica, que depende casi en exclusivo de las reverberaciones de lo imaginario en acción, la poesía se anticipa a la taumaturgia de la imaginación para devenir lenguaje justo antes de ser pensado completamente. La poesía también es eso: anticipación del momento en que la imaginación se anima a escribir de lo que podría ser su próximo porvenir, etapa previa al pensamiento de un ámbito en ciernes, sea ya fantástico, emocional, o exteriormente racional. Una perdigonada ontológica.

La palabra poética, a diferencia de la narrativa, existe para parecerse lo más posible a sí misma, siendo por lo tanto antídoto de cualquier plan fantástico previamente establecido. Existe para pervivir incompleta. La prosa fantástica, por el contrario, recurre a mecanismos totalizantes que completan el mundo con su propia lógica, una que es paralela a la proveniente del mundo real. Sus reglas de juego, a diferencia de las de la poesía, no son expansivas aunque lo parezcan. También en esto destaca una impostura. Los mundos de Harry Potter, de los *hobbits*, de Bradbury y de Borges, pero también de H. P. Lovecraft, son acotados porque tienden al cerramiento, a la clausura logocéntrica, a quedar completos por su implícita lógica de actualidad y de búsqueda

de resultados. Vaya ironía: si en el proceso perdieran su lógica, es decir, si devinieran totalmente fantásticos, entonces dichos mundos dejarían de ser fantásticos.

La inconclusividad, la incompletitud, lo irracional, elementos fundamentales y fundantes de la mejor poesía moderna (de Mallarmé en adelante, pero sobre todo de T. S. Eliot y de Wallace Stevens), no tienen cabida en la literatura fantástica, cuyos mecanismos de severa construcción conducen indefectiblemente a una finalidad expresa y, por ende, a una indefensa moraleja: el mundo fantástico es tan completo y organizado como el real pues vive a expensas de éste. De allí proviene. No es más que éste visto desde diferente perspectiva. Lo justifica a las claras un panoptismo imponderable, una ruta visiva que vive de simulacros para decir que existe, porque está obligada a sobrevivir consigo. Tal como la ventana inefable que permitía al viejo protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba* ver la lluvia de una manera diferente (todas las aguas, incluso las del diluvio universal, son distintas), así también el mundo de la literatura fantástica permite mirar el universo de lo real —y a través de éste— como sinónimo de acceso a una visualidad referente.

La literatura fantástica origina submundos que han salido de éste, mejor dicho, que aún están aquí «entre», aunque se empeñen en aparentar que quedan lejos, o generen el espejismo de que allí permanecerán invictos. Mientras que la poesía en su exclusividad solamente quiere ser idéntica al lenguaje en tanto *performance*, para construir a *sotto voce* las realidades de su voz bajo un permanente dominio (tal es la magnitud de su travesía anagógica), la literatura fantástica hace que todo proceda de lo humano, porque a éste en definitiva quiere parecerse, y de esa forma perecer. Así pues, cualquier elemental monstruo soñado por la razón, cualquier bicho raro o creatura especial (también espacial) encontrará acepciones validas en el diccionario de su bestiario. En síntesis, lo fantástico es una obviedad familiarizante de ciertos contenidos falsamente excepcionales, extraños pero al fin y al cabo entendibles.

Lo fantástico representa un formato ataviado de desvíos. Parte de un engaño para decir que quizás la realidad no es lo que es ni ha sido o, mejor dicho, que únicamente puede serlo de disimulada manera. Y en ese intento sin intensidades se queda, como sucedáneo de la complaciente literatura de masas, demasiado similar al *best-seller* de una imaginación quieta. Es otra vez la manida historieta del *comic*, pero con otros superhéroes aparte de los ya conocidos. Además de Supermán, Batman y Gatúbela, Ireneo Funes y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Otros. En su estudio *Introducción a la literatura fantástica* (deudor directo de «Lo fantástico», de Guy de Maupassant), Tzvetan Todorov refiere a la resistencia que impone lo sobrenatural, no dejando resolverse como explicación mas allá de sus propios términos. Sin embargo, «el tiempo de la incertidumbre», tal como acota Todorov, acepta explicaciones y suposiciones que conducen a la unidad o al simulacro de ésta.

Con tantas evidencias —negándose a ser exhumadas— en favor del desconocimiento, la poesía moderna nunca podrá por tanto ser fantástica. Ni siquiera necesita intentarlo para quedar excluida. Porque si lo fuera, sería prosa. O prosa poética, como la llaman por ahí, la cual no es más que un anfibio intolerable. Su traza de sortilegios, su tan conjetural unidad, está llamada a exacerbar la desmesura de sus versiones y objetivos principales, pero no al acomodamiento de las expectativas según prerrogativas lógico-rationales.

La poesía de Rimbaud no necesitó ser fantástica para que sus fantasmáticas incursiones surgieran, incluso cuando no se dejaron ver, ni tampoco lo fue la de Jules Laforgue, o la del Conde de Lautréamont (el gran fantástico *avant la lettre*), ni siquiera la de Rubén Darío (con tanta exótica hurí y farrago de préstamos orientales), o la de Julio Herrera y Reissig, quien en *La Torre de las Esfinges* (libro póstumo) pulverizó lo fantástico llevando la irrealidad a su paroxismo, esto eso, liberando al género de toda obligación de congruencia.

En la poesía, los mundos diferentes no son otros que los de las frases, los de aquellas maneras de desordenar la sintaxis con exacto caos, para que de su proliferación frástica surjan innecesarios dragones, unicornios y otros personajes inhabituales, caracterizados todos por el mismo envase hermenéutico: vienen al mundo disfrazados de palabras. Así pues, la búsqueda de la bestia mítica sin afán fantástico no es más que la de la frase perfecta cuando está a punto (no final) de llegar, y llega, apabullada por su continuidad, por su trayecto hacia el próximo descubrimiento, hacia todas las pautas que nunca serán aclaradas.

La autobiografía de las palabras escribiéndose unas a otras es para la poesía sus «crónicas de Narnia», sus Frankenstein ilustrados, su Viernes y su Verne, transgrediendo los límites de la decibilidad sin justificación racional alguna, más bien ninguna. Una, en todo caso, posterior. De esta manera, la poesía alcanza su existir no-fantástico en el elixir de cambiantes combinaciones discursivas, en los precipicios de una cesura incesante donde algo debe acabarse para poder ser reiniciado, en todo eso dependiente del buen uso gramatical, pero no en los beneficios visuales y temáticos de gnomos, bestiarios, hadas y días sin nada adonde llegar, salvo animales hiperbólicos y favoritos, apenas idénticos a sospechas situadas en los suburbios de una explicación tan válida como todo aquello imprescindible que no puede explicarse.

De esta forma, en la poesía las facultades son las peculiaridades, «porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje» («Borges y yo»), y porque el conocimiento es un bosquejo de todo cuanto no quiere saberse. Es una muestra de eternidad vivida en voz baja, como si fuera seudónimo de una percepción mínimamente fantástica emergiendo victoriosa tras haber sido convertida en procedimiento por las palabras. No en vano, su primer alejamiento de la realidad es justo hacia donde ésta se tensa haciéndose a la vez más intensa, decidida a existir sólo como influencia. ■

Progreso de la materia

GILLES PELLERIN

De por sí, uno está hecho un lío. Él se enciende rápido, las ideas crepitan —lo admito de buena gana ante los que gustan mucho de este espectáculo— pero lo hacen estando enredadas. Uno piensa que está conversando, pero acaba metido en el juego de las serpientes y escaleras. Los tópicos de conversación sujetos más simples dan lugar a digresiones y circunvoluciones de las que uno sale aturdido. Digo «de por sí». Entonces, imagínense el día de la presentación, la de su propio libro, el estrés y la botella coadyuvando, que él se pone a hablar, y «hablar» es poco decir: se *lanza*. No me arroje la piedra, bien merece el retruécano; sólo con mirarlo actuar uno se convence, se zambullen cuerpo y alma en la conversación que, a partir de ese momento, adquiere matices de fuegos artificiales, que se llenan de cosas proyectadas por uno, asemejan un molino de viento y una voz de barítono hallada en un cenicero, y no vuelven a caer más que una de cada dos veces, creando más ruido que luz.

Él no tolera más que lo extraordinario. Justamente, ahora tiene algo emocionante que revelarme: usaron tinta viva para imprimir su libro. En este tipo de velada es inevitable que cada uno haga alarde de conocimientos técnicos y chucherías japonesas, como si esto le permitiera a la literatura hacer de contrapeso en el universo tecnológico contemporáneo. Y como si esto importara.

Con él nada de eso es cierto. Todo gira alrededor de su veneración por los libros. En ello se muestra tan desconcertante como lo es en sus arrebatos, cuando se pone al servicio de la pasión. Me acuerdo de él en su papel de librero, vendiéndome todo lo que me colocaba en las manos, ese «Te tengo algo» con el que me saludaba, ora refiriéndose a una frase que él juzgaba irresistible, «No te comprometas con otras gentes, decía el tío Rasha, ellos y nosotros casi no tenemos nada en común, sino la manera de estar muertos» —Herman Peter Piwitt, *Récit d'un hôtel meublé*, editorial Gallimard—, o bien «El instante presente es el límite



Gilles Pellerin, Quebec, 1954. En 1988 obtuvo el Grand Prix de la Science-Fiction et du Fantastique Québécois por el libro de cuentos *Ni le lieu ni l'heure*.

entre los libros que ya leí y los que me queda por leer» —Paul Loubière, *Le livre de passe*, editorial Phébus—, ora a las características de la hechura de tal libro del que alababa el pegamento (¡patentado!) y el hilo horizontal del papel. Lo recuerdo desesperado ante objetos que, según decía, no merecían llamarse libros.

Lo recuerdo lavándose las manos antes de abordar a sus clientes, haciendo reinar siempre, en la librería, una suerte de tiranía del jabón, manía que seguramente procedía de su fetichismo por los libros, manía por lo demás absurda, ya que no impedía para nada que el polvo cubriera uniformemente los libros y con tal intensidad que, captando la luz, las partículas en suspensión dibujaban un halo arriba de los estantes. ¿Acaso hubiera podido trabajar en establecimientos modernos, limpiécitos, ventilados, conformes al catastro en forma de bulevares?

Como le daba curiosidad saber a qué nos dedicábamos en mi círculo de lectura, un día me introdujo a su casa, cuyas paredes estaban cubiertas con libros, el número de los cuales era extravagante dada la exigüidad de los cuartos; esto impedía que uno adivinara el modo de clasificación que él utilizaba. Yo le había hablado de nuestras sesiones alrededor de una pizza. Así que se había frotado las manos de manera vigorosa bajo el chorro de agua antes de apoderarse de las maravillas que quería enseñarme, habiendo olvidado desde ese momento el mate del estribo mediante el cual me había atraído a su antro. Yo estaba estupefacto viendo los libros apilados en las posiciones más precarias, algunos en el piso, a merced de la primera torpeza cometida, a merced del más mínimo paso en falso. Me lo había imaginado más cuidadoso; descubrí, más bien, a un verdugo del papel, un verdugo que visiblemente leía lápiz en mano, anotando impulsivamente proyectos de cuentos en los libros mismos de los demás, vociferando contra la frágil hechura de tal edición de bolsillo, jugando casi al acordeón con otra edición, su preferida —por su prefacio. Sin lugar a dudas, había que entender que él no soportaba algunos ultrajes en contra de los libros —la huella de un pulgar grasoso, una esquina doblada—, pero que practicaba las demás ferozmente.

Luego, bajo el efecto de no sé qué impulsión anárquica, le prodigaba a algún libro modesto cuidados de bibliófilo.

Pero ¡tinta viva!, no nos azotemos; él siempre encuentra algo nuevo: uno no forzadamente se siente decepcionado ante semejante elucubración. Le concedo también eso, que él no busca explotar el efecto de sorpresa que otro, uno por ejemplo, hubiera sacado de ahí; enseguida se lanza sobre otra cosa: los efectos perniciosos del bilingüismo en cuanto a las desigualdades políticas. Es un peldaño alto para subir. Sobre esta cuestión soy altamente combustible, hasta el punto de atacar, por un detalle, a quienes no concuerdan conmigo. De lo que menos tengo ganas es de que me suceda eso precisamente con el agasajado de hoy, aunque él parece haber olvidado que se va a presentar su propio libro. Antes de meter la pata, ponga el libro en otras manos, y me escabullo.

Ya en casa, abro su libro de cuentos, no tanto para leerlo, lo admito, sino para intentar comprender en qué esta tinta puede ser calificada de viva. Me sorprende a mí mismo volviendo a ser el cliente del librero que él fue, sopesando el libro, calándolo en la palma de la mano al doblarlo lenta, casi delicadamente, como lo vi hacerlo en su casa. El libro y la propia mano acaban hallando, de esta manera, como un lector enfundado en su sillón, la comodidad que nace del contubernio. Examino los caracteres tipográficos, luego alejo el libro hasta que las palabras se vuelvan líneas, y las líneas, bloques; finalmente volteo las páginas de un lado y de otro, descubriendo así surcos blancos, fronteras rectilíneas y, sobre todo, el vacío inquietante de los márgenes. Es inútil: la tinta sigue muda en su quietud. Así transcurrió toda la velada y una parte de la noche. Leí todo pero no encontré nada.

Unas semanas más tarde, alguien en el círculo de lectura propuso una sesión sobre mitología. Todos estamos locos por Pierre Grimal y los relatos grecolatinos que ha juntado, basándose, en caso necesario, en los árboles genealógicos para determinar quién procede de quién. Ah, ¡qué bonita manera de gastar el tiempo! Ah, ¡qué bonitos

recuerdos! Ah, ¡qué maravillosas historias de dioses transformados en cisnes o en toros para seducir mujeres de muslos blancos! Eso le daba tres y las malas a las novelas donde parece que el autor no tiene nada más emocionante que mostrar asuntos de ropa sucia y de pleitos conyugales. ¿Qué nos queda de la mitología en la literatura de hoy? La pregunta ya está en el aire, cada uno deberá proponer un texto que reavive los relatos que han encantado su adolescencia.

Aunque no lo disfruté con particular fruición, pensé espontáneamente en el cuento «Ariadna», que leí la noche de la presentación. La trama de este cuento es sencilla: la vida de un hombre preso de algún tormento psicológico impreciso por el paso inopinado de una mujer (rubia) en la calle. Hemos aquí en el campo de los amores fulminantes, *revelados* —como se dice hablando de las religiones. El tipo quiere



a fuerzas volver a ver a esta mujer en la que, piensa, está fincada su salvación. Se pone a indagar, se planta día tras día, a la misma hora, en el bendito lugar de la aparición. Su paciencia da frutos pues la mujer reaparece, y, golpe de suerte, se llama Ariadna. El tipo comprende entonces que el sentido de su búsqueda era acabar —pido disculpas por ser grosero, no hago más que citar lo que leí, y me irritó—, acabar, pues, ahí mismo donde está la iniciadora. En resumidas cuentas, cuando Teseo jaló el hilo de Ariadna afuera, ¿qué encontró? A Ariadna misma. Tengo ganas de añadir, como lo había hecho aquella noche, irritado un poco por el desenlace del cuento, otro tanto por el misterio insoluble de la tinta viva, que ellos se casaron y tuvieron muchos hijos.





Como en mi biblioteca no hallé nada mejor que ese texto, lo releí, ficha de identificación en mano, pues en el círculo tenemos nuestras reglas, entre ellas el proyecto, embrionario aún, de recopilar un día los mejores momentos de nuestras discusiones e investigaciones. ¡Qué sorpresa me llevé al descubrir una trama no conforme a mi recuerdo! Sí vuelvo a encontrar los mismos personajes, pero están cambiados. Ariadna se llama ahora Jeannine. Es decir que el enamorado sufre una decepción al conocer realmente a la mujer que sólo fue Ariadna en su deseo, ya que se llama Jeannine y, sin duda, dedica parte de su tiempo a lavar ropa, a pelear y a entregarse a la costura, ¡vaya!, en vez de entregarse a la magia, a la seducción o a lo que cabría esperar de las hijas de Minos o de Pasifae.

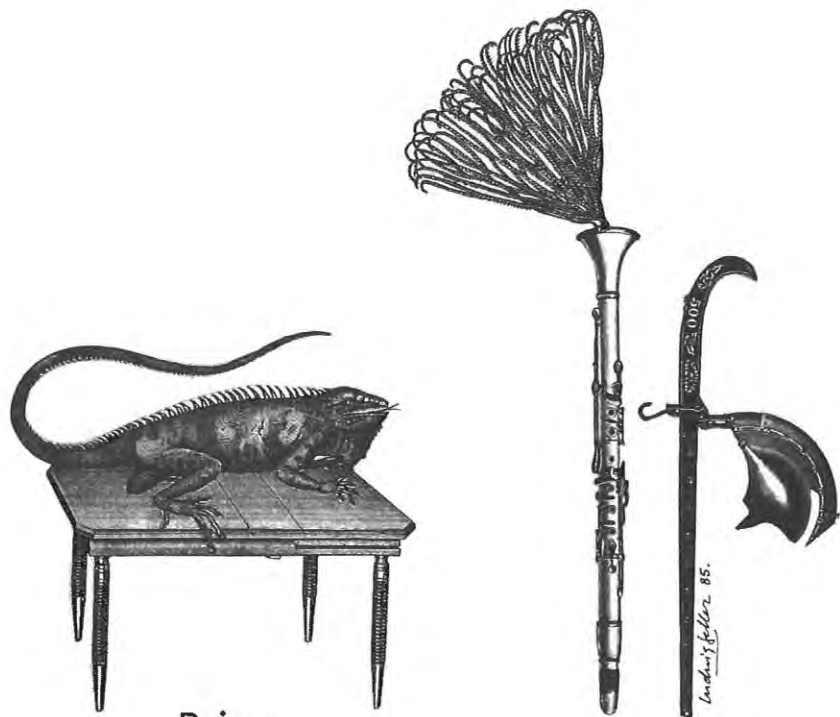
Primero me sentí conmocionado (y avergonzado) de haber reducido un texto a su núcleo, *Tidjo love Ariane*, y de haberme saltado el final. Anoté todo sobre la ficha, concienzudamente, incluyendo las páginas, pues tengo la curiosa impresión de haber vuelto a leer un cuento más largo o más corto que la primera vez, más largo por los eventos nuevos que esconde (el desengaño frente a Jeannine, frente a la realidad), y más corto en el tiempo de lectura, debido a que algunos pasajes inútiles habían desaparecido.

Algunos libros parecen haber sido publicados sólo para llamar mi atención. Adivino que mi antiguo librero no pudo decirse escritor más que el día de la presentación, gracias a la amistad de los que lo reconocían como tal por su misma presencia en el evento. Por lo demás, no se debe esperar nada distinto de lo que él me describía con tristeza y contra lo cual tenía el sentimiento de luchar en el terreno: la brutalidad de las leyes del mercado, el silencio generalizado ante las obras jóvenes. Estoy seguro de que a finales del mes se había vuelto casi imposible conseguir su libro de cuentos. Sin embargo, hace algún tiempo, al holgazanear delante de los estantes que aun así creía conocer de memoria, ya que esperaba encontrar ahí, diario, a la hora del almuerzo, un

amor a primera vista, me topé con el libro —a menos que sea él mismo quien me haya llamado, me haya señalado la evidencia de su presencia. Aguijoneado por la curiosidad, abrí el libro de cuentos en lo que creía ser «Ariadna», tal como lo anoté en mi ficha. ¡Vaya estupefacción!: el título se había vuelto «Ariadna con el hilo». Anoté las páginas (de la 155 a la 162) y volví precipitadamente a casa para consultar mi propio ejemplar, firmado por el mismo autor y fechado conforme al horario consignado en mi agenda. En lo que se refiere a las páginas, todo coincide: la ficha, mi nota y mi libro. En cuanto al título, así como aparece en el ejemplar de la librería, leo distintamente «Ariadna con el hilo»; lo repito en voz alta, esperando quizá hacer reaparecer otra cosa que «Ariadna» sobre la ficha, esperando descubrir un error de anotación en vez de semejante sustitución. Si bien el cuento cabe en el mismo espacio, como dan fe de ello las páginas anotadas, la trama, en cambio, se ha acrecentado, ¡y de qué manera! Un nuevo personaje apareció, se pone a disertar con el enamorado sobre el concepto de azar, duda de su sinceridad cuando este último afirma no haber intentado volver a ver a Ariadna. El Teseo de oficina le fia de alguna forma su historia a este personaje de onceava hora, un cuentista, desafiándole con palabras encubiertas a imaginar mejores historias de lo que él mismo ha vivido.

De vez en cuando echo una ojeada a este «Ariadna con el hilo». Recientemente el cuentista se ha transformado en narrador de mala conciencia. Si él temiera de pronto relatar la triste historia de Ariadna, no me sorprendería. He vuelto a leer los demás cuentos. Ahí ocurre el mismo tipo de fenómeno. Hasta verifiqué en las revistas donde algunos de ellos habían sido publicados: todo concurre en confirmar que el libro ha sufrido alteraciones crecientes —¡oh, a veces apenas visibles!—, sin duda porque la tinta no es igualmente viva en todas partes. ■

TRADUCCIÓN DE
FRANÇOISE ROY



Brisa

PEDRO SERRANO

Como no hay realidad dependo ahora
entre tú y yo del ruido de las hojas,
de las señales de los muertos,
de la vibración tenue del alma.

Como no hay realidad tú vas y vienes
como el viento, que está y desaparece.
Hace mucho que no te cuento nada.
¿Quién soy? ¿Quién eres tú sin mí?
No sé describir el desacomodo, el
seguimiento.

Queda restituir, si se puede, una
coloración de cristal.

Quiero la suavidad, el agua quiero,
que se deposite físicamente en paz
que algo se encienda en ti y en mí,
como un viento que besa.

Pedro Serrano, Montreal, 1957.
Turba (2006).



Manual del comportamiento fantástico

FERNANDO DE LEÓN

A bordo de su Moldum amarillo modelo 2111, el taxista Grisóstomo pensó que aquel debía ser el clima del infierno. Su vida también podía ser considerada un pavimentado círculo del infierno, un lento remolino de calor y angustia. Conducir le proporcionaba un enorme placer. Antes. Ya no. La impaciencia le había invadido el ánimo: ahora quería que las jornadas terminaran cuando apenas las había comenzado. La pasajera, en el asiento trasero, parecía advertir su viscosa desazón.

Grisóstomo recordó que antes platicaba con sus pasajeros, y que incluso conseguía, sin proponérselo, saber mucho de ellos, de su forma de ver la vida; solía considerar cada trayecto como una aventura y casi pedía adivinar la dirección. Incluso disfrutaba perderse en el trayecto porque platicar siempre lo distraía y en el fondo prefería conversar más con sus pasajeros: no lo hacía para ganar más, de hecho nunca cobraba más que la tarifa pactada al comienzo del viaje, pero ahora se había convertido en un conductor silencioso, como cochero de carroza funeraria.

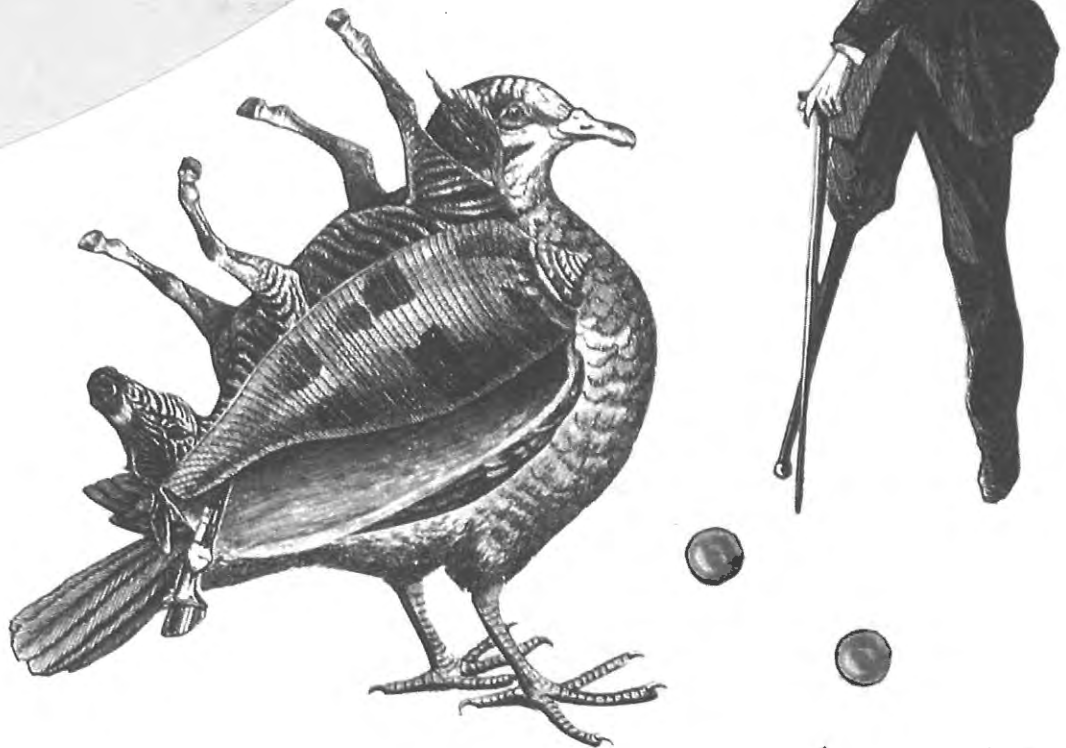
Pero, últimamente, incluso llegaba a molestarse con los clientes que no sabían con exactitud dónde quedaba el sitio al que deseaban llegar. Lo amargaba el calor del mediodía y el silencio, o lo que era peor, el ruido de las calles de la ciudad G. Se había convertido en un Sísifo del volante que cada día repetía una jornada similar a la anterior, y que no trascendía en absoluto. Ni siquiera estaba haciendo fortuna. Sus ahorros eran una nimiedad. Casi vivía al día. Tenía 44 años, era soltero y cada noche lo aterraban las figuras que tomaban las manchas de humedad en el techo de su habitación.

Esa calurosa mañana trasladaba a una señora enferma de marre, o mal del retrato, la enfermedad apenas descubierta, ocasionada por las cámaras gammagráficas que se usaron tanto y tan irresponsablemente hasta entonces, por las cuales las personas que se tomaron demasiados retratos con ellas y estuvieron expuestas a rayos gamma se fueron quedando paralizadas paulatinamente, hasta el día en que quedaban completamente inmóviles, prácticamente como gammagrafías, y sufran el colapso nervioso final. La señora que había

Fernando de León, Guadalajara, 1971. Está por aparecer en Perú su libro de cuentos *La sana teoría*.

abordado el taxi con insufrible lentitud le había recordado al propio Grisóstomo los miles de autorretratos que se había hecho con su cámara gammagráfica. Debería visitar pronto a un médico y averiguar si tenía marre. Precisamente entonces dirigía su taxi a un hospital que había en el sector O, pero no se veía manera de escapar al embotellamiento que ya los había tenido atrapados durante más de veinte minutos.

Fue entonces que su mirada impaciente reparó en una pareja que peleaba en el vehículo delantero. Levemente escuchó el último de los insultos que ella profirió mientras se bajaba y se perdía entre el estático mar de capotes metálicos. El abandonado se quedó atónito ante el acto de su compañera y tardó en reaccionar. Cuando por fin pareció que se había resuelto a ir tras ella, sucedió algo más inesperado: un ave gigantesca tomó entre sus garras





el techo del Bostitch bermellón y se lo llevó al vuelo con todo y conductor, dejando en su sitio sólo un tramo de asfalto y el asombro de Grisóstomo.

Nadie más vio aquello.

Contra su acostumbrada parquedad, Grisóstomo preguntó a su pasajera si había visto lo mismo que él. Ella, lentamente, preguntó a qué se refería. El taxista se bajó de su auto para interrogar a los otros conductores si lo habían visto. Todos le cerraron la ventanilla temerosos, creyéndolo un loco peligroso a punto de perder la calma.

Grisóstomo no podía creer que nadie hubiera visto al pájaro gigante. Y no era que su existencia fuera imposible: corría el año 2121 y ya entonces la genética podía realizar eso y mucho más. De hecho, después de la extinción masiva de 2077, los genetistas se propusieron volver a crear las especies desaparecidas. Ya habían superado las limitaciones que imponía, y la nueva ingeniería permitió dar vida a cualquier tipo de ser; pero como en el 2077 no hubo un inventario como la bíblica lista de Noé, que fuera fiel y completo, los genetistas recurrieron a los libros, a todos los libros: los de historia natural y los tratados de seres mitológicos por igual. Empezaron a crear tortugas, sirenas, gatos, dragones, búhos, unicornios, ranas, catoblepas, caballos, krakens, serpientes marinas, perros, grifos... En fin, ahora todo existía y una gigantesca ave Roc no tenía nada de asombroso. El punto, el verdadero punto, era que nadie antes la había visto, pues lo que existe y lo que se deja ver no es necesariamente lo mismo. Quizá por eso fue que desde entonces y más que nunca el hombre sólo dio crédito a aquello que le tocaba ver y a Grisóstomo le había tocado verla.

Aunque él empezó a desear algo más que eso; empezó a querer ser arrastrado con todo y taxi por los cielos entre las gigantesas garras de un ave Roc. ¿Hacia dónde se llevaría sus presas? ¿Terminarían ante el pico de sus polluelos? Grisóstomo averiguó en un antiquísimo manuscrito medieval que obtuvo en uno de los miles de expendios de antiquísimos manuscritos

que tras el surgimiento de la nueva fauna abundaron en cada esquina de la ciudad: en el *Manual del comportamiento fantástico* decía que el ave Roc actúa solamente durante un parpadeo y por eso nadie podía ver su fugaz paso. Entonces ¿por qué él no había parpadeado? ¿Por qué había conseguido mirar algo así? También ahí, en la página 765, obtuvo la respuesta: «El ave Roc sólo permite que la vea la última de sus presas». ¡La última de sus presas! Eso era una especie de garantía de que sería arrebatado por los aires entre las garras de la gigantesca ave, tarde o temprano.

Se preparó entonces. Imaginó muchos escenarios, situaciones y destinos posibles que pudieran suscitarse al volar entre las patas del ave Roc. Lo primero que hizo fue comprar un paracaídas, pero cuando lo iba a colocar en la cajuela pensó en lo inútil que era tenerlo ahí dado el momento de emergencia en que podría necesitarlo, así que acondicionó su asiento para siempre traerlo puesto. Implementó en el techo de su transporte un amplio quemacocos para salir con soltura dado el caso.

Sabedor de que en las alturas escasea el oxígeno equipó su tablero de control con una mascarilla y un tanque que cada mañana revisaba que estuviera lleno. En sus pantalones cosió una funda para traer una discreta daga que lo ayudara si llegaba a ser alimento para críos de un pájaro gigante. Cincuenta metros de sogas se le enredaban en los pies, pues los traía como tapete, para descolgarse si la situación lo ameritaba. Un chaleco de tela blindada protegía cada día su pecho, pues temía que una poderosa garra del ave lo ensartara matándolo desde el principio del vuelo.

Así, equipado hasta un grado neurótico, su taxi comenzó a perder el aspecto amable de un taxi y parecer más la guarida de un cazador: de hecho apenas quedaba espacio para que una persona pudiera ser trasladada y la mayoría rechazaba tomarlo. Pero eso a Grisóstomo le importaba muy poco. Si alguna vez un despistado pasajero entraba en su taxi lo prevenía argumentando que lo llevaría a su destino



siempre
y cuando no
tocara que lo arreba-
tara por los cielos el ave
Roc.

Es claro que comenzó a que-
darse sin clientela y sin ingresos.
Pero él aportó sus magros ahorros
para el costo del combustible a fin de
seguir patrullando, acechando las garras
del enorme pajarraco. Volvió una y otra
vez al sitio donde vio al ave pero nada pasó.
Sin embargo su ansiedad se calmaba cuando
recordaba que la había visto una vez y eso lo
autorizaba a saberse el último. ¿Y si el *Manual
del comportamiento fantástico* se equivocaba? Tal



vez, si otro más hubiera visto el suceso, pues era imposible que hubiera dos últimas presas. Siempre hay sólo un último. Y ése era él.

Pasados catorce meses Grisóstomo tenía la impresión de que el mundo, o su entorno, transcurría con creciente velocidad, pero no era así; era que Grisóstomo se estaba volviendo lento. Reaccionaba lento, manejaba lento, respiraba lento. Un médico le había detectado los síntomas de marre y oficialmente se estaba convirtiendo en estatua. Una nueva cuita para su colección, sumada al hecho de que en todo ese tiempo no lo había atacado el ave Roc.

Suspiró y mientras miraba con infantil envidia por el retrovisor un flamante Adanada color uva, se percató que de repente ya no estaba. Por el quemacocos —él, y sólo él— vio pasar el negro chasis apresado por una garra imponente. La sombra que proyectó tardó en pasar dando prueba de lo grande que era el cuerpo que la generaba. Pero, definitivamente, no podía ser más grande que la frustración que sentía.

Condujo lo más rápido que pudo tras lo que pensó que sería la ruta del ave sonando su bocina y maldiciendo que no le hubiera tocado todavía su turno. Era como si la estúpida ave se equivocara de presa y tomara ora uno por delante, ora uno por atrás. Otra posibilidad podía ser que el pajarraco se hubiera propuesto enloquecerlo y sus raptos ante Grisóstomo eran puro sarcasmo avícola ¿Qué esperaba que no iba por él? ¿Desde qué alturas lo acechaba?

A partir de ese día Grisóstomo pensó que debía convertirse en una presa más fácil y transitar por caminos despejados, lejos de la zona metropolitana. De hecho, se instaló a vivir en su vehículo estacionado en lo alto de una loma. Tenía víveres, mantas y una fuente de energía para cocinar y no morir de frío. Su propio taxi parecía compartir su enfermedad, pues se había quedado inmóvil. Él mismo se movía con muchos trabajos.

Comenzaba a temer que moriría sin haber sido presa del ave Roc, cuando una fuerza terrible lo estremeció y el vértigo se instaló en su estómago. Vio alejarse el sue-

lo, sintió el azote del viento tasajeándole el brazo que tenía en la ventana, el sol se derramó por el parabrisas como una ola de luz y, lentamente, giró su cabeza hacia arriba: por el quemacocos vio la escamosa piel de la pata del ave. Lleno de una extraña alegría la tocó. Luego sintió que ya nunca más podría tocar nada: su cuerpo se había quedado paralizado por completo. Vio alejarse la urbe y rozar cumbres nevadas. Sintió que se congelaba cuando enfrentó el mar y su calidez lo reconfortó. Al paso de las horas el verde marino se volvió arena de un desierto desconocido para Grisóstomo.

Lo que pasó en los siguientes días no lo consigna ningún *Manual del comportamiento fantástico*: el ave lo depositó en la cumbre de una montaña donde reinaba el estruendo del viento. Ahí tenía su nido el ave Roc.

El inmóvil Grisóstomo esperaba su propia muerte pero lo que presenció fue el derrumbamiento de la portentosa ave. La notó cansada, milenaria y moribunda. Algo tenían de impresionantes y de lastimeras sus enormes y opacas plumas. Observó que sus ojos no eran de bestia pero tampoco tenía el brillo de los ojos humanos. El ave lo miraba como podría mirar un volcán o un tsunami: sin necesitar de ojos que finalmente cerró. Su muerte tenía sentido: él era la última de las presas que capturaría y eso lo convertía en su testigo, en el único que la vio actuar y ahora la estaba viendo morir. ¿Por qué el ave Roc no lo había despedazado a la primera oportunidad? Cuando Grisóstomo descubrió el gran huevo negro que asomaba del nido lo comprendió. Inmóvil, como estaba, recordó la daga en su pantalón, la soga entre sus pies y todo lo que ahora le era inútil. El huevo se agrietó con un soneto crujido y el taxista experimentó el secreto placer de saberse alimento de una nueva maravilla. ■

«Manual del comportamiento fantástico» es parte del proyecto cuentístico *Antídotos*, que actualmente se realiza con el apoyo del PECO de Jalisco.

Los hijos del Capitán Nemo

MARÍA NEGRONI

Lo la literatura fantástica, en especial la literatura fantástica latinoamericana, como una deriva concentrada y sutil de la literatura gótica europea de los siglos XVIII y XIX. En ese *corpus* nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y las claustrofobias del sentido común.

En su origen, se sabe, el gótico coincide con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Es, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Ahí radica su fuerza y la fascinación que ejerce desde siempre en los lectores. Imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva, haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo. El aliento gótico es, por naturaleza, opositor. Mejor aún: díscolo, desorganizado, orgullosamente caótico. No por nada proviene del Romanticismo Frenético y halla en el cine del Expresionismo alemán de principios del siglo XX su versión visual más contundente. Como si dijéramos: en él, un mundo infantil no completamente derrotado consigue balbucear eso que no tiene nombre, en un clima de miedos y sombras inclinadas.

Escribí profusamente sobre los relatos clásicos del género en mi libro *Museo Negro. Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *El Golem* de Gustav Meyrink, *Drácula* de Bram Stoker, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *El fantasma de la Ópera* de Gaston Leroux, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, «La hija de Rappacini» de Nathaniel Hawthorne están ahí como prueba, si hiciera falta, de ese carácter insubordinado que, a mi modo de ver, acerca estos textos al territorio mismo de la poesía. ¿No son acaso, también, los poemas pequeñas piedras lanzadas contra el sentido unívoco? ¿No es acaso la poesía un antídoto del dogmatismo y el pensamiento autoritario? ¿No consigue, en su lucha sin cuartel *contra* las palabras, hacer su casa en lo inestable?

Tomemos, como ejemplo, *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Jules Verne. Allí el Capitán Nemo, un hombre solitario, esquivo, inteligente,

María Negroni, Rosario, 1944.
En 2003 publicó el ensayo
El testigo lúcido.



con un pasado que esconde —como el de todos— algún secreto innombrable, desciende a las profundidades del mar con su Nautilus, el submarino-casa que le permitirá mecerse durante épocas enteras en ese inmenso líquido uterino, del cual extrae su alimento y en el cual se protege del resto de los hombres. Nemo, nadie. N. N., Nacht und Nebel. Viajero y astuto como Ulises, Nemo es el hombre por excelencia. Es también un artista, un ser melancólico que toca el órgano adentro del mar y así consigue conectarse, por brevísimos instantes, consigo mismo. Su barco es su propia cajita de música. Su propio *Rosebud*. Un recordatorio o miniatura de su mundo, ese mundo que ha perdido y que no cesa de perder. Algo así como un museo de su imaginación o un gabinete de curiosidades, al estilo de las eclécticas colecciones barrocas que organizaban en el siglo XVII algunos espíritus excéntricos como el jesuita Athanasius Kircher. Quiero decir, su barco es un catálogo de esos escasos momentos felices en que los hombres han conseguido iluminar las únicas preguntas verdaderas (el arte no es otra cosa). También es un listado de nomenclaturas y un panorama del mundo natural. Una mezcla, si se quiere, pero una mezcla que no pierde nunca la coherencia de su obsesión.

Casi todos los tópicos recurrentes de la literatura gótica están presentes aquí: el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y lo maternal, el coleccionismo y la manía del catálogo, la miniatura y la melancolía como «problema musical». Pero, sobre todo, está la figura del artista, ese ser obsesivo y tenaz que pelea desde siempre por hacer «el cuerpo del poema con su cuerpo», que se para en ese umbral inseguro entre arte y vida y vuelve a intentar, infructuosamente, *ser* en el reflejo de su creación.

La literatura fantástica latinoamericana continúa a su modo, me parece, esta impronta negra. La vuelve a postular, reformulándola, y, de ese modo, construye su propio arsenal de



oposición a la moral soleada (y petrificante) del *status quo*. Relatos como *La Condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, *Aura* o «La muñeca reina» de Carlos Fuentes, «Las hortensias» de Felisberto Hernández, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, «El pecado mortal» y «El impostor» de Silvina Ocampo, «Las babas del diablo» de Julio Cortázar, «La tercera orilla del río» de João Guimarães Rosa o «La muñeca menor» de Rosario Ferré, para citar sólo algunos, consiguen hacer trastabillar la realidad, tal como convencionalmente se la percibe, ampliando de ese modo el abanico de lo concebible.

De los textos citados, quizá sea *La Condesa sangrienta* de Pizarnik el que mayor riqueza y complejidad de interpretaciones suscita. Allí la «morada negra» coincide con el *locus* infernal de la creación. Se trata de un castillo, construido —al parecer, según la tradición húngara— sobre el cadáver de una joven muerta, a cuyos sótanos siniestros la Condesa Erzébet Bahory desciende cada noche para torturar y asesinar muchachas. Al final de la trama, Erzébet será juzgada y condenada por un tribunal de hombres a morir amurada en la torre. De más está decir que las muchachas bien podrían ser vistas como espejos y Erzébet como la única habitante del castillo reproducida *ad infinitum* por una cadena de Vírgenes de Hierro. Hay aquí, como se ve, un paradigma vertical (determinado por el constante ascenso y descenso de la Condesa) que comienza y termina en la muerte de una mujer. «Entre dos silencios o dos muertes», escribe Pizarnik, «el poema puede tener lugar». Una escena perversa y destructiva, sin duda. Una sed que nada colma. Una tarea imperiosa que es preciso reemprender una y otra vez porque el poema —que coincide con la muchacha muerta— deja a la autora afuera, separada de sí misma y para colmo, monumentalizada en una obra de arte, bella y congelada, como la muchacha a la que se mata echándole agua helada y dejándola abandonada en medio del bosque para contemplación de futuros paseantes, como si fuera una estatua.

También en *Aura* de Fuentes, en «La muñeca menor» de Ferré, en «Las hortensias» de Felisberto, el vehículo para la exposición de las fronteras difusas entre sueño y realidad, entre

arte y vida, es el doble. Ubicuo en la literatura gótica, donde muchas veces se tiñe de la figura del autómatas, el doble denuncia el carácter virtual de nuestra existencia, nuestra mera calidad de sombras de otras sombras o sueños de otros sueños, como ocurre en «Las ruinas circulares» de Borges. También representa, como un recordatorio infantil, los deseos más prohibidos, las escenas (sexuales) más primarias del amor y el rechazo. Las cajas de vidrio donde el narrador observa extasiado las «escenas» de muñecas en «Las hortensias» son, digamos, más allá de la diferencia de tamaño, como esa esfera de nieve que contiene el único significante que valga la pena recordar en la vida de *Citizen Kane*.

Como si algo faltara a este festival de atrevimientos, hay en estas tramas una reflexión exasperada en torno al acto mismo de crear. ¿En qué consiste la creación? ¿Qué pretende? ¿Qué peajes exige? ¿Qué relación tiene con la crueldad? ¿Con nuestra intolerancia a la mortalidad? ¿Nuestra impaciencia con lo precario de la representación? Éstas y otras preguntas, aún más perturbadoras, están en la base de relatos como *La invención de Morel* de Bioy Casares o «Las babas del diablo» de Cortázar. Ambos logran, quizá, lo más difícil: mejorar la calidad de las preguntas, dejarnos, al final de la lectura, con una duda hiriente y liberadora. Antonioni lo comprendió bien al pergeñar la imagen final de su filme *Blow-up*, basado en el cuento de Cortázar: a lo mejor, en ese juego imaginario que es la vida, todo lo que tenemos es el ruido de la pelotita de tenis. Y eso no es poco, ya que el ruido es, en sí mismo, la promesa de que el sueño existirá, a condición de que aceptemos soñarlo.

Escena primaria, escena de creación, escenario onírico. Una y otra vez la literatura fantástica propone teatros del mundo miniaturizados. En esos pequeños teatros del yo, algunas preguntas poco frecuentes (o poco articulables) son posibles. Por un instante, las fronteras se borran. Algo invade algo y las jerarquías se borran. Entra el aire por alguna rendija invisible. Como en la poesía, en este tipo de relatos la incredulidad queda, por un instante, suspendida, y lo menos temeroso de nuestro ser halla consuelo y agradece. ■



La ola y el péndulo

Ludwig Zeller

Crear para ver: los collages de Ludwig Zeller

ERNESTO LUMBRERAS

El arte del *collage* es, en un primer momento, ámbito del juego. Sin embargo, una vez transpuesto el umbral de la experiencia lúdica, inmersos ya en el delirio «de sumar realidades», el *collage* asciende una categoría más y se ordena en el círculo de las invenciones absolutas o, si se quiere precisar la terminología, de las recreaciones que no terminan de encontrar su definición última.

En el trabajo visual de Ludwig Zeller (Río Loa, Chile, 1927) aparecen estos dos elementos, juego e invención, a la manera de dos corredores de relevos que transitan el territorio de la imaginación en dos tramos distintos. En una primera avanzada, el corredor lúdico inicia la carrera «acompañado de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente» (J. Hui-zinga *dixit*), eligiendo, en cada zancada, una serie de fragmentos o retazos de realidad que, a manera de estafeta, entregará al corredor inventivo. En este segundo momento, la selección de fragmentos imprime a la carrera un espíritu, pero, también, una práctica sensualmente religadora; entonces, lo aparentemente lejano o distinto de acuerdo a los patrones de la lógica y la razón encuentra al amigo desconocido en el mundo de la realidad física.

Sin encuentro no hay *collage*. Más allá de la obviedad de la frase, la divisa poética de Lautréamont, tan aplaudida por los surrealistas, «el encuentro fortuito de un paraguas...», reivindica la voluntad insatisfecha del artista de franquear toda convención. Encuentro sí, pero también ensamblaje, fusión, embonamiento, enlace y, también, por qué no, permutación, metamorfosis, hechizo. Todas esas etapas y procedimientos técnicos son reconocibles en los *collages* de Zeller. En sus piezas, a veces sobrecogedoramente líricas o, en otros momentos, de clara vocación narrativa, tiene lugar una boda alquímica entre lo orgánico y lo inorgánico; en su aparente fijeza, este rito nupcial activa una serie de secuencias que, penetrando en una inédita dimensión, articula en el orbe de

una nueva armonía a los seres y a las cosas del mundo.

Tanto en sus *collages* en blanco y negro como en los de color, Ludwig Zeller prestigia cierta iconografía: ojos, relojes, engranes, manos, caracoles, lagartos... Aventuro que, desde esa imaginería esencial, el artista comienza su periplo, siempre a contracorriente, buscando establecer nuevas relaciones ente los objetos vinculados con la producción, por ejemplo, y aquellos otros cuyo destino o función contravienen el propósito del beneficio y de la utilidad. Como las maquinarias improductivas de Marcel Duchamp, los *collages* del chileno son depositarios de una feroz ironía crítica aunque, también, a veces, abonan al ojo del espectador una entrañable ternura salpicada de malicia.

En todo caso, puedo suponer que a partir del trívio, la ironía, la ternura y la malicia, la aventura, nada sigilosa, de Zeller promueve una extensión de nuestro campo de percepción; pareciera, entonces, que la realidad ampliara sus dominios, como un biombo que se despliega gracias a un elemental sistema de bisagras, ofreciéndonos un horizonte sensorial de alcances imprevistos y, en casos extremos, perturbadores.

El acto puramente escolar de cortar y pegar cobra en el talento de Ludwig Zeller, sin renunciar a la inocencia de la acción, un ejercicio delirante y, por qué no decirlo, monstruoso. Instalado en la belleza romántica de lo bizarro, el *collage* es una experiencia visual contranatura; cercano a las lides de Dr. Victor Frankenstein, este arte de lo fragmentario postula, además de una frontal subversión respecto de lo orgánico y simétrico, una filosofía del ojo —si se me permite la frase— en la cual el estado de conciencia renuncia a sus plenos poderes cediéndolos a la lectura retiniana del mundo. El «ver para creer» como dicho o conseja popular resulta, en una obra como la Zeller, en algo más que una incitación o un reto respecto de lo inverosímil o increíble; tal vez su redacción inversa, «creer para ver», conjetura una invitación más hospitalaria para relacionarnos con las realidades, sublimes o devastadoras, que rondan del otro lado del espejo.



El samurái

La joya invisible

LUDWIG ZELLER

Sobre una pintura de Susana Wald

Sobre la fría lava estoy sentado como aquél que pregunta
Por los ruidos que vienen desde el fondo. Mi vida
Es como un sueño: dos mujeres me muestran el filo de un milagro.
La de arriba se encoge dentro de un caracol resplandeciente,
Veo sólo su rostro, los párpados cerrados y el silencio
Que cae hacia un pozo sin fondo.

Alzo mi mano que arde
Y mido a través del vacío, esa quietud, la nada.

La que está más abajo abre como ante el mar sus piernas
Y suben las mareas delirantes quebrando en mil espejos
La imagen prohibida de esa flor invisible que cual
Una centella va cruzando el terciopelo negro
De la noche.

Los labios de esa herida
Que hoy escucho vibrar
Como una cuerda, aquello que jamás lograremos medir
Sino en frágiles llamas, aquel sexo de Dios
Ese misterio del carbón errante, aquel dulzor
Esa raíz del cántico, esa boca.

página V

Jugándose a la reina sin zapatos



London's better 85.

© 1982 Gary Gabler

Division of the Post Office



Interior de la tormenta I



Interior de la tormenta II



Los continentes sumergidos



FABIO MORÁBITO

LA VEROSIMILITUD DE LA FANTASÍA

ALFREDO SÁNCHEZ

A Fabio Morábito lo marca una múltiple extranjería: nació en Alejandría, Egipto, pero cuando tenía tres años su familia se mudó a Italia, donde vivió hasta la adolescencia; luego la familia emigró de nuevo, esta vez a México, donde el escritor ha tenido desde entonces su residencia permanente. Morábito escribe en impecable español, y cuando habla se le escucha un sutil acento italiano; lo de escribir en castellano es una elección determinada por el entorno, pero su nombre, su aspecto y su modo de hablar lo delatan: es de aquí pero también de todas partes. Escribe de muchas formas, sin ceñirse a un género específico, pero eso sí, con una peculiar disciplina que lo hace abordar la poesía hasta que completa un libro;

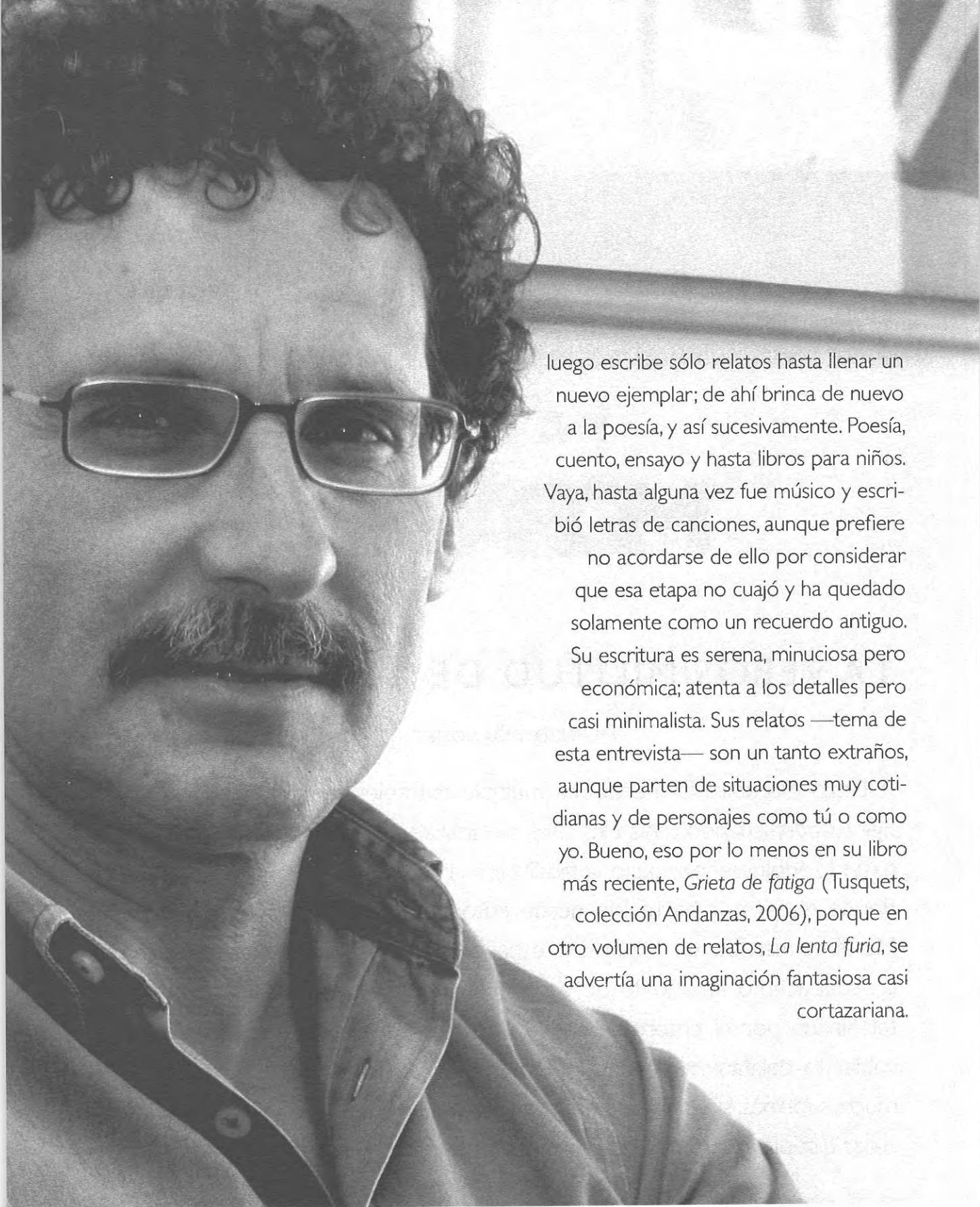


Foto: Hebert Camacho

luego escribe sólo relatos hasta llenar un nuevo ejemplar; de ahí brinca de nuevo a la poesía, y así sucesivamente. Poesía, cuento, ensayo y hasta libros para niños. Vaya, hasta alguna vez fue músico y escribió letras de canciones, aunque prefiere no acordarse de ello por considerar que esa etapa no cuajó y ha quedado solamente como un recuerdo antiguo. Su escritura es serena, minuciosa pero económica; atenta a los detalles pero casi minimalista. Sus relatos —tema de esta entrevista— son un tanto extraños, aunque parten de situaciones muy cotidianas y de personajes como tú o como yo. Bueno, eso por lo menos en su libro más reciente, *Grieta de fatiga* (Tusquets, colección Andanzas, 2006), porque en otro volumen de relatos, *La lenta furia*, se advertía una imaginación fantásica casi cortazariana.

En primer lugar: ¿conoces de antemano el desenlace de un cuento? ¿O se te va revelando conforme escribes?

No, casi nunca lo conozco. Parto de una idea bastante simple y el relato poco a poco va encontrando su tema, su historia, y por lo tanto su desenlace. Eso tiene sus desventajas: se convierte en una escritura muy lenta, muy tentativa, que implica muchas correcciones y muchas versiones de la historia. Pero es así como estoy acostumbrado a hacerlo, y muy pocas veces tomo notas para tratar de aclararme a mí mismo hacia dónde va la historia, prefiero que eso vaya ocurriendo mientras la escribo.

Tú escribes en distintos géneros: poesía, ensayo, relato... ¿Tienes alguna disciplina particular para enfrentarte a cada uno de ellos? ¿En Grieta de fatiga escribiste los relatos alternando con otros géneros? ¿Los escribiste a lo largo de muchos años hasta que tuviste suficiente material para completar un libro?

No, lo trabajé todo durante los últimos tres años sin hacer otra cosa. Me es muy difícil escribir cuentos y poesía al mismo tiempo, de hecho nunca lo hago. Me parece que son dos maneras de expresarse muy diferentes, y entonces lo que siempre me ha ocurrido es que durante una temporada bastante larga me dedico a escribir un género y después, cuando he terminado un libro —casi siempre más por cansancio que por otra cosa—, prefiero pasarme al otro. Muy rara vez me ha ocurrido que los pueda mezclar.

¿Qué debe tener un cuento para que funcione?

Debe tener misterio, debe tener un mínimo de suspenso —eso no quiere decir que deba tener un corte de *thriller*. Hasta la historia más doméstica y apacible debe tener algo de

inquietud, de misterio, que atrape al lector y que se resuelva no necesariamente de una manera glamurosa: a veces de una manera tan sutil que pareciera que el cuento no ha terminado. Ese suspenso, esa intranquilidad, o bien se resuelve o bien se vuelve declaradamente sin solución posible. Otro elemento es que no se pueden romper ciertas leyes elementales de la verosimilitud aun en los cuentos más fantásticos. Eso lo percibimos en muchos cuentos infantiles: si la inverosimilitud y lo irracional prevalecen demasiado, el propio niño, que está dispuesto a aceptar muchísimas cosas, se cansa. Cuando todo puede ocurrir, en realidad ya no ocurre nada. Hay que tener mucho cuidado de ir graduando estos elementos irracionales o inesperados que también constituyen una parte importante de cualquier historia, porque no habría historia si no hubiera un elemento anómalo o inexplicable

En ese sentido, en Grieta de fatiga —y en general en tus relatos—, ¿dónde se tocan la realidad y la ficción?

Constantemente se mezclan como ocurre en nuestra vida todos los días. Somos seres subjetivos condenados permanentemente a nuestra subjetividad, pero también somos capaces de mirar objetivamente las cosas. Y vivimos en esta mezcla de subjetividad y objetividad, de ensoñación y duro realismo. Nunca podemos separar del todo una cosa de otra. De manera que la literatura no hace más que reflejar ese estado y lo hace en todos los escritores, desde los más realistas, secos y apegados al registro casi fotográfico de la realidad, hasta los más fantasiosos. En estos cuentos no hay nada inverosímil, pero todas las historias tienen un cariz inesperado.

La obra poética de Morábito incluye *Lotes baldíos* (Premio Carlos Pellicer en 1985), *De lunes todo del año* (Premio Aguascalientes en 1992), *Caja de herramientas* y *Alguien de lava*. Ha publicado los libros de ensayo *También Berlín se olvida*, y *Los pastores sin ovejas*. Sus otros libros de relatos son, hasta hoy, *La lenta furia* y *La vida ordenada*.

¿Y de dónde salen tus personajes, tus historias? ¿Qué tanto hay de tu imaginación y qué tanto de elementos reales, de asuntos autobiográficos?

Casi todos tienen algún elemento mínimamente autobiográfico, surgen de la realidad, pero inmediatamente esa realidad se convierte en otra cosa. La realidad es el primer estímulo, la primera idea: personajes que conoces, situaciones que has oído, que has leído en el periódico o en otros libros, cosas que te han contado, cosas que tú has visto. Estamos bombardeados constantemente de estímulos. Lo difícil no es eso, sino saber cuál de todos los estímulos se puede convertir en historia, porque no todos se pueden convertir en una historia que valga la pena contarse.

¿Y qué se necesita para detectar esa historia? ¿Acaso un instinto particular?

Exacto, tú has dicho la palabra: instinto; pero también madurez. Es algo que se aprende con el tiempo. Cuando empecé a escribir creía que una historia interesante era suficiente para intentar escribirla. Con el tiempo he aprendido que hay muchas historias interesantes, hermosas, emocionantes, que yo no podría escribir bien. Tal vez otros las podrían escribir, pero yo no. Y poco a poco uno va entendiendo y va reconociendo cuáles son las historias. Es como cuando decimos: «esa mujer es muy guapa pero no es mi tipo», y con el tiempo uno va entendiendo qué mujeres realmente nos gustan. Es una cuestión de madurez y de instinto.

¿Qué tanto desechas?

Muchísimo. A pesar del instinto que cree uno tener, se equivoca uno mucho. O a veces las cosas simplemente no se dan y por más tenacidad y esfuerzo las cosas no resultan. Entonces uno desecha un cuento; a veces no totalmente. Por ejemplo, en este libro hay un cuento que yo deseché hace 15 años porque simplemente no me salía. Y la historia prácticamente no ha cambiado, pero ahora siento que encontré la forma de contarla. Otros los desecho para siempre. No es un esfuerzo estéril, porque también al escribir un cuento que fracasa uno aprende cosas que luego servirán para escribir cuentos que sí resulten.

¿Qué relación hay entre Grieta de fatiga y tus anteriores libros de relatos, La lenta furia y La vida ordenada?

Veo algunas diferencias más bien sutiles: *La lenta furia*, el primer libro, era más fantástico; el segundo era decididamente realista, y este tercero trata de lograr un equilibrio. Son historias realistas pero que tienen una mayor propensión a una cosa inesperada. La fantasía y la realidad están más mezcladas.

Creo recordar otra entrevista contigo, me parece que a propósito de La lenta furia, donde salió el nombre de Julio Cortázar como una influencia reconocible.

¿Ahora cuáles son tus gustos en materia de narrativa?

Cortázar me sigue gustando aunque hace mucho tiempo que no lo leo. De Cortázar creo que lo que queda son sus cuentos, más que sus novelas, que me parecen inferiores. Fue un cuentista nato. Me gusta mucho Raymond Carver, un autor que a todo mundo seduce por esta sequedad total con que describe a los personajes de cierta clase media o media baja norteamericana y cuyas historias a veces parecen estar interrumpidas porque huyen del esquema tradicional de un cuento que, se supone, debe resolverse de manera contundente. Sus historias parecen como trozos de vida que nos dejan con ganas de saber más, pero que en el fondo sí son historias cerradas, sutilmente cerradas. Me gusta también Quim Monzó, el narrador catalán, por su desenfado, por esa veta sarcástica y grotesca que tiene. Algo de eso está en mis cuentos también: mis personajes se han vuelto como más penetrables y les tengo menos respeto que antes, y eso curiosamente los vuelve más vivos, más vitales, porque muestran de manera más desnuda cómo son.

¿Qué sigue en tu trabajo?

Tengo muchas ganas de volver a escribir poesía. Tengo miedo, como siempre que pasa mucho tiempo sin que escriba poesía. Siempre me da miedo de ya no poder hacerlo, pero lo mismo me pasa cuando escribo poesía: añoro volver a los cuentos y creo que ya no seré capaz de escribirlos. Son como dos personalidades que tengo. ■

Sí

RAÚL ZURITA

Oh sí amadas tribus, sí hermana Mar de Plata.
 El río de las estrellas se arremolina sobre la
 noche. Allí viven nuestros antepasados. Ellos
 pintaban sus caras, sus torsos y en los días de
 fiesta o de guerra sus dibujos recordaban las
 formas de los pájaros, de las nubes, del
 recorrido de las emigraciones. Como el vuelo
 de los pájaros yo también emigré hasta ti y mi
 sangre se abrió paso entre las cacerías y las
 reservas y me vi danzar entre las alpacas. ¿Pero
 donde estarás ahora? ¿cerca? ¿estará cerca la
 mañana?

Vamos, acércate entonces y que no te asusten
 las pinturas de mi cara, mira que los tiempos
 de los cueros cabelludos ya pasaron y yo no soy
 el cacique Kalfukura ni el jefe Búfalo Amarillo.
 Yo te subyazgo. Nada de mí podría hacerte daño
 y usted sabe que en el fondo nosotros siempre
 admiramos el color azul de los ojos, el color del
 agua y del cielo. Sí, yo te subyazgo, y es el
 arrebató de vuestra imagen la que mueve el curso
 de mis brazos abriéndose. Estoy muerto, pero en
 la habitud del sueño te veo y mis ojos desolados
 como están siguen buscando y todavía esperan
 el nuevo día. Todavía esperan el resplandor
 vuestro apagando la noche sobre mí.
 Yo os amo... Yo os amo... Yo os amo mi Señora.

Raúl Zurita, Valparaíso, 1951.
 Su poemario más reciente es *INRI* (2003).

Graciliano Ramos (1892-1953)

GENEY BELTRÁN FÉLIX

En una ciudad del noreste brasileño, un burócrata sin futuro se enamora de una joven muy hermosa. Frívola, ella no tarda en rechazarlo para lanzarse a los brazos de un tipo arrogante y, por supuesto, con dinero. La trama austera de *Angústia*, del brasileño Graciliano Ramos, da lugar al despliegue logradísimo de ese estado de convulsión psicológica definido muy bien en el título del libro. El valor de *Angústia*, considerada una obra maestra de la literatura brasileña y escasamente conocida en México, se halla en la meritoria capacidad de su autor para convertir a su protagonista —un pobre diablo fracasado— en un personaje universal, un paradigma de las aspiraciones frustradas.

Pero, ¿quién fue ese tal Ramos, este autor desconocido? Fue alagoano, es decir, no sólo brasileño sino del noreste de Brasil, una región apartada de Río de Janeiro y São Paulo, las capitales de la cultura en el país. La personalidad de Graciliano tampoco daba para mucho: seco y distante, con un aire de sertanero acostumbrado a las dificultades más injustas de la vida, el escritor no fue un promotor obsequioso y tenaz de su obra. Luego de su primera novela, *Caetés* —de la que renegaría posteriormente—, Graciliano publicó tres obras maestras: *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) y *Vidas secas* (1938), novelas que desde perspectivas distintas conforman un retrato plural del noreste brasileño: la burguesía arribista, la burocracia con aspiraciones letradas y los campesinos expulsados por la sequía y el hambre. Sin embargo, más que un retrato social, ese tríptico es en realidad una inmersión densa en avatares diversos de la condición humana: los temas del poder y el amor en conflicto, de los celos y la obsesión voyerista, de la prostitución de la palabra escrita, de la mezquindad y la búsqueda de la supervivencia, alcanzan en las páginas de Graciliano una expresión que, de acuerdo a cierta jerga industrial, llamaríamos, siendo escasos en el elogio, *eficaz*. A la manera de



Oé, Kertész y Coetzee, Graciliano Ramos ya en la década de 1930 conoció bien la futilidad de la experimentación literaria gratuita, tan propia de muchas de las vanguardias, y apostó por una expresión pulida y depurada que le permitiera una introspección psicológica, por decir lo menos, perturbadora. Él afirmaba: «La palabra no fue hecha para embellecer o brillar como oro falso. La palabra fue hecha para decir».

Habría que señalar, con esto, que no es para nada Graciliano un narrador complaciente. Hay un dato importante: después de *Vidas secas* el género de la novela pareció estarle vedado. Si bien fue también autor de narraciones infantiles (*A Terra dos Meninos Pelados*, 1939; *Histórias de Alexandre*, 1944), de varias páginas en una novela colectiva (*Brandão entre o mar e o amor*, 1942, escrita con sus amigos Amado, Lins do Rego, Aníbal Machado y De Queiroz) y de un libro de cuentos (*Insônia*, 1947), el afán introspectivo de la trilogía perfecta de los años treinta anunciaba el devenir autobiográfico de su prosa narrativa: *Infância* (1945) y los dos volúmenes de *Memórias do cárcere* (1953) podrían ser vistos como un precursor inaudito, periférico de la mirada fría y casi hosca de *Boyhood* y *Youth* de Coetzee o de *Sin destino* de Kertész.

Traducido a más de 15 lenguas, Graciliano ha tenido sin embargo un destino poco favorable en los países hispanohablantes. *Vidas secas* fue publicado en la Colección Austral. *Angústia* se ha traducido en dos ocasiones al español: el Fondo de Cultura Económica la publicó en 1957 y Alfaguara en la década de 1970 (esta última fue una versión de Cristina Peri Rossi). *San Bernardo* conoció una edición venezolana en los ochenta. Y ya. Hoy ninguna librería luce en sus estantes estos libros. Esta situación habrá de cambiar en el futuro, por supuesto, pues se trata de un clásico de la literatura lusófona cuyo conocimiento nada mal le caería a la (muchas veces) vacua y complaciente, (a ratos) pretensiosamente pseudoexperimental y (casi siempre) soporífera narrativa mexicana. ■

Angustia

(Fragmento)

GRACILIANO RAMOS

A través la calle y me acerqué a Marina, que se alejaba con dificultad, hundiendo en la arena los zapatos rojos. Me sentía turbado e íntimamente construía diálogos que ella no entendería. Los zapatos viejos estaban raspados y torcidos. La ropa se deshilachaba en costuras. ¡Tan pequeña, tan mezquina! Estaba casi pisándole los talones. Tosí:

—¿Me permite?

Continuó la marcha penosa, más lenta y más fatigosa después que dobló la esquina. El sudor le corría por la nuca, entre los cabellitos despeinados. De vez en cuando, la mano que enjuagaba la cara asomaba por encima del hombro y frotaba con un pañuelo la pelusa amarilla.

—¿Me permite?

Entonces ella se detuvo. Enseguida apresuró el paso, hundió con fuerza los pies en la arena floja, y la pelusa amarilla se empastó, se pegó a la piel y oscureció.

—Deje eso. ¿De dónde saca tanto orgullo? Baje la cabeza. ¿Por qué esa soberbia?

Los músculos de su cuello temblaron, los zapatos rojos se clavaron en la arena, sacudiéronse como si quisieran arrancarse, quedaron inmóviles. Avancé dos metros, di media vuelta y me enfrenté a Marina:

—Buenas tardes. Tanto tiempo sin verla. ¿Cómo está la salud?

Vista de espaldas, lo que sobresalía en ella era la nuca mojada.

Ahora podía ver su frente, mojada también y cubierta de arrugas. Parecía que el resto del cuerpo se ocultaba bajo los párpados caídos y violáceos. El pecho se hundía, el vientre desaparecía. Le examiné brutalmente el vientre, vientre común, ni grande ni chico. Una persona modesta caminando por la calle, encogiéndose para no ser reconocida.

—Sí, señora, muy digna. Con la cabeza en alto.

Marina se estremeció y miró hacia los costados, como buscando ayuda.

—Levante la cabeza. Deje de fingir.

Aquellos gestos púdicos, aquellos movimientos casi imperceptibles de los párpados rosados que velaban ojos inútiles, me irritaban. Me acordé de los alambres de la hamaca que crujían, de los cantos, de los



baños ruidosos. Y le lancé a la cara, con rabia:

—¡Putal!

Marina oyó estas palabras sin reaccionar. Sólo empalideció y frunció los labios, casi llorando.

—Déjeme —balbuceó.

—Está bien. A nadie le importa, ¿no es cierto? Camine. ¡Putal!

La insultaba, pero me sentía lleno de piedad. No experimentaba cólera; lo que tenía era disgusto.

Marina parecía una muerta en pie. Pensé en Cirilo de Engracia, a quien había visto unos días antes en fotografías: un cangaceiro muerto, atado a un árbol. Parecía vivo y de gran tamaño. Lo que tenía muerto eran los pies, suspendidos, con los dedos casi tocando el suelo. Los pies de Camilo Pereira da Silva, huesudos, flacos, estaban así, desgobernados. Los de Marina estaban hundidos en la arena. Y Marina parecía muerta.

—¡Putal!

Hubiera gritado y repetido cualquier otra palabra que insistiera en venirme a la boca, de ésas que la gente dice sin reflexionar y repite porque han venido espontáneamente y son insustituibles y absurdas.

Cuanto más miraba a Marina, menos inclinado me sentía a admitir que ella fuera una puta. Los párpados rosados ocultaban ojos aguados, los labios temblaban, el vientre había encogido, la cara estaba mal pintada, tenía la frente amarilla cubierta de arrugas.

—Siga caminando.

Marina se echó a andar como un títere. El hombre peludo sólo se preocupaba de su vida; la dactilógrafa de ojos de gato copiaba una octavilla con la máquina gastada; doña Albertina guardaba los cien mil réis

en el cajón; los niños que volvían de la escuela deletreaban las leyendas escritas en las paredes. El hijo de Marina moría; quizá ya había muerto. Pensé en los ratones, en doña Mercedes, en el patio lleno de basura, en la mujer que lava botellas y en el hombre que llena cubos. Esos recuerdos me oprimían el corazón. Casi todos me parecían normales, pero la idea de los ratones era extravagante, y esto me enfureció. ¿Qué venían a hacer los ratones ahora, en este momento?

—¡Putal! —exclamé con rabia, hundiendo los pies en la arena.

Quizá no me estuviera refiriendo a Marina: me refería a los ratones, a cosas inciertas. La palabra infamante tenía una extensión enorme. Nada se fijaba en mi espíritu. Aberraciones, monstruosidades, los largos quejidos de doña Rosalía, Antonia, Bertha, la mujer de la calle de la Lama, la nieta de doña Aurora, el empleo en la redacción, el cine, el teatro. Y una pálida y silenciosa criatura aparecía en la calle, a mi lado. Más fuerte que aquellas ideas indecisas y mezcladas, el recuerdo de los ratones continuaba atormentándome.

—¡Putal!

Los labios de Marina estaban como los de una muerta, los ojos buscaban socorro, y yo clavaba las uñas en la palma de mis manos, me mordía la lengua por haber dejado escapar otra vez la injuria que nada significaba. Me dio un vértigo. Meses antes, Marina había estado desnuda, la carne erizada cubierta de crestitas. Cuando el marido volvía del interior, doña Rosalía lanzaba unos gritos que no me dejaban dormir. La mujer de la calle de la Lama iba para el hospital, venía del hospital, continuaba el trabajo enfadoso en el cuarto sucio, desnuda y triste. Los dedos se cruzaban alrededor de las rodillas huesudas como dedos muertos. «El agua lava todo, las heridas cicatrizan». Repetí mentalmente esta frase, pero no pude saber de quién era.

—Por fin todo ha terminado, ¿no es cierto? —pregunté—. El bijo murió, buena solución.

Marina se estremeció violentamente y se detuvo, mirándome por primera vez. El

rostro contraído empalideció en un desmayo y el cuerpo se encogió.

Me pareció que iba a enterrarse por completo en la arena. La voz moría en su garganta, sonidos roncós e incomprensibles, pero los ojos despavoridos negaban, la cabeza se sacudía desordenadamente, negando.

—Merecería estar en la cárcel —rezongué, sintiendo una necesidad urgente de justicia.

Palabras antiguas, olvidadas, volvían a mí. «Los que tienen hambre de justicia», cantaban los alumnos del maestro Antonio Justino. ¿Sed o hambre de justicia? No lo recordaba. Tampoco recordaba las ventajas que el catecismo reservaba a aquellos que tenían hambre o sed de justicia.

—En la cárcel, ¿sabe? Comiendo bacalao y durmiendo en la estera. Desvergonzada.

La frase antigua me perseguía, pero, por más que intentara reconstruirla, no había forma de recordarla completa. «Bienaventurados los que tienen sed de justicia...». ¿Y el resto? ¿Qué le pasaría a esos bienaventurados? El esfuerzo por recordarlo me exasperaba. Insultaba a Marina. Puta. La justicia debía arrestarla, arrojarla detrás de las rejas negras que nadie puede tocar. Me venían frases incoherentes a la cabeza, que emblanquecían y ennegrecían a Marina.

—Hizo bien. Un pequeño perjuicio, una insignificancia. Es como le digo. No hablemos de las responsabilidades, de las dificultades.

Y luego:

—¿Doña Albertina guardará el secreto? Si no lo guarda, la reputación de Marina se irá al diablo.

—¿Doña Albertina? —preguntó Marina, pálida como flor de algodón.

—Sí, doña Albertina, sinvergüenza. Vamos. ¡Camine!

Continuamos la caminata, y cogí el blando brazo de Marina.

—Vi la placa en la puerta. Yo estaba enfrente, conversando con el tabernero.

—Déjeme, por el amor de Dios —gritó Marina, desesperada—. Yo no le hice

ningún daño, voy tranquila por mi camino. Déjeme. ¿Qué quiere de mí?

Miró hacia los cuatro costados. Un agente de la policía y un soldado del ejército pasaron, con los quepis torcidos.

—Júntate con uno de ellos. Tú sólo sirves para eso.

Le lancé, así, el peor ultraje. Como los militares de grado inferior son despreciados, pensé demoler a Marina juntándola con esos personajes. Bienaventurados los que tienen sed de justicia. Esta frase, repetida, me llenaba de furia como un perro rabioso.

¿Por qué aferrarme a sombras? Un juez bostezando, fatigado; el fiscal declamando la acusación y apartándose de los hechos, que había leído; el abogado, que podía ser Julián Tavares, concluyendo la defensa y apelando a los sentimientos religiosos del jurado; ocho tipos cuchicheando, fastidiados y comprometidos a absolver o a condenar al reo. Marina escondía la cara e inspiraba compasión. Todos los jurados tenían los rasgos del doctor Gouveia. Sacudí los hombros:

—Camine. ¿Qué diablos tiene usted en las piernas, que no camina?

La marcha por la arena blanda era penosa en extremo.

—Váyase. Déjeme, por el amor de Dios —jadeó Marina—. Yo no le he hecho daño. ¿Por qué no me deja en paz?

En paz. Gruñí de nuevo un insulto inmundado. En paz. Ningún hecho importante. No habría juez tocando la campanilla, ni abogado pedante, ni fiscal lanzando sabiduría encima del doctor Gouveia multiplicado en las sillas. Marina dormiría tranquila; los muelles guardarían silencio.

—Sin duda. Los tiempos están duros. De frente, soldado, ¡marche! Todo es una porquería.

Entramos en la ciudad y nos separamos. Pero me sobresaltó la idea de que ella iba a encontrarse con su amante. ■

TRADUCCIÓN DE
CRISTINA PERI ROSSI

Loto

MERCEDES ROFFÉ

Iluminados
se llama
a aquellos que
los párpados [cosidos]
entreabiertos
los labios
cuentan / ven
abrirse / caer
los pétalos
de una mentida flor
s u n t u o s a
en el incierto paraje
que
lo por venir
le guarda
a la memoria

Mercedes Roffé, Buenos Aires, 1954.
En 2005 apareció su antología *Milenios
caen de su vuelo. Poemas 1978-2003*.

Este poema ha sido tomado del libro *La ópera fantasma*, que en breve publicará la editorial argentina Bajo la Luna.

Mozart, a dos manos

STEFAAN VAN DEN BREMT

La fantasía con mano firme se hacía
espectro —acompañado por la otra
que le daba vueltas. El espectro era sólo
juego de la imaginación, sueño
del regreso del hijo pródigo, niño
prodigio prematuramente viejo,
en una mano lleva el brillo, la otra sonda
el abismo de las Luces. Aquella época
tocaba a su fin e iba al azar,
con su peluca empolvada,
al encuentro del filo de la guillotina.
Otro tiempo, el de Fígaro, había llegado
—uno ganaba, otro perdía
el tiempo de Mozart en el piano-
forte: el de la fantasía
extraviada en do menor, tono
que pronto cobra su total amplitud,
el espectro de los tiempos nuevos
conjurado a manera de sinfonía.

Stefaan van den Bremt, Aalst, 1941.
Su poesía traducida al español está recogida
en la antología *Palmo de tierra* (2005).



B O R G E S :
el compromiso o su ausencia
EDUARDO MILÁN

Una mirada planea sobre el universo poético de Borges: es la mirada de un otro con mayúsculas. La poesía de Borges vive en ese laberinto tranquilizador donde se sabe ilusionada y perdida, y, al mismo tiempo, protegida por una trama anterior. Como Teseo, la palabra de Borges está protegida por el minotauro. Esta alusión a un archiconocido mito no nos dice nada, cierto. Pero la palabra de Borges funciona bajo amparo: urde bajo cobijo, el de una red simbólica. La poesía de Borges no padece de un derrumbamiento del orden del mundo ni de un arruinamiento simbólico. El mundo está en orden. Borges es el único de los «fundadores de la poesía latinoamericana» —para ubicarlo con palabras de su compatriota Saúl Yurkievich— que no está en conflicto con el orden del mundo, o sea, con la sintaxis. Creo que es este hecho más o menos evidente una de las razones por las cuales Borges ha sido considerado un poeta neoclásico. En efecto, hace 50 años o más, Borges no dejaba de ser un poeta moderno —la modernidad resultó ser mucho más plural, polivalente y polisémica que unívoca, rectilínea y destinal. Pero aun así, nada tenía que ver Borges con una concepción poética moderna si por modernidad literaria entendemos ese doble movimiento que señala Baudelaire: uno hacia la tradición, anclado, y otro hacia el devenir, vertiginoso y cambiante, nuevo, experimental. El mundo de su significación es un mundo alterno entre posiciones temáticas «duras» (grandes temas: tiempo, destino, azar, muerte, valor, honor, amistad, valentía) y «débiles», centradas en los detalles (esa cuestión de consideración postmoderna que es el «distraerse en los detalles» como si los detalles no hubieran sido, en el comienzo lírico, los verdaderos fundadores de la posibilidad poética y también literaria, los verdaderos posibilitadores de la literatura). Por este rumbo Ovidio, Saint-John Perse o Italo Calvino habrían sido sin duda postmodernos con la sola diferencia radical de que los dos primeros consideraban la atención al detalle protegida por un orden estructural que apuntaba a un

orden o armado de obra total, trascendente. Casi como Borges.

Tal vez haya sido esa consideración particular del detalle lo que hace 50 años o más situaba a Borges en un fuera de lugar debido a los repertorios formales que utilizaba. Hoy —y de este hoy ya hace un buen tiempo— Borges está en su lugar. Es decir, el presente poético lo habilita. Pero lo habilita —legitimado ya estaba— como integrante fundamental de un modo de encarar la poesía con carácter estable, sin vehemencia ni emergencias formales abruptas. En realidad la poesía de Borges no se movió. En un tiempo en el cual la arbitrariedad de la forma artística se da o se toma como un hecho, el ejercicio del soneto a la inglesa o la milonga —que, a mi modo de ver, constituyen la parte memorable de la poesía de Borges— no son contrasentidos temporales ni contratiempos formales sino unas de las tantas posibilidades de escritura en este momento poético formalmente caótico. Es curioso que la poesía de Borges se encuentre bien en medio de esta pluralidad de formas en acción que, por otra parte, mucho se parece a la confusión o una suerte de entropía formal. Y para acabar pronto es precisamente esa sospechosa pluralidad la que impide una evaluación o una valoración de las obras. La *fijeza* —para emplear un término caro a Lezama Lima, con quien, es obvio, el Borges poeta nada tiene que ver— de la obra de Borges es lo que le permite —paradójicamente— regresar de tanto en tanto y, en un ejercicio de restricción temporal o acercamiento de los períodos de tiempo, estar siempre. Creo que la poesía de Borges juega en dos frentes: 1) en la confianza de ser referencia equilibrada en períodos de convulsión literaria —en esto recuerda a los clásicos bajo la mirada moderna—, y 2) en la certidumbre de que la poesía no es una manera de empatar lingüísticamente con el mundo creando universos autoabastecidos, autosuficientes y cerrados. Borges no padece de esa alergia a la mimesis propia de las «obras abiertas» (en la conocida acepción de Umberto Eco) donde la estructura o matriz

Eduardo Milán, Rivera, 1952.
En 2005 publicó *Había: noventa poemas*.

formal es un desplegado a la espera de un lector co-partícipe. El mito del lector tan caro a Borges no es el mito de un cómplice: es una zona, la más literal y literaria, la más cercana, de ese mito mayor que abarca su obra entera: el mito del Otro con mayúsculas.

Importa, me parece, tener claro que Borges no es un poeta innovador ni es su propósito alterar el curso de la tradición poética occidental. Esa vertiente transformadora está presente en su ficción y en su literatura reflexiva. Hay una lúcida conciencia en Borges que indica siempre que la poesía no permite desdibujar la frontera entre ficción y realidad. La poesía puede manejar distintos niveles o ángulos de la realidad. Pero la realidad y sus proyecciones constituyen su ámbito de acción. Es posible en la poesía de Borges ir del mito a la cosa banal o cotidiana con la misma certeza de estar tocando el mismo suelo imaginario. De modo que ese «imposible ahora» de la ficción anticipatoria es impropio en el aquí de la poesía. Dicho de otro modo: no hay utopía para la poesía; la poesía es en sí misma utópica, la poesía es ahora mismo y sin después.

Un tema que llama la atención por su ausencia en la poesía de Borges es el tema tan del siglo pasado de la «imposibilidad de decir». Ese tema que lleva a un límite Paul Celan no puede ser circunscripto a la tradición poética alemana y exonerar así a Borges quien, dentro de la pluralidad de ascendencias culturales que conforman la escritura poética latinoamericana, se hizo descendiente de una tradición anglosajona que en América la otra aterrizó en Walt Whitman. El tema de la imposibilidad del decir no es un asunto de poéticas ni tampoco de tradiciones: es un problema ético, el gran problema ético, a mi modo de ver, de la segunda mitad del siglo pasado. Para Borges —como, en otro lugar, también para Neruda— *todo es decible*. Y eso es así porque para Borges la poesía no es culpable de las atrocidades humanas ni tampoco el lenguaje. Puede serlo el hombre —Auschwitz, es cierto, nos implica a todos del mismo modo que las atrocidades que le siguieron hasta el presente de Palestina, Afganistán e Irak, pasando por el atentado a las Torres Gemelas del WTC en Nueva York, aunque no se trata de lo mismo salvo en su grado cero de barbarie. La

poesía no carga, para Borges, con ese desplazamiento que va del hombre al habla pero que también, ciertamente, vuelve al hombre —y el punto es éste.

Sin un amargo sarcasmo y muchísima mala sangre y pésima conciencia es imposible no asumir el diagnóstico de Walter Benjamin de que «documentos de cultura son documentos de barbarie» y moverse a la indignación y a la conciencia en el lenguaje poético y fuera de él. Quizás en esa ausencia de analogía entre hombre y habla puede comprenderse el verdadero sentido de la poesía para Borges. Si el siglo xx —y lo que va del xxi— constituyen escenarios del horror, la poesía queda de algún modo exenta de responsabilidad no porque puede no ser idéntica a quien la produce sino porque simplemente la poesía es anterior a la puesta en escena del oprobio. Es una cuestión de tiempo. Esa visión sitúa la condición eterna, estable, no contingente de la poesía para Borges. La poesía bebe en la contingencia pero es eterna. Reducir su carácter y su trascendencia al acontecimiento histórico sería una manera de reducir el hecho poético a su pura materialidad. Aquí vuelve la vieja separación entre forma y contenido, una dicotomía muy cara a Borges. Basado en una concepción expresiva que privilegia el decir llano —una especie de pragmática expresiva—, la palabra poética de Borges tiende a anular el abismo existente entre forma y contenido, entre palabra y cosa. Ese problema de carácter lingüístico y epistemológico queda reservado para su escritura reflexiva (recordar aquí su texto «El idioma analítico de John Wilkins» de *Otras inquisiciones*, que motiva a Michel Foucault a escribir *Las palabras y las cosas*). Para aligerar la diferencia o salvar la falla, Borges echa mano, para volver sobre algo mencionado, de la tradición inglesa del soneto —un soneto no dividido en la fachada formal que permite el desarrollo del asunto sin blancos intermedios y ensalza su calidad narrativa— o del verso libre de tradición whitmaniana o de la milonga gauchesca. Lo que riene que decir —Borges es un poeta que cree que hay que tener algo que decir— lo dice en registros formales tradicionales. Llega hasta el verso libre, nunca al verso experimental, nunca al antiverso. ■

Ragtime

MODESTA SUÁREZ

I

Ragtime es una noche y lo íntimo de una escalera
donde nace el abrazo. El ritmo invade maderos y
cuerpos antes de despedazarse por el espacio.
Nos conmueve. De noche. Ragtime.

II

Extraña sonoridad oriental. Entrañable sueño que
desorienta y deja exhausta al filo del precipicio
donde te extraño.

III

De cobre las notas que nos alcanzan. De pieles el
batir incesante del flujo. De sangre la voz que se
pierde. De plomo la letra inaudita que tú y yo
acechamos.

IV

Concierto donde se agotan los cuerpos. Confusión
de piel y música, se alzan y retumban inesperados
acordes, insospechados ánimos. Con aspereza y
tacto.

V

Escala de una tormenta de sonidos que nos
arrolla. Silenciosos. Intimidad de la mano
que se hunde, y el cabello. Suavidad de un
torbellino vencido peldaño a peldaño.

Modesta Suárez, Autun, 1961.
Autora de *Espacio pictórico y espacio poético*
en la obra de Blanca Varela (2003).



Dmitri Shostakovich, su disociación esencial

CUAUHTÉMOC VITE

*Él deja la ira sobre el papel, le agrada
ser amable, le gusta simular timidez.*

La figura del compositor ruso Dmitri Dmitrievich Shostakovich (San Petersburgo, 25 de septiembre de 1906-Moscú, 9 de agosto de 1975) se ha enseñoreado como el emblema predilecto de la desdicha del siglo que nos acaba de abandonar; es el paradigma del artista sujeto a la absoluta sumisión a las directrices del proletariado soviético; es el icono que aún permanece en las paredes del derrumbado edificio de las ideologías que emergieron y sucumbieron en un mismo siglo, el pasado. Era la época de la opresión de los «curas rojos» que ascendieron junto con Stalin al poder y que implantaron el «fascismo socialista»; a ellos se les permitió todo en nombre de las justas masas, y uno de sus principios ideológicos, la estética del realismo socialista (doctrina promulgada por Maxim Gorki en 1934), suprimió la *libertad-para...*, indispensable en el proceso de creación de los artistas, dejándola confinada, hundida en los vericuetos del laberíntico capricho de los dueños de esta burocracia. Nadie podía hacerles frente; aquellos que intentaron el diálogo, en especial con Stalin (Pasternak, Bulgakov, Mandelstam, etcétera), fueron perseguidos hasta su aniquilamiento. Uno a uno fueron asesinados de manera implacable, excepto Shostakovich.

En este punto cabe preguntarse: ¿cuáles fueron las razones por las que este compositor corrió con mejor suerte que sus compatriotas artistas? Y, sobre todo, ¿por qué sobrevivió, tomando en cuenta que hubo motivos para sospechar de su inminente eliminación por parte de las autoridades soviéticas en más de una ocasión?

Es justamente éste el tema que me ocupa: tratar de entender las razones éticas dentro de los parámetros de la vida de este compositor, no con la intención de cuestionar la integridad de este singular autor soviético, sino de arrojar un poco de luz, para desbrozar sus motivaciones y sus ambiguas causas morales: o se trata del gran compositor que simulaba, en aras de la supervivencia, ser un *yurodivi*, «el inocente, el loco», personaje del *Boris Godunov* de Pushkin, al que el autócrata —en este caso Stalin— le permite disentir porque, según dice la superstición, es a través de él que se enuncia la voz soberana del pueblo,

Cuauhtémoc Vite, Ciudad de México, 1957.
Autor de *Abismo de los pájaros* (2003).



Primera página del Concerto para violonchelo y orquesta no.1 en Mi bemol mayor, op. 107, con correcciones hechas por el compositor.

o por el contrario Shostakovich fue un acomodaticio hombre del sistema que recibía premios y un trato preferencial por parte del gobierno a cambio de su adhesión y apoyo a infinidad de causas favorables al *establishment* —lo que algunos hechos también prueban, pero de los que luego se arrepentiría inútilmente.

Corroborando lo anterior, en la Segunda Guerra Mundial, cuando en 1941 las huestes de la Wehrmacht sitiaron Leningrado, Shostakovich fue retirado de la línea de fuego por el ejército rojo y puesto fuera de peligro; no ocurrió así con otros músicos, compositores, escritores, pintores de poco interés para el aparato de propaganda del

soviet, mismos que fueron enviados a pelear mal equipados y rodeados por el enemigo, hasta que murieron en el campo de batalla.

Pero, volviendo a la pregunta, ¿quién fue en realidad Dmitri Shostakovich? Nunca podremos tener una certeza. No existe correspondencia ni documento alguno que puedan darnos una respuesta puntual para un necesarísimo ajuste de cuentas con el pasado. No estamos ante el caso de un Mozart, que se muestra a través de sus cartas, en las que revela su verdadera personalidad. De Shostakovich no nos queda más que su música. No tuvo comunicación epistolar con nadie, no elaboró un diario secreto, no se permitió dejar un solo testimonio por escrito respecto a nada, pues sabía que era mejor llevar sus ideas consigo que redactarlas en papeles que tarde o temprano

podrían ser incriminatorios, para él, para su familia o sus amigos. Vivía en la era del Gran Terror, que comenzó en 1930, cuando los ciudadanos destruían sus archivos personales, pues todo podía resultar peligrosamente comprometedor. Ante esto, Shostakovich simulaba hacer y decir lo que le ordenaban; sin embargo, acostumbraba vaciar el miedo, la impotencia, la ira, la indignación, con absoluto sarcasmo, sobre la partitura. Era mucho más seguro: no lo hacía de manera evidente, buscaba el segundo plano, y con éste la alegoría: el verdadero mensaje se encontraría oculto. Su estilo abigarrado, compuesto por varias capas superpuestas, le permitía materializar un discurso subterráneo, con el que un buen entendedor descubriría, después de una segunda lectura sonora, sus afirmaciones metafóricas y alegóricas. Para cifrar esos mensajes Shostakovich no establecía distinciones entre géneros musicales, pues en todos los que abordó dejó su impronta: en los mayores (sinfonías, poemas sinfónicos, óperas, conciertos, cantatas) y en los menores (música de cámara, ciclos de música coral, pequeñas piezas para piano, etcétera). Algunos ejemplos: en el segundo movimiento de la *Décima Sinfonía*, Shostakovich describe a un Stalin cruel, bestial. En su *Quinta Sinfonía*, contrario a lo que tuvo que decir de ella, que se trataba de la «Respuesta de un artista soviético a unas justas críticas» (subtítulo con el que firmó esta obra y su postura oficial luego de la acusación de ser «enemigo del pueblo soviético»), en una capa más profunda podía escucharse que estaba: «cribada de pulsaciones neuróticas; el compositor se encuentra buscando febrilmente la salida del laberinto, sólo para encontrarse a sí mismo». La *Sinfonía núm. 5* fue compuesta y estrenada en 1937, bajo la orden de que debía desbordar optimismo, en un momento en que todos en la Unión Soviética se encontraban desolados por su desdicha; en esa primera interpretación, la gente que aplaudió entendió que hablaba de lo que estaba pasando en torno a ellos y comprendieron ¡de qué trataba la *Quinta*! Mu-

chos lloraron. «Nunca creeré que un hombre que no entendía nada pudiera sentir la *Quinta Sinfonía*», confesó Shostakovich. Y sobre el *finale* de esta obra, mencionó: «El regocijo es forzado, creado bajo la amenaza, como en *Boris Godunov*. Es como si alguien te estuviera golpeando con un palo y te dijera: “Tu trabajo es jubiloso, tu trabajo es jubiloso”, y tú te levantarás, trémulo, y fueras desfilando, murmurando a la vez: “Nuestro trabajo es jubiloso, nuestro trabajo es jubiloso”». Alexander Fadeyev, quien presenció este estreno, escribió en su diario que este *finale* era una tragedia irreparable. Acerca de la *Undécima Sinfonía*, escrita en 1956 y estrenada un año después, el 30 de octubre de 1957, su viuda, Irina Shostakovich, comentó que aunque Dmitri no puso referencias directas sobre el levantamiento húngaro que comenzó en Budapest el 23 de octubre de 1956, sí lo tuvo en mente al escribirla, y le imprimió tal significado dentro de esa capa de narración musical. De igual manera existió un paralelismo entre la *Suite sobre poemas de Michelangelo, op. 145*, que trata sobre la expulsión de Dante de Italia, y la de Solzhenitsin de la Unión Soviética, que se dio bajo una circunstancia parecida.

El único documento tangible, en apariencia autobiográfico (en realidad de carácter exegético), es el libro *Testimonio. Las memorias de D. Shostakovich. Relatadas a y editadas por Solomon Volkov*, escritor de origen hebreo, con quien Shostakovich compartió esa característica del judío de ser el individuo que «es el casi, el casi igual, o casi desigual, ni aquí ni allá».

Shostakovich dejó como único testigo un solo rasgo visible de su existencia: su música, esa multitud sonora en la que fluye su verdadero espíritu ingobernable; su vida fue una ciudad edificada sobre reflejos de sí misma, como ésa en la que nació y habitó (San Petersburgo), ciudad espejo construida sobre el agua, igual a él, espectral; terminó dejando sus internas contradicciones en una región de semiplejaria, él, que se vio a sí mismo como el humilde sucesor de Mussorgsky. ■

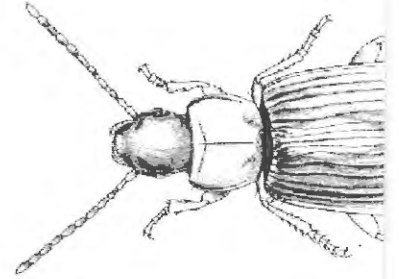
Las certidumbres: Gregor Samsa y lo cotidiano

ÁLVARO MATA GUILLÉ

Gregor Samsa, después de un sueño intranquilo, despierta una mañana convertido en un monstruoso insecto. Su vida continúa —ideas, pensamiento, costumbres, anhelos— como si nada hubiera ocurrido, a pesar de las evidencias, a pesar de lo contundente de los hechos, de las circunstancias que indican que ha dejado de ser lo que era transformándose en coleóptero; su voluntad se resiste, sus hábitos se asientan, su conciencia se opone y la ofuscación envuelve las cosas, como un velo invisible que las oscurece y las hace desaparecer entre las sombras: la imagen que Gregor tiene de sí, reflejo mecánico que se perpetúa en lo cotidiano, posterga las preguntas y niega los resuellos de su nueva apariencia. ¿No ve los hechos que se borran en su transparencia, o se niega a ver, atrapado en la condición perenne de su propia certidumbre?

Entre negación o búsqueda, asumirse o dejar de ser, transcurren los derroteros que nos mueven, las rebeldías y sumisiones casi imperceptibles que marcan las relaciones entre el yo, el otro, el entorno —el vos, el tú, el nosotros. Como hilos que se esparcen, las dualidades que nacen entre lo posible o lo imposible del ser o el no ser, lo inclusivo o lo disidente, construyen parámetros, amarran creencias que se depositan, como ataduras que esclavizan, el orden imperecedero que determina las discriminaciones de la mirada —los gustos, los gestos— y dan forma a los comportamientos que moldean las acciones, sueños o deseos que acaecen en lo rutinario; monótona relación de compromisos, de convicciones que se reiteran y, con obcecación, dictan normativas, escriben preceptos, estatuyen las axiologías de la convivencia, de eso que denominamos civilización: posibilidad e imposibilidad se conjugan, tiñen los quehaceres de un mundo que se empequeñece, se estrecha, encerrado en el hormiguo diverso de su multitud, de su momentáneo coqueteo con la avidez y el vacío.

¿Deja Gregor de ser Gregor, vuelve a sí mismo, inmerso en la ceguera que deslumbra y al deslumbrar lo encandila? El pensamiento, referencia que da lógica y curso al fluir de los hechos, que construye y determina el conjunto de significaciones y sentidos —da dirección,

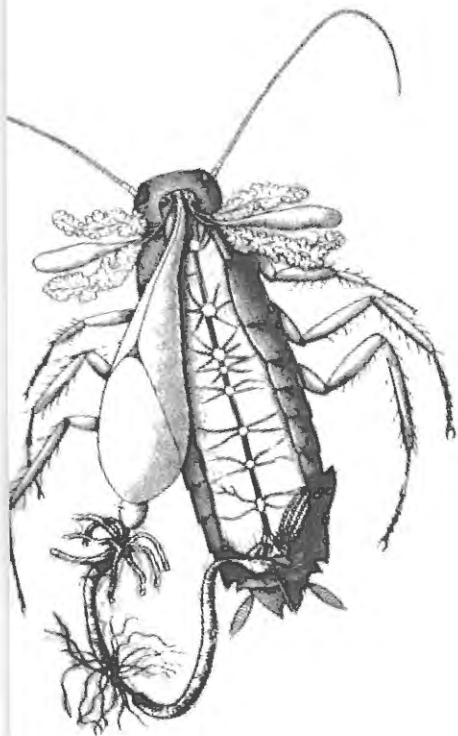


Álvaro Mata Guillé, San José de Costa Rica, 1965. Su último libro publicado es *Debajo del viento* (2005).

un orden, un norte— transcurre lento, lento el entender y asimilar, lento el descubrir las percepciones que modifican al lenguaje y hacen que el lenguaje explique los acontecimientos y descifre las máculas que se aposentan en nosotros y en lo otro, haciendo aparecer lo inconsciente de sus marañas ocultas —como una nebulosa que entre luces se disipa—, lo consciente; lento el orden de las respuestas que asoma con timidez y enfrenta las preguntas —la duda, la incertidumbre, la confusión, la extrañeza— eclipsándose con el paso del tiempo y que, de un minuto a otro, de un lapso al otro, se apaga, como un entretanto que revela que las respuestas no son respuestas, son transiciones, intermitencias, titubeos, explicaciones que ansían aprisionar lo que escapa, la ajenidad que recubre las cosas, las hace extrañas —extraño el entorno, extraño el otro que nos habita— para mitigarlas, poseerlas, atraparlas creando un espejismo de representaciones, de presencias, que intentan estructurar lo posible de lo imposible en el aquí y ahora; transitoriedad que permanece y se multiplica en síntesis, construye sistemas, justifica el sentido del por qué o el estar que se

reproduce todos los días, que motivan lo que se hace o no se hace, la resignación que se acepta o la ruptura que enclaustra el desarraigo; lenta la evolución de las culturas, de los signos que al metamorfosearse en otros signos humedecen el acontecer y también lo resecan con el soplo que provocan sus cansancios, la convención, la costumbre que reitera y se repite sin que nos demos cuenta, como un manojo de ritos que nos encadenan y transitan inadvertidos en las liturgias que hacen de la realidad —de ese ser/estar en el que insistimos porque no hay otra cosa, otro lugar, otra manera de buscar o encontrarse— un refugio para la certidumbre, para la seguridad perpetua de lo inamovible, de lo que creemos, lo que nos conforma, las promesas, nuestros actos de fe; convención de lo eterno, eternidad monótona entremezclada a los ramajes de lo cotidiano, al hábito, al volver sobre el volver, a la voluntad que se transforma en epidermis, a la piel que se convierte en ciclo, en rito, en ceremonia, en rutinas que persiguen la rutina, sin sentencia que las condene a una pena o a un castigo, mudados en Sísifos, que vagan sin vagar empujando la piedra, detrás del tiempo —sin poderlo evadir, sin poderlo dejar— con la desesperación de la inmediatez y el sentido se anquilosa, se petrifica la vivencia.

El testigo, el partícipe, el que lee, el invitado, el lector, el que verdaderamente lo es, porque serlo conlleva un ejercicio de libertad, una decisión que se ejecuta para volver a vivir, como un actor que reencarna en su cuerpo la experiencia del otro —su vida, los sentidos o contrasentidos, sus laberintos—, da cuenta del confinamiento de Gregor, su destierro, su ostracismo, del deterioro paulatino que derruye los distintos ámbitos, el familiar, la relación con sus padres, con su hermana, con su propia condición individual y los diversos estamentos sociales. Pérdida, alejamiento, abandono, las referencias se diluyen, desaparecen los parámetros, se desvanecen los sentidos que



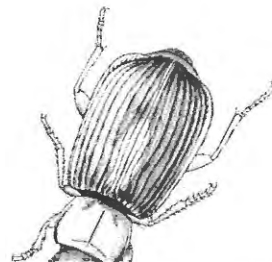
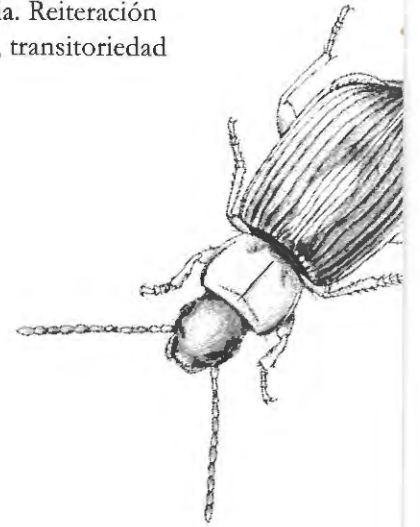
dan forma a la convivencia, se borra la identidad, se olvida aquello que nos identifica, lo que creemos ser y Gregor, asilado en su cuarto, se reencuentra, se mira, se siente, nos reencontramos en él y con él, sabiéndonos solos. Reencuentro que nos retorna a la condición primaria que propicia el origen de las culturas, el origen de los símbolos, a la relación que descubre el yo y al otro, que devela el entorno, el quehacer pausado del nosotros: la soledad, conciencia fugaz de los límites, saberse que presente lo no posible y reviste de ambigüedad el orden de las cosas, el no ir al allá perdido en el allá; lenguaje y exclusión, exilio y pertenencia, posesión que se aleja entre las nubes que vislumbran la hondura del caos, la movilidad que roza el vértigo de la incerteza. La sociedad dubita, se debate entre la disyuntiva de lo inmóvil—reiteración de lo mismo en lo mismo, eterna condición de lo cotidiano— y lo relativo, lo diferente, lo inestable, entre el acertijo que posterga la nitidez borrosa, como un delirio que pendula escondido en los signos del lenguaje, en la uniformidad forzosa de la costumbre y el mundo que se ausenta.

Como la bruja que atisba ensimismada el espejo, velando un ensueño que posterga el presente, dejamos de vernos y escudriñar el entorno, atisbo filtrado por un guiño que entorpece el curso frío de los hechos, encubre la realidad y la realidad desaparece en la certidumbre engañosa de creerse ser; ¿olvido, engaño, postergación de la apariencia, con otra apariencia? El espejo, que deja de ser espejo, esquiva el transcurso del tiempo, dibuja en una fracción de lo eterno que se afinca en el pasado, al pasado que se hace presente, lapso sin finitud, ni ruptura, remembranza que une olvido y engaño, la flacidez del artificio y la ilusión, pero todo vuelve al mismo sitio, reaparece el miedo, la duda que se refugia en el instante y lo devela mostrando la gélida realidad del transcurso, el momento que, perpetuado en la representación de la imagen, se destruye a sí mismo en su imagen. Gregor, atrapado

en los rincones, no tiene espejos, sólo la certidumbre de insistir en lo que ya no se puede insistir: camina, transcurre, se refugia en las sombras y su cuarto se marchita, su lomo se pudre y una mañana o una tarde descubre su propia ausencia, la ausencia cierta de sí mismo.

Desaparecen las referencias y desaparece la razón de ser, el sentido que ordena y da un lugar en el mundo. No se muere sólo cuando el cuerpo lo indica, cuando el corazón se detiene o se deja de respirar: se muere también cuando los sentidos que nos hacen ser perecen y el mundo se borra encontrándonos siendo otros, en un extravío que nos separa de lo individual y del todo.

Gregor muere y hacemos revisión de la historia, como una manera de volver a vivir, de volver a sentir al otro en nosotros, visualizándonos en el presente, preguntándonos sobre el cómo vivimos y el por qué lo hacemos, sobre la transitoriedad contemporánea que perpetúa el vacío, lo momentáneo, como un espectro que se aleja de sí y se pierde sin memoria. reiteración de lo mismo, *presente siempre*, transitoriedad en lo transitorio.■



Los cuatro fantásticos

HUGO HERNÁNDEZ

Con el afán de sacudirse la ya crónica crisis creativa y taquillera, los grandes estudios de Hollywood han recurrido particularmente, y de forma insistente, al cine fantástico. Es por eso que abundan las secuelas y se multiplican los refritos, que se exploran otras cinematografías para re-producirlas en casa y se buscan cotizados realizadores allende las fronteras (gracias a lo cual

al menos algunos mexicanos sí son bien recibidos para trabajar). Han sido pródigos, así, los anillados señores y las cristianizadas Narnias, King Kong se ha erguido con renovada rubia y se filma en inglés cualquier cantidad de películas de terror que se importan de Oriente. No hay novedad: lo que importa es ganar mucho dinero con pocos riesgos. De este paisaje escapa, sin embargo, el cine que se inspira en el cómic; en particular el que tiene en los súper héroes su súper alimento.

A partir del año 2000 hemos asistido a una verdadera transformación del «cine de historieta»: a la pantalla grande ya no sólo llegan sujetos en leotardos que gozan de los privilegios de maravillosos poderes y pueden llevar una vida «civil» sin problemas. Incluso los acercamientos medianamente «oscuros» que perpetró Tim Burton con *Batman* (con todo y su Guasón panzón interpretado por Jack Nicholson) han sido rebasados: desafortunadamente el maniqueísmo, que originalmente es confrontado en el cómic, en el cine se había vuelto moneda corriente. Pero en esta nueva tendencia de la pantalla grande se ha venido desvaneciendo, al grado de que ya no resulta tan «súper» ser un súper héroe. Esta evolución, que se afana en recuperar la fidelidad al espíritu de las historias gráficas impresas, ha hecho posible que un mayor y más diverso público sea atraído a la sala oscura. Ha hecho de las grandes empresas del cómic (dc y Marvel), por lo demás, verdaderos manantiales para la industria del cine.

En este proceso (que sería exagerado calificar como «movimiento») hay un autor de cómic que

ocupa un sitio de honor: Stan Lee. Creador de *Spider-Man*, *Hulk* y *Los hombres X*, se ha involucrado en la producción de las cintas que Marvel ha empujado y que se inspiran en sus personajes. En el otro frente, en dc Comics, el resurgimiento de Batman también merece atención: con la influencia de Frank Miller, el caballero nocturno (re)inició en plan grande. No menos importante es el rol que llevan cuatro cineastas que, para ponernos a tono, bien merecen agruparse bajo el apelativo de «los cuatro fantásticos»: Sam Raimi, Ang Lee, Bryan Singer y Christopher Nolan han dado un aliento renovador al cine que bebe del cómic, llevándolo a terrenos más sólidos a partir de personajes vulnerables.

Spider-Man, uno de los súper héroes favoritos de todos los tiempos, había visto emigraciones a dibujos animados de diminuta ambición, tan pequeña como la pantalla por la que desfilaron. Sin embargo el tránsito a la pantalla grande fue mucho más que afortunado. La encomienda fue hecha a Sam Raimi, un artesano tan hábil como

dos de sus amigos, los hermanos Coen. *Spider-Man* (2002) registra las vicisitudes de Peter Parker (Tobey Maguire) en su proceso de maduración. Accidentalmente es picado por una araña, y en adelante disfruta de algunas de las arácnidas virtudes. Raimi reinventa al personaje y lo coloca en una encrucijada más que incómoda: responsable parcial de la muerte de su padre adoptivo (el tío Ben), su quehacer justiciero lo llevará a aniquilar a los que eventualmente ocupen ese lugar, así sea simbólicamente, como es el caso de Norman Osborn (Willem Dafoe), cuyo nombre de batalla es Duende Verde. En *Spider-Man 2* (2004) habrá de hacer lo mismo con el Dr. Octavius (Alfred Molina), alias Octopus. Porque un gran poder conlleva una gran responsabilidad, para Parker la vida cotidiana se complica: se ve obligado a alejar al amor de su vida; no puede evitar la enemistad de su mejor amigo. En el trayecto Peter crece, pues las películas son parábolas del paso por la adolescencia.

El aliento edípico persiste y se amplía en *Hulk* (2003) de Ang Lee. Aquí Bruce Banner (Eric Bana)





Batman inicia (2005)

Stan Lee, creador
de Spider-Man

Hulk (2003)

lleva en la sangre el producto de la experimentación del padre, quien vive obsesionado con mejorar el desempeño humano y no dudó en utilizarse a sí mismo como conejillo de Indias. Transmite así la herencia maldita a su vástago; pero como se obtuvieron mejores resultados con éste, el padre reclama la devolución de «la vida que le dio». Para acabarla, ambos enfrentan a un enemigo común: un militar que hará todo lo que esté a su alcance para detenerlos. Por extensión, el ejército es señalado como el origen del verdadero mal, que no sólo ha dañado a padre e hijo sino a toda la humanidad, como clama el padre.

Lee creó a *Los hombres X* como el vehículo para una lección moral. Consciente de que «usualmente la gente que es diferente no es aceptada, que a veces es temida u odiada», el cómic llevaba como objetivo que «los jóvenes que lo leyeran se dieran cuenta de que no deberíamos odiar a gente de otras religiones, otros colores u otras creencias». El impreso, así, «además de ser un cómic aspiraba a ser una serie de moralidad». Bryan Singer lo entendió a la perfección, por lo que sacó provecho de los mutantes (representantes de «los diferentes») y en *X-men* (2000) y *X2* (2003) alterna notables episodios de acción, ricos en efectos audiovisuales, con mensajes destinados a sensibilizar al espectador sobre la pertinencia de aceptar la diversidad. La tercera entrega de la serie fue endosada a Brett Ratner: en *X-Men: la batalla final* (*X-Men: The Last Stand*, 2006) se exhibe la «mutancia» fuera de control, por lo que se «hace necesario» eliminarla. ¡Vaya una traición como

culminación de la trilogía!

En la novela gráfica *El regreso del caballero nocturno*, Frank Miller «humanizó» a Bruce Wayne; por primera vez el multimillonario envejeció, y si bien es cierto que Batman sigue enfrentándose al *stablishment*, ahora choca contra el gobierno... y los medios de comunicación, que lo identifican como un enemigo público. En *Batman inicia* (*Batman Begins*, 2005), de Christopher Nolan, esta herencia es recuperada (Miller no participa en el guión, pero sí es posible encontrar su huella): el hombre murciélago es exhibido como un ser atormentado por sus propios miedos, por la culpa (se cree responsable de la muerte de sus padres). Wayne (Christian Bale) debe encarar su miedo, y le saca la vuelta explotando las virtudes histriónicas y de puesta en escena de su creación para, a su vez, atemorizar a los delincuentes que asolan Gotham City, en particular al temible Espantapájaros (Cillian Murphy). Al final (poco feliz) termina creando adversarios a su medida, no a su imagen pero sí a su semejanza: Batman no escapa a la constante de los súper héroes de Stan Lee, ya que los súper poderes conllevan súper problemas.

Todavía hay tarea por hacer en la materia. Luego del fracaso de *Daredevil* (2003) y *Elektra* (2005) la duda se abre sobre Superman, que sigue siendo una institución *light*, un inmarcesible extraterrestre que impoluto hace el bien sin mirar a quién. De hecho en «El regreso del caballero nocturno» Miller lo presenta como un débil instrumento que hace el trabajo sucio al nefasto presidente Ronald Reagan, que

ayuda a inhibir la actividad de otros súper héroes, por lo que queda muy mal con el gremio. ¿Sus días de niño bueno están contados? Es lo que cabe suponer, pues Bryan Singer fue el encargado para hacerlo volar en otra dirección.

Una de las virtudes del cómic es su capacidad para abordar las problemáticas de la vida cotidiana a través del despliegue de un gozoso andamiaje fantástico. De esta manera sacude la solemnidad de los «grandes temas» y construye un puente por el que los adolescentes, su público por antonomasia, pueden circular a alta velocidad. Mediante el ejercicio de la imaginación, el pasaje por la difícil edad de las definiciones adquiere una densidad apreciable y alcanza una estatura mayor. De pasada la interpretación se vuelve más rica, pues los enfrentamientos entre héroes y villanos escapan a la literalidad y el maniqueísmo. Ha sido útil, además, para practicar la crítica: Lee hace de la ciencia un rabioso juguete peligroso, por ejemplo, un instrumento propicio para el mal. También lanza pedradas a la prensa, que manipula los eventos que registra. Batman exhibe el miedo como estrategia de abuso del hampa, pero también del poder político.

El cine comienza a sacar provecho del cómic gracias a que estos cuatro directores aportan sus propias obsesiones. De ahí que resulten cintas visualmente lucidoras (el cómic sugiere ya puestas en escena y propuestas de cámara nada despreciables) e intrigantes en más de un aspecto. Esto apenas empieza, pero el balance, hasta ahora, es ¡fantástico! ■

Prosas variopintas

LUIGI AMARA

Siento una fascinación irreprimible por las colecciones azarasas, por los gabinetes de curiosidades médicas, los libros que se autoproclaman cajones de sastre, y nada me fascina más que el ejercicio de inferir la personalidad de un hombre a partir de lo que se ha dado en llamar sus pertenencias: ese conjunto de cosas variopintas y con frecuencia inútiles —pero

para él imprescindibles y por lo mismo íntimas— que por ejemplo acostumbra llevar en los bolsillos, y que si tuvo la desgracia de terminar en la cárcel debe depositar una a una dentro de una caja común de zapatos, una caja de valor intransferible y relativo que, como si se tratara del emblema de su libertad —el botín que ha logrado arrancar al mundo exterior—, lo esperará en un archivo hasta que cumpla su condena. Esta afición es tan pronunciada que incluso me gusta frecuentar los museos de patología de los hospitales (recomiendo vivamente el del Hospital General, pequeño y olvidado pero bien surtido y terrible), no sólo por el temblor que me produce recorrer esas galerías que aun con la rotundidad de la carne y las vísceras exhibidas se antojan fantasmales o vaporosas o quizás oníricas, sino en primer lugar porque conservados en formol o apesados en el vacío compacto de la resina, los tumores y deformidades del cuerpo alcanzan la condición de objetos estéticos, de gemas insospechadas, prodigiosas, donde un cálculo renal se diría que proviene de la Luna, y un hígado cirrótico se antoja el antecedente de toda la escultura moderna.

Se trata de una debilidad, como probablemente todas, instintiva y arcaica, si se quiere pueril, a primera vista inexplicable. Pero mientras leía el libro de Luis Vicente de Aguinaga, *Signos vitales. Verso, prosa y cascarita*, que a su manera es un cajón de sastre en donde el autor simplemente ha procurado introducir un poco de orden, me ha parecido entender un poco a qué responde esa obsesión mía por lo inconexo y tal vez gratuito y mucha

veces desigual, y como si el libro en realidad fuera un texto cifrado que esconde no sé qué revelación, he terminado la lectura con esa fiebre indecisa y probablemente idiota de quien cree haber comprendido alguna clave secreta.

El libro, como indica su título, reúne textos de intención y tema diferente, o más bien, que se presumen diferentes. Por un lado, ensayos que uno sospecha sesudos o cuando menos puntillosos o punzantes, sobre ese continente imposible que Luis Vicente denomina «Verso». Poetas, o libros de poetas, o solamente la consideración de un único poema, han sido congregados por el autor y separados con algo de énfasis y otro tanto de asepsia de ese apartado no menos inmenso que etiqueta con la palabra «Prosa», apartado que aquí debe entenderse como relativo a autores que han escrito preferentemente narrativa, y sobre asuntos y preocupaciones que conciernen en especial a esta clase de escritores. Por último, aunque en el orden del libro figuran al comienzo, textos inclasificables que se asumen de entrada misceláneos, elásticos y juguetones, y, por qué no decirlo, también más libres, que lo mismo reflexionan sobre una leyenda escrita en el cemento fresco de la banquetta, que diseccionan un disco de *heavy metal* al que el autor no se atreve o no juzga necesario escuchar, o bien discurren, con el ánimo vagaroso del ensayo inglés, por las motivaciones y los alcances del plagio, esa forma enrarecida de la inspiración.

Por supuesto hay también un breve ensayo sobre «el arte y oficio de la cascarita», que da comienzo a



la colección, y en el que he creído encontrar la clave no sólo de todo el volumen, sino de buena parte de mí manía incorregible por los gabinetes de curiosidades y las listas de objetos heteróclitos, clave o mero vislumbre o espejismo que acaso también eche alguna luz sobre mi pasión por ese género elusivo y errabundo que llamamos ensayo.

La cascarita, a diferencia del fútbol reglamentado —y, cabe decir, cansino y lleno de compromisos comerciales—, se sitúa en un punto limítrofe donde las convenciones parecen no importar y todo resulta levemente azaroso, rico en imponderables y accidentes, y que sin embargo, gracias a un lógica interna que está más cerca de los mecanismos del placer que del enlistado de las diecisiete reglas arbitrales, instaura con una naturalidad primitiva esa pausa tan

absorbente como contagiosa que deja fuera de sus fronteras imaginarias al mundo, a la totalidad del mundo, con sus obligaciones e inercias y hasta atrocidades. La elasticidad de las porteras, que pueden estar hechas con piedras o suéteres anudados o con dos árboles —y que en ocasiones han involucrado a un perro dormido—, es un símbolo de la libertad pero también de la obstinación que caracterizan a la cascarita, en cuyo despliegue he creído advertir cierto ademán de desparpajo que es también un saludo de bienvenida unánime, como si para el campamento transitorio del juego fuera suficiente lo que está a la mano y parece improbable y nadie esperaría: un calcetín hecho bola, medios de contención que hace unos segundos tenían cara de abuelita. Todo forma parte o puede formar parte de la cascarita; una vez que se ha impuesto la voluntad de jugar, no hay exclusión ni reparos ni tampoco, entonces, desperdicio.

Ese ánimo a la vez jubiloso e incansable es el que domina la escritura de este libro. Como el niño que sale a la calle dispuesto a jugar, y debe encontrar el pretexto o los cómplices, el autor parece haberse abandonado al mero deseo de escribir, que es la más modesta pero también la mayor aspiración imaginable. Gracias a ese temple flexible y en consecuencia propiciatorio, los hallazgos salen a su encuentro casi se diría que con

docilidad, y pese a los engañosos compartimentos en los que luego subdividió el volumen, encuentra destellos de poesía en los rincones que cataloga como «prosa», como esa inolvidable exploración del papel de las aves en *Moby Dick*, o cursos de geografía estrafalaria en medio del apartado que se anuncia como «verso», donde comenta las asociaciones que sugiere en nuestro imaginario la palabra *África*.

En la cascarita, como en el ensayo —y dudo que en ninguna otra forma literaria—, impera un ánimo de improvisación que se sobrepone a todos los obstáculos, sean éstos de índole física o ritual o apelen a la violación de cualquier norma en la que se inmiscuya el tufillo de lo establecido. La carencia de un número par de jugadores que permita la división en dos equipos equilibrados, o incluso la de una pelota razonablemente redonda, como la falta de un objetivo claro a la hora de activar el proceso del pensamiento —y ya ni se diga de argumentos bien estructurados o convincentes—, no se traduce en impedimento o parálisis sino más bien en acicate: en esos orbes risueños que son los detonadores y los fundamentos, tan imprevistos como necesarios. Esa informalidad, ese atrevimiento que también encontramos en el jugador caracolero y desequilibrante, que está siempre al servicio del juego

y en este caso de la escritura, es probablemente la mayor virtud del volumen, pues convierte lo que podría ser un mero amasijo de artículos desorbitados en una auténtica colección de curiosidades, de pequeños hallazgos suspendidos en la resina de la inteligencia, que uno contempla a saltos o en sucesión o como se le dé gana, pues al fin y al cabo el libro reclama también una lectura flexible.

La confianza en que es posible hallar una cualidad estética en la yuxtaposición o colindancia de materias ajenas y aun contrarias y chocantes entre sí, frente a las cuales el lector debe tender sus hilos asociativos como quien se desprende de viejas telarañas, tiene algo de museográfico, por supuesto, pero más bien de omnívoro e insaciable y quizá de delirante. Una vitalidad que ya no es muy común encontrar en los libros de ensayos, que cada vez más se aferran al clavo ardiendo de las pruebas y del aparato crítico para alejarse de la persuasión de la belleza. En contraste con esos libros tiesos y sobrios que en la academia y las casas editoriales se han apoderado del nombre de «ensayo» —un nombre después de todo hospitalario y errático—, veo en estos *Signos vitales* casi una lección de estilo, es decir, de ética y de vida: ¡más cascarita y menos pretensiones! ■

Luis Vicente de Aguinaga, *Signos vitales. Verso, prosa y cascarita*, UNAM, México, 2005.

Libros

Suzuki Blues: el palimpsesto y la llave

ALBERTO VALDIVIA BASELLI

Solemos asumir el contexto de globalización como reciente. Pero así como las caravanas de la Ruta de la Seda que unieron el Mediterráneo con China en el siglo I antes de Cristo y como los viajes en que Marco Polo demostró las grandezas del imperio oriental al propio Gran Khan en el XIV, *Suzuki Blues* es un testimonio de que el intercambio de miradas y de ideas alrededor

del mundo no es nada nuevo. En este contexto de interrelación, comunicación del conocimiento y construcción de nuevas formas del mismo, el más reciente poemario

de Renato Sandoval (Lima, 1957), que mezcla en su título la triste, intimista y urbana música de Occidente con el referente oriental (de Suzuki Deshimaru o Shunryu

Suzuki), congrega, desde la mirada y las formas poéticas zen, lo exteriorista, contemplativo, distante con la tradición lírica y reflexiva, asida de la palabra y sus retóricas aristo-

télicas, llegadas a nuestro continente con el *habla de la conquista*, pero también con el Gutenberg de 1440 y su máquina masificadora (globalizadora) de emociones, imágenes, imaginación y poesía de hombres al otro lado del mundo.

Construido para armonizar una música pausada y cortante (llena de brevedad, encabalgamientos y visión plástica), *Suzuki Blues* integra esos símbolos y los referentes sincréticos del poeta, y es, a su vez, un gran símbolo: un palimpsesto desde Oriente hacia Occidente y una gran llave hacia Oriente desde Occidente.

La idea de escritura sobre escritura y de literatura alargada desde el pasado no es nueva. Ya Luis Rogelio Nogueras nos lo había expuesto con brillantez en su «Eternorretornógrafo»: «El joven poeta murmuró cerrando el libro de Apollinaire: / Éste sí es un poeta... / Y Apollinaire, el soldado polaco Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, / enterrado hasta la cintura en el fango de la trinchera cerca de Lyon, / / apretó el húmedo librito de Rimbaud mientras sobre su cabeza pasaban silbando los obuses. / Y Rimbaud, haciendo sus maletas en Charleville, echó junto a / su ropa los versos de Villon. / / Y es probable que Imru-ul-Qais escribiera



en la lengua de Alá / imitaciones de Horacio, / y Horacio admiraba a Virgilio, / y Virgilio aprendió en Homero, / / y en Babilonia y Susa / viendo arder lentamente sobre las brasas el anca de un venado, / gruñó los versos que le dictaba desde el futuro / un joven poeta que murmuraba cerrando un libro / de Apollinaire».

El palimpsesto de Sandoval es, a diferencia de otros, un espacio de doble visita. El eterno retorno de Nietzsche es una búsqueda de ese sincretismo global y simbólico que Sandoval plantea en el tiempo y/o en el espacio (al pasado y al Oriente y al presente, en auto-

res contemporáneos y no): la idea de la literatura (pero también del pensamiento, de las ideas y de la belleza) escrita y reescrita, una y otra vez, por todos los autores del mundo, en una imagen única y atemporal (sin espacio y sin autor) de literatura.

Sandoval, además, agrega a esta búsqueda de establecer vasos comunicantes desde la reescritura entre los polos temporales y espaciales, el ingreso al mundo de cada autor y al pensamiento del poeta zen (eje básico del pensamiento de Oriente o de uno de sus ejes de pensamiento), sea Basho, Shiki, Kobayashi Issa, Shoku, Ishikawa o Narihira, como si el poema fuese, además de reescritura, una *desescritura* que, mientras descompone el poema en grafías, tinta y papel, ingresa en el germen esencial de lo que ve el poeta al otro lado del mundo (al otro lado de la muerte, al otro lado del tiempo). Esta llave mágica construida de palabras es, como en la Antigüedad, usada por el nigromante Sandoval para hacer un orificio en el espacio y ver a través de los ojos del otro que no nos ve.

La poesía resultante es, siguiendo la tradición de Sandoval, pero dándole un quiebre formal diferente (como ese «hilo de amor torcido bajo la sombra» que plantea el autor, o quizá Kobayashi Issa, en su poema dialógico, p. 47), simbolista y hermética: llena de la caligrafía simbólica de los ideogramas: bellos, sutiles, ingrávidos sobre una hoja, indescifrables pero siempre sugerentes, soplándonos desde su pequeña altura un secreto intransferible. Como si el trazo de caligrafía negro hubiese sido dibujado, en la lectura, sobre la seda de nuestra piel más oculta para ser parte de nosotros y al mismo tiempo, para ser algo ajeno en nosotros, «otro torbellino de palabras» (p. 39) (una vez más, como señala el autor, o repite desde Baek Kui, u otro, repite, o dijo antes en Oriente), un secreto ajeno que guardamos para ser heredad de quienes conocen el secreto de la belleza del signo.



Es posible que todo sea símbolo, que todo sea símbolo de símbolo, deja entrever el autor; no olvidemos que Oriente y Occidente y sus contenidos simbólicos también son construcciones humanas (signo, significado y referente, construcciones culturales y, por lo tanto, símbolos autónomos). Quizá en este descubrimiento en el que el símbolo no es real y esa fugaz belleza de la imagen entre sedas japonesas

es tan fugaz que incomprensiblemente, difícilmente real, el poeta sea el único real, pues deviene en lo único esencialmente inmutable: «ignorado por todos / solo él no ha cambiado» (p. 58).

Sandoval (y/o Ishikawa, y/o Sandoval e Ishikawa, en diálogo ¿mayéutico?) «por la noche enciende el fósforo / y una luciérnaga atraviesa / la sombra de su mano» (p. 58): al final de ese ejer-

cicio de reconstrucción del símbolo y producción estática y efímera de la belleza, estoy seguro que *Suzuki Blues* fue concluido en el zumbido mudo de un abejorro que se aleja. ■

Renato Sandoval, *Suzuki Blues*,
Lustra Editores, Lima, 2006.

Libros

El fantástico mundo de Alabama

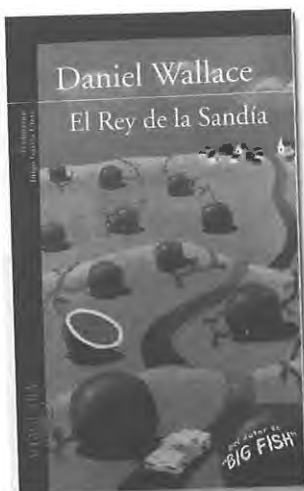
RAFAEL TORRES MEYER

La frontera que marca los límites entre la literatura fantástica y la mera ficción no son del todo claros: en medio de una y otra hay un abismo de posibilidades que logra textos ambulatorios entre el cuento de hadas, la novela de aventuras, la fábula, la ciencia ficción y el muy latinoamericano realismo mágico. Daniel Wallace (Birmingham, Alabama, 1959) ha hecho todo

a su alcance por explorar esa frontera que se alza ante los narradores como una inmensa tierra de nadie. El resultado salta a la vista: su *opera prima* fue llevada a la pantalla por uno de los grandes maestros del cine fantástico, Tim Burton, quien hizo suya la historia de Edward Blomm, un maduro agente viajero que en la fantasía encuentra la única manera de explicarse a sí mismo. La puesta en pantalla de *Big Fish* logró un estruendoso éxito.

Hoy, Wallace es un autor de culto en los Estados Unidos. Su narrativa se estudia lo mismo en las primarias, como una vía amena para acercarse a la tradición oral del sur del país, que en las universidades, por la fluidez con que incorpora historias inverosímiles a personajes que podrían ser tomados de su propia familia.

Desde *Un pez gordo* (1998), Wallace sólo ha producido otras dos novelas: *Ray in Reverse* (2000), que aún no es traducida al español y en la cual se limita a contar de atrás hacia adelante la historia de un hombre común, y *El Rey de la Sandía* (2003), que recientemente llegó a las estanterías en México bajo el sello de Alfaguara.



Si el relato en el que Thomas Rider intenta desenturbiar su pasado pertenece a la literatura fantástica o no es un tema a discusión. La vida de Rider, protagonista del más reciente título de Wallace, aunque asombrosa no es inédita; pero la fantasía que incluye cada personaje cuando presenta, a manera de monólogo, la pieza que esconde en el rompecabezas con que Thomas

se construye poco a poco, reúne las características que definen a la literatura de ese género.

Daniel Wallace conoce la narrativa fantástica. Sabe que antes que nada debe construir una geografía propia para la narración, que enseguida debe crear una mitología para poblar ese territorio y que finalmente se debe contar la historia del héroe. *El Rey de la Sandía* incluye todos los ingredientes. No obstante, el autor también está consciente de los peligros que corre cuando apuesta por el subgénero: la obra o es genial o se pierde entre la infinidad de basura que distribuyen las librerías. Ahí es donde Wallace toma precauciones, camufla sus historias con la tradición oral —que a la vez alimenta la fantasía—, llena de referentes sureños sus textos y ancla personajes, geografía y problemática con los de sus mismos lectores.

El Rey de la Sandía es un relato sencillo. Thomas Rider fue criado por su abuelo y la amante de éste en una ciudad media del estado de Alabama. Su madre murió luego del parto, en un pequeño pueblo a hora y media de su lugar de residencia, un lugar que por las des-

cripciones que obtiene se asemeja a una población fantasma. Ashland (la tierra de las cenizas) fue alguna vez la capital de las sandías, fama completamente olvidada. Rider tiene que regresar ahí para reconstruir su pasado. Pero Ashland es un sitio aislado, que aunque próximo a Birmingham, parece lejano. Su olvido no es fortuito. Cada año, en el poblado se realizaba un festival para celebrar la fertilidad de la región que producía las sandías más grandes y dulces del mundo. Junto con el festival tiene lugar un ritual pagano, que parece sacado de la Edad Media. La bonanza se mantiene hasta que llega Lucy Rider al pueblo. La chica citadina se convierte pronto en luz para Ashland,

todos se han enamorado de ella. Pero el resplandor que trae consigo Lucy hunde al pueblo en la peor de las oscuridades, en una metáfora del caos que provoca el deseo. La joven descubre en qué consiste el rito de fertilidad y considera escandaloso que suceda en pleno siglo xx, por lo que se propone a eliminarlo del festival a toda costa, y lo logra. Sin embargo, el mito es más fuerte que la realidad. Fuertes plagas acaban con las sandías y la relativa bonanza económica para siempre; o al menos hasta que Thomas, el hijo perdido de Ashland, el hijo de Lucy, regresa para reavivar el festival.

Cada personaje que aparece en la novela es un ángel o un demo-

nio en la mitología de Wallace. Así, cada gigante, ogro, bruja, duende o unicornio (presentado en su faceta de tendero, agricultor, farmacéutico o anciana) cuenta desde su perspectiva el inverosímil pasado de Thomas, pero con un acento sureño inconfundible.

Daniel Wallace nos presenta, nuevamente, la historia de un hombre común y corriente, lo hace con personajes aun más sencillos que el protagonista, pero crea un ambiente fantástico para su narración. La pregunta queda abierta: *El Rey de la Sandía*, ¿es o no una historia fantástica? ■

Daniel Wallace, *El Rey de la Sandía*,
Alfaguara, México, 2006.

Música

Nathalie Braux bajo la superficie

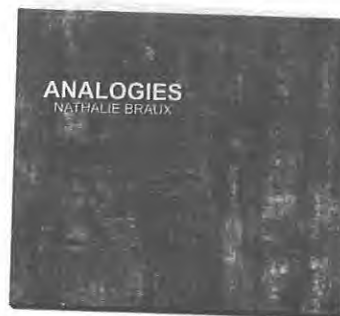
GUILLERMO DÁVALOS

De muy reciente aparición, apenas a mediados de este año, el disco *Analogies*, de la clarinetista, saxofonista, compositora y arreglista Nathalie Braux, se suma a las producciones locales a través del sello Discos Imposibles. Al escucharlo por primera vez se nos presenta una aparente sencillez y semejanza en el tratamiento musical de los temas, pero

no nos dejemos engañar: en la aparente calma de la superficie del agua se ocultan fuertes corrientes y turbulencias internas que están por descubrirse.

El clarinete y el saxofón interpretados por Nathalie ya son conocidos en nuestra escena local por su participación con otros artistas y con el grupo que ella dirige y podemos escuchar en la ciudad. Lo que es nuevo es una producción musical completa de su autoría, en una grabación donde, con toda soltura y placer, da rienda suelta a su creatividad y calidad interpretativa. En esta producción sale a relucir su sólida formación musical y su conocimiento del jazz.

El piano de Mark Aanderud es siempre convincente y sólido, muestra una gran experiencia, un gran oficio, fluidez y mucha musicalidad. La batería de Aldridge Hansberry es



interesante, pues no siempre toca de manera tradicional, sino que muestra un gran sentido de la idea de un percusionista que va más allá de tocar una batería convencional, y su relación musical con el contrabajo, como el dúo que se encarga de la parte rítmica, es de observarse con atención. Agustín Bernal es reconocido sin lugar a dudas como uno de los bajistas más acertados y

exactos en la escena del jazz mexicano. Desde que vino a Guadalajara, al programa *Foro 104* de Radio Universidad, con el trío de Eugenio Toussaint para el concierto *Jazz contra el Cáncer*, en agosto de 2003, ha sido invitado reiteradamente a esta ciudad, lo mismo que el pianista Eugenio Toussaint. La capacidad improvisatoria de Bernal, su afinación exacta y su dominio pleno del instrumento hacen de su participación en este disco una acertada elección por parte de Braux.

En *Analogies* las piezas musicales siguen casi todas un patrón común de desarrollo: se presenta el tema musical —por cierto, fina y ampliamente trabajado (estructurado en varias secciones y desde donde podemos derivar la estructura armónica que seguirán los solos de cada instrumento)—; después sigue el primer solo o improvisa-

ción ejecutado por el clarinete o el saxofón de Nathalie; la siguiente improvisación viene a cargo del piano, y finalmente la del contrabajo, para concluir reinterpretándose el tema inicial y así llegar al final de la pieza. La batería sólo tiene partes de improvisación en la pieza núm. 2 («Chapultepec 221»), donde el piano la acompaña; en la núm. 5, de carácter improvisatorio, en la que la batería comienza, y en la núm. 7, que da el nombre al disco.

Las piezas van desde la tranquilidad de «Blues for Alix» hasta la rítmica, pegajosa y sabrosa «Al Tequerreteque». Exactamente al medio del disco se ubica la «Improvisación Número Dos», que es la más experimental del disco y donde se muestra lo que se puede hacer cuando se sabe dialogar a través de la «composición ins-

tantánea» (como diría el maestro Jorge Martínez Zapata), que es lo que realmente es la improvisación y para lo que se tiene que echar mano de todos los conocimientos y recursos musicales. Sigue un momento musical fluido y breve que es «Amanecer», que da paso a «Analogies», llena de contenido musical. La producción termina con dos piezas en ritmos compuestos de 7/8 y 9/8, que son «Outward» y «Danse de Saint Félix», que ya están muy alejadas de esa aparente tranquilidad de las piezas iniciales y con las que se concluye un interesante viaje por el mundo creativo de esta intérprete, arreglista y compositora de origen francés y ahora avecindada en Guadalajara.

Este disco nos muestra el mundo sonoro de su autora. También su capacidad creativa, su dominio

del lenguaje jazzístico, que —sin pretender ser vanguardista a fuerza o a ultranza—, se ubica dentro del ámbito aparentemente tradicional del jazz y afortunadamente se sale de lo trilladamente «latino» (que es donde se quedan muchos) y propone música compuesta por su autora que es fresca, imaginativa, bien elaborada y pulcramente interpretada por todos los excelentes músicos que conforman este proyecto y que se suma con acierto y solidez a las producciones de este género (que son muy pocas) que se realizan en nuestra ciudad. Bien vale la pena escuchar no una, sino varias veces —para sacar provecho a fondo— *Analogies*, de Nathalie Braux. ■

Nathalie Braux, *Analogies*,
Discos Imposibles, Guadalajara, 2006.

REPLICANTE
IDEAS PARA UN PAÍS EN RUINAS

Solo Ciencia
viii

No. 8
Agosto a octubre
40 pesos

Roger Bartra
Jared Diamond
Luis González de Alba
Matiana González
Adriana González Mateos
Susana Herrera Lima
Antonio Lazcano Araujo
Carlos Enrique Orozco
Naief Yehya / Manuel Delanúa

A la venta en Sanborns y locales cerrados de Tijuana a Cancún.
Suscríbete: www.revistareplicante.com

elemental

■ ■ ■ ■
104.3 fm

Red Radio

Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx

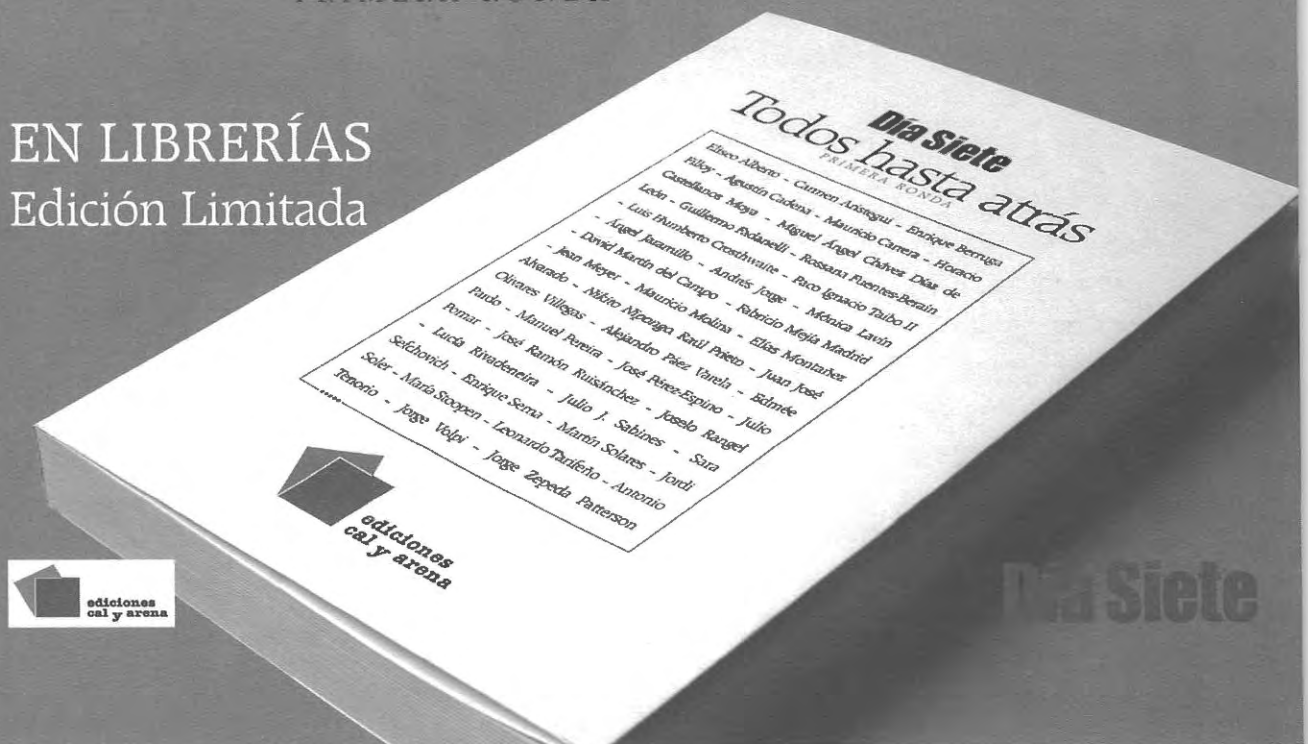
diseño: klayo14@hotmail.com

Todos hasta atrás

PRIMERA RONDA

EN LIBRERÍAS

Edición Limitada



ediciones
cal y arena

Día Siete

Ciudad Zapopan
para realizarnos



**Aquí,
ya cambiamos.
Porque logramos
sumar la fuerza
de uno,
de otro,
de más,
de todos,
porque logramos
sumar todas las fuerzas
para hacer real
lo que queremos
y lo que
necesitamos...**

**Esto es Real...
Esto es**



H. AYUNTAMIENTO
CONSTITUCIONAL DE ZAPOPAN
2004 - 2006

Ciudad Zapopan
para realizarnos

**FESTIVAL INTERNACIONAL CULTURAL DE OTOÑO
(FICO)**

dentro de

zapopan

isum!

**la feria de nosotros
y el mundo
2006**

Circo Strange Fruit Australia Compañía Puja España-Argentina
Circus Baobab Guinea El niño Costrini Argentina
Leandre & David Cataluña
The Incredible Jashagawronsky Brothers Italia
1 Watt Bélgica Elastic Band Cataluña

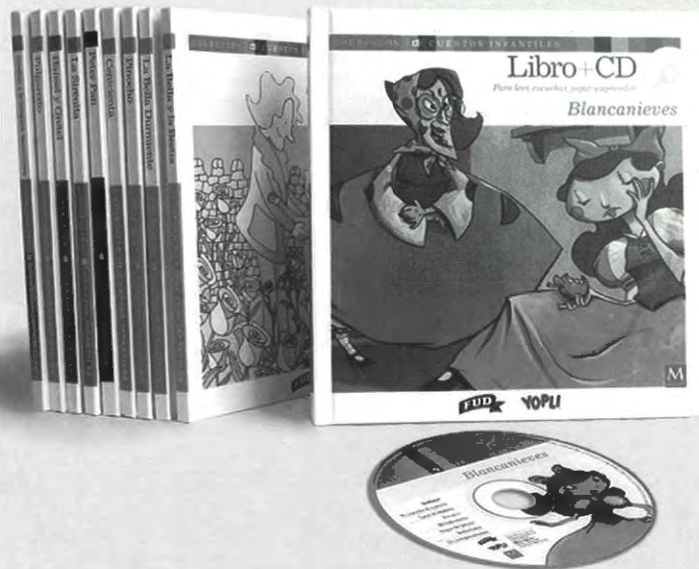
DEL 17 DE NOVIEMBRE AL 17 DE DICIEMBRE
Zapopan, Jalisco, México

www.zapopum.com



DRAMÁTICO: JOVEN ENVENENADA AL MORDER MANZANA

INTENTAN SALVARLE LA VIDA. UNA SEPTUAGENARIA,
PRINCIPAL SOSPECHOSA DEL CRIMEN.



**Ahora los cuentos infantiles
vienen con las noticias.**

Suscríbete a **Público Milenio** al 3668-3170 al 74 y recibe la Colección de Cuentos Infantiles. Diez libros que incluyen CDs interactivos con juegos, actividades y pasatiempos para que tus hijos descubran los clásicos de todos los tiempos. Una forma entretenida de que los más chicos despierten su imaginación leyendo, escuchando, jugando y aprendiendo.



YOPLI FUD



cultura **UDG**

De monstruos y prodigios

La historia
de los Castrati

 **TeatroDiana**

jueves 21 y viernes 22
de septiembre
20:30 horas

boletos en www.ticketmaster.com.mx
ticketmaster 3818 3800

20% de descuento
presentando este anuncio en taquillas

de Jorge Kuri dirección Claudio Valdés Kuri