

ISSN 1465-1020

# Luvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 48 • OTOÑO DE 2007 • NUEVA ÉPOCA

*Fronteras del exilio*

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
\$40.00

9 771665 134003

# TV ABIERTA

Universidad de Guadalajara

Territorio Reportaje - Esferas - Tierra de Magia - Facetas,  
Retrato Universitario - Ozma - Mundo Caracol  
La Vagoneta - La Gaceta - Más que Noticias



Disfrútalos por: Canal 4/GDL Tu Estación (de Guadalajara)  
Canal 2/Tele Visión Tapatía (de Guadalajara)  
114 de SKY (a Nivel Nacional)

Consulta nuestra programación y horarios  
en: [www.dipa.com.mx/tv/](http://www.dipa.com.mx/tv/)

MEDIOS  
UDG

DiPA ►►  
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

TV

## elemental

**104.3 fm**

# Red Radio Universidad de Guadalajara

[www.radio.udg.mx](http://www.radio.udg.mx)

diseño: klayo14@hotmail.com

# En internet, dale vuelta a la página

# hojéala

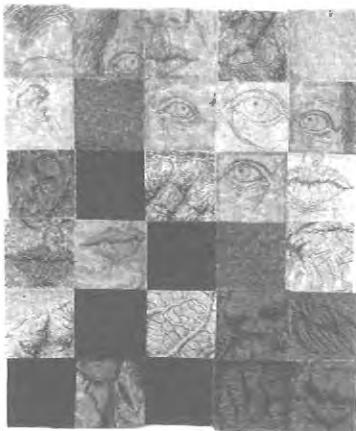
## **BLOGS:**

alejandropaez.net | unafuente.com | jorgezepeda.net  
lydiacacho.net | carmenboullosa.net | rafaellemus.net  
garciagaliano.net | mauriciocarrera.net



**dia siete.com**

# Índice



En portada, detalle de un cuadro de  
**Rocío Maldonado**



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
*Rector General:* Carlos Jorge Briseño Torres  
*Vicerrector Ejecutivo:* Gabriel Torres Espinoza  
*Secretario General:* José Alfredo Peña Ramos  
*Director General de Difusión Cultural:*  
Ángel Igor Lozada Melo  
*Directora de Artes Escénicas y Literatura:* Lourdes González Pérez

## Luvina

*Directora:* Silvia Eugenia Castillero  
*Editor:* Fernando de León  
*Coeditor:* José Israel Carranza  
*Corrección:* Sofía Rodríguez Benítez  
*Consejo editorial:* Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, David Izazaga, Baudelio Lara, Josu Landa, Martín Mora, Víctor Ortiz Partida, Laura Emilia Pacheco, Jesús Rábago, Carlos Vargas Pons.  
*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, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Élmer Mendoza, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata  
*Proyecto Luvina Joven:* Sofía Rodríguez Benítez  
*Diseño:* Brenda Solís

**Nueva época**, revista trimestral (otoño de 2007).  
*Editora responsable:* Silvia Eugenia Castillero. 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. Indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA. 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](http://www.luvina.com)

## FRONTERAS DEL EXILIO

- 5 *El poder de la Reina*  
**Carlos Oliva Mendoza**
- 6 *El imán centralista*  
**Juan José Doñán**
- 10 *Esilio*  
**Paolo Ruffilli**
- 14 *Los exilios de Juan Gelman*  
**Eduardo Hurtado**
- 18 *12 horas de exilio en las rocas*  
(y en el agua)  
**Carlos Antonio de la Sierra**
- 22 *Internet, tierra de exilio(s)*  
**Naief Yehya**
- 25 *Quimera II:*  
Galatea en Brighton  
**Ignacio Padilla**
- 31 *Wilhelm Reich.*  
Descripción de su exilio  
**Francisco Hernández**
- 35 *Tres poemas extranjeros*  
**Francisco Segovia**
- 37 *Che Witoldo*  
**Rafael Toriz**
- 41 *Que William Blake*  
no se levante de su tumba  
**Thomas Harris**
- 43 *Los paraísos perdidos*  
**Juan Antonio Masoliver Ródenas**
- 47 *El mundo entero*  
es una morada extraña  
**Miguel Ángel Zapata**
- 51 *El exilio como patria*  
**Víctor Sosa**

- 54 *«La literatura es siempre*  
una especie de carta»  
Entrevista con  
**Ricardo Piglia**



PLÁSTICA DE  
**Rocío Maldonado**

En torno a un jardín de arena  
**Rebeca Maldonado**

- 58 Bataille, el fragmento  
y la desarticulación discursiva  
**Lobsang Castañeda**

- 63 Dos poemas  
**Francisco José Cruz**

#### EXTRAÑAMIENTOS

- 64 Alfonso Gutiérrez Hermosillo:  
alta escuela de fervor  
**Luis Alberto Navarro**

- 66 El himno entre la luz  
**Alfonso Gutiérrez Hermosillo**  
y **Álvaro Leonor Ochoa**

#### PÁRAMO

- 71 Exilios  
**Hugo Hernández**

- 72 Living  
**Baudelio Lara**

- 73 Sin aborto posible  
**Rafael Torres Meyer**

- 74 El furor: entre Cristo y Dionisos  
**Luis Vicente de Aguinaga**

- 76 Fotoseptiembre: ¡whisky!  
**Dolores Garnica**



Fotografías tomadas de la muestra  
*Hecho en Latinoamérica*, que forma  
parte de Fotoseptiembre.  
**Centro de la Imagen, Ciudad de México.**

## Fronteras del exilio



Mike Brodie

La expulsión, el destierro y la muerte, aunque también la libertad, la bonanza y la vida renovada, marcan las fronteras del exilio en *LUVINA*. Los personajes protagónicos de los cuentos de Carlos Oliva Mendoza e Ignacio Padilla deben tomar una decisión similar en sus respectivas tramas, una elección de vida o muerte que tiene que ver con la permanencia y con el exilio. Juan José Doñán revisa la vigencia del centralismo que antaño originó una importante migración de intelectuales jaliscienses. Eduardo Hurtado, por otro lado, elabora un cálido mosaico de Juan Gelman y su poesía, que es prueba de un ejemplar transtierro. Carlos Antonio de la Sierra comparte una forma muy personal y desgarradora del exilio: el alcoholismo, en tanto que Naief Yehya aborda la expropiación del cuerpo en la que la conciencia queda enajenada habitando el ciberespacio. Por su cuenta, el poeta Francisco Hernández brinda puntuales noticias del exilio de Wilhelm Reich. Con pertinente impertinencia, Rafael Toriz ensaya sobre la figura de Witold Gombrowicz. El mito y la vivencia del expulsado son encarados por Juan Antonio Masoliver Ródenas, mientras Miguel Ángel Zapata propone la escritura como un antídoto contra todo exilio, y Víctor Sosa encuentra diversos enfoques —abstractos y gozosos— para asumir el destierro. En los poemas de Paolo Ruffilli, Francisco Segovia y Thomas Harris, la palabra es la visa que posibilita el suave paso entre líneas y lenguas. Ricardo Piglia, entrevistado por Mariño González, afirma que «La literatura es siempre una especie de carta». Luis Alberto Navarro rescata y comenta la figura de Alfonso Gutiérrez Hermosillo. En la frontera de lo visible, la plástica de Rocío Maldonado desdibuja cuerpos humanos al tiempo que los reconstruyen varios de los fotógrafos participantes en *Hecho en Latinoamérica*, de Fotoseptiembre. Así *LUVINA* asume la cercanía de lo distante.



# El poder de la Reina

---

CARLOS OLIVA MENDOZA

Hace algunos días, leí esta parábola en un viejo libro. Un hombre recibe un correo de la Reina, en el que le hace saber que será expulsado en tres meses del país y que no podrá llevar consigo a su hijo. El hombre vela toda la noche el sueño de su niño y antes del amanecer abandona la casa. Cuando llega a los lindes del reino, un soldado le dice que no podrá salir hasta que se confirme que su hijo está en el país. El hombre espera tres días en prisión. Al mediodía le dicen que su hijo se encuentra enterrado en el reino y que él puede partir. El hombre pregunta: «¿Por qué han matado a mi hijo?». «Porque así nunca se irá», responde el soldado, al tiempo que le da una daga envuelta en fino papel real. Mientras el hombre camina de la prisión al barco, el soldado se pregunta si aquel hombre tendrá el valor de permanecer en el reino.■

Carlos Oliva Mendoza (Ciudad de México, 1972). Autor del libro de ensayos *La creación de la mirada* (Verdehalago/INBA, México, 2004).

# El imán centralista

JUAN JOSÉ DOÑÁN

**L**a migración es también una forma de exilio, pues el migrante es alguien que, de alguna manera, se ve forzado a desterrarse de su lugar de origen o residencia, en la búsqueda de mejores horizontes existenciales. El caso más común en el éxodo interno de un país como el nuestro es el provocado por el típico fenómeno del centralismo, el cual consiste en la imposición de un poderoso polo de desarrollo, en el que se concentra casi todo (desde la toma de las grandes decisiones políticas que influyen en todo el conglomerado social, hasta la inversión económica, pasando por la acumulación de las demográficas «olas civiles» de que habla el poeta), y todo ello en detrimento del resto de la nación. Y como una de las características del centralismo es que las oportunidades no sólo están mal repartidas, sino que en muchos lugares ni siquiera existen, pues no pocos habitantes de esos «muchos lugares» tienen que cambiar su sitio de residencia, a fin de dar con otro que les ofrezca lo que no han podido hallar en su tierra, querencia o patria chica.

En pocas palabras, éste es uno de los grandes capítulos de la historia social de nuestro país. Desde su nacimiento, primero como pueblo dependiente (con la conquista y el largo colonaje ejercidos por España) y luego como nación independiente, México ha sido y sigue siendo un país centralista. Y ello a pesar de todos los pactos federales firmados a lo largo de los siglos XIX y XX. El centralismo ha estado en el origen de la inmensa mayoría de jaliscienses —muchos de ellos ilustrísimos— que, a lo largo de dos siglos, acabaron afincándose definitivamente en la Ciudad de México y, en algunos casos, en otros lugares de la geografía nacional. Esas legiones de jaliscienses en la capital, incluyen personas de todos los oficios y profesiones imaginables: comerciantes, médicos, pintores, militares, futbolistas, abogados, mariacheros, ingenieros, compositores, políticos, cómicos, científicos, religiosos, proxenetas, arquitectos, caricaturistas, cantantes, jueces, vagabundos y, antes de un todavía prolongadísimo etcétera, también escritores.

En la casi incontable nómina de hombres y mujeres de letras de Jalisco —ellas sí, muy contadas— que abandonaron el solar paterno para terminar a vecindándose en la capital del país, hay un común denominador: casi todos han emigrado jóvenes. Desde Valentín Gómez Farías, que se marchó de Guadalajara en 1808, poco después de haber recibido su título de mé-

Juan José Doñán (Tizapán el Alto, 1959).  
Es autor del libro *Oblatos-Colonias*  
(Campo Raso, Guadalajara, 2001).



Louis Carlos Bernal

dico y cuando aún no cumplía los 27 años de edad, hasta Bernardo Esquinca, quien hizo lo propio en 2001, frisando los 30, los autores jaliscienses que han puesto pies en polvorosa lo han hecho a una edad temprana. Entre las muy escasas excepciones estaría el caso del copioso polígrafo José María Vigil, quien cambió Guadalajara por la Ciudad de México en 1869, a sus ya no muy tiernos 40 años. Otro caso de migración tardía es el del narrador José López Portillo y Rojas, quien se achilangó en 1913, a la proyecta edad de 63 años, cuando un paisano suyo, un tal Victoriano Huerta, que por entonces se estrenaba como usurpador presidencial, lo invitó u «obligó» —en la práctica política de entonces había poca diferencia entre una cosa y otra— a abandonar la gubernatura de Jalisco, la cual López Portillo había ganado en buena lid, para que se hiciera cargo, primero, de la Subsecretaría de Instrucción Pública y, meses más tarde, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en condiciones evidentemente ignominiosas, como son las de cualquier gobierno de usurpación.

En cambio, los jaliscienses que devinieron chilangos en la flor de la edad son legión. Juan José Arreola se fue en 1945, a los 27 años, si bien antes de radicarse en la Ciudad de México pasó un año en París.

Agustín Yáñez lo hizo casi a la misma edad, antes de cumplir los 28, aunque para el año de su marcha (1932) ya contaba con una vasta obra publicada. El poeta Alfonso Gutiérrez Hermosillo, quien junto con Yáñez estuvo a la cabeza de una revista excepcional (*Bandera de Provincias*), se fue a los 24. Bastante más joven, José Luis Martínez se marchó en 1937, con apenas 19 años cumplidos, algunos versos hechos («gratuitos y prescindibles», según un severo juicio autocritico) y mientras cursaba el segundo grado de la carrera de medicina en la Universidad Autónoma de Occidente, que luego cambiaría su nombre por el de Universidad Autónoma de Guadalajara. Antonio Gómez Robledo tomó el tren a la Ciudad de México en la primera semana de abril de 1927, cuando apenas contaba con 18 años de edad, si bien para entonces ya estaba inscrito en el tercer grado de la licenciatura de Leyes en la recién refundada Universidad de Guadalajara y, al igual que varios de sus compañeros de generación, ya había hecho sus primeras armas literarias.

### El detonador porfirista

Hasta antes de la consolidación de la República Restaurada, el centralismo mexicano no era tan avasallante y, en lo que hace a la migración de hombres de letras de las

distintas regiones del país a la capital, tal migración había sido más bien moderada y, en el caso particular de Jalisco, excepcional. Lo que habla de un proceso de desarrollo nacional menos disparejo y, sobre todo, menos centralizado, dificultando que los diferentes estados del país perdieran a algunos de sus mejores talentos. Dos de los grandes intelectuales liberales jaliscienses de la primera mitad del siglo XIX se cuentan entre esas muy escasas excepciones migratorias: el ya mencionado Gómez Farías, quien ocupó varias veces la presidencia de la República, si bien en forma interina, y Mariano Otero, quien tomó el camino sin retorno a la Ciudad de México en 1842, a sus 25 años, aunque sólo vivió allá ocho años, pues murió al poco tiempo de cumplir los 33 de su edad.

Pero con el triunfo definitivo de la causa liberal, con la rendición y el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo y de los principales adictos del fallido segundo emperador de México, en 1867, las cosas comenzaron a cambiar. Ese mismo año, el combativo escritor y periodista tapatío Ireneo Paz, con 30 años de edad, se despidió para siempre de su tierra para cumplir, primero, el encargo de secretario de Gobierno en el estado de Sinaloa y, posteriormente, para secundar a Porfirio Díaz en sus planes de insurrección de La Noria y de Tuxtepec, con los que el general oaxaqueño buscaba derrocar los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, respectivamente. Ligado políticamente a la causa del futuro dictador, don Ireneo, quien acabaría siendo abuelo del único premio Nobel literario de nuestro país, fue retenido en la Ciudad de México por el imán porfirista, al cual cedieron también otros escritores de su generación (el ya mencionado José María Vigil, por ejemplo) y de las que vendrían sucesivamente hasta la primera etapa de la Revolución: Victoriano Salado Álvarez, Salvador Quevedo y Zubieta, Enrique González Martínez, Rafael de Alba, Manuel Puga y Acal, Mariano Azuela, Gerardo Murillo (aparte de pintor, el rebautizado Dr. Atl también fue un notable narrador), Guillermo Jiménez, Francisco Rojas González, Carlos González Peña, entre muchos otros que también tomaron el camino de

la capital.

Con el nuevo sistema creado por la Revolución Mexicana y no obstante que la *Constitución Política* de 1917 definió al nuestro como un país federalista, en la práctica la tendencia centralista, ya consolidada por el porfiriato, se fortaleció aún más, lo que entre otras cosas, lejos de inhibir el éxodo de escritores, artistas e intelectuales jaliscienses, aceleró la tendencia migratoria.

### Motivos particulares

Son ya casi dos los siglos en que escritores jaliscienses se han estado yendo a la capital y a otros rumbos del territorio mexicano. Entre estos últimos se puede mencionar el caso del poeta y narrador Antonio Zaragoza, que ya treintañero, hacia 1890, se afincó en Tepic, Nayarit, donde ocupó cargos gubernamentales de relevancia y donde también fundó un periódico de fama regional (*E/Lucifer*), y también el del notable ensayista tapatío Agustín Basave, quien en 1936, ya cincuentón, tomó las de Villadiego, mudándose con toda su familia a Monterrey, Nuevo León, para huir de la maledicencia de sus paisanos, luego de que una de sus hijas solteras tuviera amores con el chofer familiar y resultara embarazada.

Motivos de otro orden llevaron a Agustín Yáñez a abandonar su querida tierra natal. Aunque el autor de *Al filo del agua* siempre dijo que se había marchado a la Ciudad de México para estudiar filosofía, dado que para aquellos años en Guadalajara no había nada parecido a una facultad de Filosofía y Letras, lo cierto es que puso tierra de por medio debido a su activismo político de oposición y hasta por su militancia rebelde (en algún momento estuvo comprometido con la causa cristera). Primero se exilió en Tepic, donde desempeñó el cargo de director de Educación Primaria de Nayarit, de 1930 a 1931, para trasladarse al año siguiente a la Ciudad de México, arraigo que interrumpiría entre 1952 y 1959 a fin de hacer campaña política y ocupar la gubernatura de Jalisco. También a causa de su militancia pro cristera, el tapatío Antonio Gómez Robledo abandonó precipitadamente Guadalajara para convertirse, en la capital del país, en un distinguido helenista, en un ensa-



yista de fuste y en un diplomático de presumir.

Pero el motivo principal de las legiones de jaliscienses que han dejado su tierra para afincarse en la Ciudad de México ha sido sobre todo la búsqueda de horizontes más amplios, de mejores oportunidades formativas, laborales y profesionales. El hecho de que en la segunda ciudad del país la fundación de una facultad de Filosofía y Letras haya tenido que demorarse hasta 1957, cuando significativamente el estado de Jalisco era gobernado por Agustín Yáñez, fue determinante para la marcha de muchos hombres de letras —también de una que otra mujer, como la poeta Olivia Zúñiga—, quienes, a falta de semejante institución, solían inscribirse en la carrera de Leyes. Ése fue el caso del propio Yáñez, de Gómez Robledo, de José Martínez Sotomayor, de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, de Antonio Alatorre, de Emmanuel Carballo y de muchos otros, y ello para no entrar a la enumeración de la casi inagotable nómina de escritores jaliscienses que surgieron antes de la Revolución Mexicana y que, salvo contadas ocasiones, no pasaron por una escuela de Leyes.

### Centralismo atemperado

Aunque sería falso decir que la migración de escritores jaliscienses ha cesado en el último medio siglo, sí se puede sostener que, a partir del periodo gubernamental de Agustín Yáñez, la sangría intelectual y literaria ha venido aminorándose. Desde entonces para acá, ya no se han marchado generaciones enteras, como ocurrió todavía con la del propio Yáñez o con la de Arreola y Rulfo. Y en ello han tenido mucho que ver las cosas que en ese periodo han ocurrido por acá. Aparte de Filosofía y Letras, durante la gestión yáñista se creó la Casa de la Cultura Jalisciense, se mantuvo un apoyo sostenido a iniciativas editoriales surgidas de varios escritores (las encabezadas por Arturo Rivas Sáinz y Adalberto Navarro Sánchez, por ejemplo) y hasta se amplió la recompensa económica del Premio Jalisco.

Posteriormente, con la creación del Instituto Jalisciense de Bellas Artes, en

los años sesenta, y sobre todo con la del Departamento de Bellas Artes, a comienzos de la década siguiente, desde donde se promovió un programa editorial sin precedentes en la historia de la promoción cultural de esta parte del mundo, prácticamente no hubo escritor más o menos legible de la entidad que no pudiera dar a conocer su obra y hasta conseguir chamba más o menos relacionada con sus intereses profundos: la docencia y la investigación literarias (la principal referencia para ello ha sido la Universidad de Guadalajara), el periodismo y las diversas vertientes de la empresa editorial. Incluso llegó a darse el caso de escritores jaliscienses de generaciones anteriores que comenzaron a ser reintegrados a la vida cultural tapatía, a fin de que impartieran talleres literarios o se hicieran cargo de la dirección de alguna biblioteca. Eso ocurrió, en los setenta y ochenta, con Elías Nandino y, tiempo después, con Juan José Arreola. El de Fernando del Paso es un caso más extremo aún, pues representa un ejemplo —aislado, pero ejemplo— de quien sigue el camino en sentido contrario, mudándose del centro a la periferia.

Y aunque en el último medio siglo las letras jaliscienses han atestiguado todavía la migración de varios poetas como Hugo Gutiérrez Vega, Guillermo Fernández, Raúl Navarrete, Ricardo Yáñez y Mónica Nepote, o de narradores como Mauricio Montiel y Bernardo Esquinca, lo cierto es que el grueso de la república literaria tapatía no sólo se ha mantenido en su lugar de origen, sino que tal república de viento hasta se ha visto ampliada con escritores que han llegado de otros estados del país (Colima, Sonora, Nayarit, Veracruz, Sinaloa, Zacatecas, Durango...) e incluso de la misma Ciudad de México. Lo anterior habla de que, si bien las letras de Jalisco no han dejado de ceder del todo al imán centralista, éste cada vez es más atemperado, al grado de que ahora no pocos poetas, narradores, ensayistas, dramaturgos de la comarca pueden participar en la vida literaria del país, y sin tener ya que quemar fatalmente, como en el pasado, las naves de la patria chica. ■

## Esilio

PAOLO RUFFILLI

### All'alba

*Stanze d'albergo  
da lasciare all'alba  
con sollievo  
in fretta per un treno:  
letti sfatti,  
bagni inospitali.  
Scendi e sali  
con tutto il carico  
delle cose mai risolte,  
delle attese piene  
andate  
sempre più perdute  
in mezzo a quello  
che, si sente,  
non ti appartiene  
se mai ti è appartenuto.  
Nell'ora di sbandati  
lasciati senza mete e  
senza orari  
dal moto della vita.  
Stazioni e bar  
luoghi di scambio  
dentro il vuoto:  
tutte le volte  
così stordito,  
sbattuto  
tra la gente,  
fino a che  
non te ne importa più  
niente di niente.*

### Al amanecer

*Cuartos de hotel  
que hay que dejar al amanecer  
con alivio  
aprisa por un tren:  
camas deshechas,  
baños inhospedables.  
Subes y bajas  
con toda la carga  
de las cosas jamás resueltas,  
de las esperas llenas  
idas  
siempre más perdidas  
en medio de aquello  
que, se siente,  
no te pertenece  
si acaso te ha pertenecido.  
En la hora de los sin rumbo  
dejados sin metas  
ni horarios  
por el movimiento de la vida.  
Estaciones y bares  
lugares de intercambio  
dentro del vacío:  
todas las veces  
tan aturdido,  
arrojado  
entre la gente,  
hasta que  
ya no te importa  
nada de nada.*

Paolo Ruffilli (Rieti, 1949). Su libro más reciente traducido al español es *Diario de Normandía* (El Tucán de Virginia, México, 2006).



## Solitudine

*Ogni volta  
mi ritrovo solo  
in un posto alieno  
straniero tra la gente,  
mi muovo  
senza più ragione,  
non c'è più un filo  
a cui annodare  
la mia storia  
di colpo senza rete  
galleggio alla deriva.*

*Eppure  
bevendo l'amaro  
fino in fondo  
più perso e disperato  
dentro il vuoto della vita  
in giro per il mondo  
sbatitutto e sradicato  
intanto riportato a galla  
rimesso in piedi  
sì, resuscitato.*

## Soledad

Siempre  
me descubro solo  
en un lugar ajeno  
extraño entre la gente,  
me muevo  
sin mayor razón,  
ya no hay un hilo  
al que anudar  
mi historia  
de pronto sin redes  
floto a la deriva.  
Y sin embargo  
bebiendo lo amargo  
hasta el fondo  
más perdido y desesperado  
dentro del vacío de la vida  
en tránsito por el mundo  
sacudido y desarraigado  
y entretanto otra vez a flote  
de nuevo en pie  
sí, resucitado.

## Servi del mondo

*Le falsità dell'intelletto,  
gli oscuri mostri  
del pensiero, l'effetto  
delle vane immagini  
sul cuore, l'eterno  
ricorso alle risorse  
dell'amore, l'ombra  
del vero eluso senza  
reale soluzione. Con solo  
un dato certo, in fondo,  
neppure più la previsione  
del tempo perso  
per servire il mondo.*

## Siervos del mundo

La falsedad del intelecto,  
los sombríos monstruos  
del pensamiento, el efecto  
de las vanas imágenes  
en el corazón, el eterno  
recurrir a los recursos  
del amor, la sombra  
de lo verdadero eludido sin  
solución real. Con sólo  
un dato cierto, en el fondo,  
ni siquiera ya la visión previa  
del tiempo perdido  
para servir al mundo.



## *Chiusi nel sogno*

*Nati dal corpo  
di natura, distaccati  
e alzati in volo, ma  
ricaduti in ansia  
e per paura.  
Eppure amando  
per se stessa,  
sì, la vita.  
Disamorati  
delle cose umane  
per l'esperienza  
ma poco a poco  
assuefatti a rimirarle,  
quelle, da lontano  
e, nel distacco,  
vedendole più belle.  
Disposti a sopportare  
disagi e strazi  
misfatti ed infortuni.  
Chiusi nel sogno  
intatto di uscirne,  
chissà come, immuni.*

## *Encerrados en el sueño*

*Nacidos del cuerpo  
de la naturaleza, desasidos  
y alzados en vuelo, pero  
de nuevo caídos en el ansia  
y por miedo.  
Y con todo amando  
por sí misma,  
sí, la vida.  
Desencantados  
de las cosas humanas  
por la experiencia  
pero habituándose de a poco  
a mirarlas nuevamente,  
a ésas, de lejos,  
y, separados,  
viéndolas más bellas.  
Dispuestos a soportar  
penurias y desgarros  
delitos e infortunios.  
Encerrados en el sueño  
intacto de salir de él,  
quién sabe cómo, inmunes.*

VERSIÓN DE  
RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

# Los exilios

## de Juan Gelman

EDUARDO HURTADO

**C**onocí a Juan Gelman después de leer su poesía, pero en sentido estricto a Gelman lo conocí a través de su poesía. No siempre sucede así: se puede leer a un poeta y luego, si se da la ocasión de tratarlo, extrañar al personaje que uno alcanzó a figurarse por mediación de esa entidad que algunos llaman «voz lírica». Siempre me interesó la poesía de Gelman. No obstante, debo admitir que hace apenas ocho años no la había leído sino de manera ocasional, en revistas y antologías. A fines de los años noventa, Marco Antonio Campos me encomendó redactar un comentario para que, a manera de epílogo, acompañara el libro *En el hoy y mañana y ayer*, la antología personal que el poeta realizó para la colección Poemas y Ensayos de la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

Obsesivo como soy, no me limité, para escribir ese texto, a explorar los poemas que el mismo Gelman eligió para conformar la muestra: leí, cada vez con mayor apetito y entusiasmo, todos los libros suyos que logré adquirir. No contaba, como mero epiloguista, con mucho espacio para exponer mis impresiones. Muchas se me quedaron en el tintero. Sin embargo, si algún mérito hay en esas breves notas, está en su emotividad, surgida del deslumbramiento que una exhaustiva incursión en la poesía de Gelman suscitó en mí.

Entre balbuceos alcancé a opinar, apoyado en una idea de Eugenio Montale, que la obra poética de Juan Gelman es una hermosa biografía. Con esto no quiero decir que sus poemas constituyan una especie de compendio en verso de su vida. Sólo intento poner de relieve que en ellos la experiencia siempre ocupa un primer plano. Es este atributo el que crea en el lector un sentimiento de complicidad ante lo fascinante y terrible de la vida. Gelman ha desarrollado una rara aptitud para reconciliar escritura y vida. Esto le permite construir sus poemas con las materias más inmediatas: la mujer; el barrio y la niñez; dios y su ausencia; los compañeros caídos; el amor a la tierra donde se vive, aunque se viva en el exilio.

El exilio es uno de los temas recurrentes en la poesía de Gelman, pero lejos de aparecer en ella como un asunto asociado a la pérdida y la nostalgia, constituye el punto de partida para afirmar

Eduardo Hurtado (Ciudad de México, 1950). Su libro *Las diez mil cosas* (Era/CONACULTA, 2004) obtuvo, en 2005, el Premio Nacional Carlos Pellicer de Poesía para Obra Publicada.



— Nicola Larusso

una vocación de vivir en presente, de empatiarse en territorio ajeno. El exiliado, se piensa, inventa un mundo para compensar la falta de raíces. Gelman, junto a otros artistas de nuestro tiempo, desmiente el cliché al asumirse como un ser señalado por un exilio originario. En último término, la verdadera causa que lo ha traído lejos de la tierra nativa es el afán de modificar su circunstancia, de resistir los embates de la historia y hacer de la patria un lugar digno, de veras comparable con el próximo. Pero ese afán es el mismo en cualquier latitud —y esa patria, en consecuencia, apenas reconoce límites. El exilio no es para Gelman una mera circunstancia biográfica sino un estado inherente a su condición de poeta. La de exiliado, por otra parte, es la naturaleza propia del inconforme —y el autor de *Valer la pena* lo es hasta la médula.

Gelman asume su sentimiento de ser en el destierro con un temple afirmativo. Entre las cualidades excepcionales de su poesía, ocupa un sitio primordial la capacidad para volver las cosas del lado de la luz. No sé si esta rara virtud la posee «a pesar del» o «gracias al» considerable cúmulo

de situaciones adversas que ha debido enfrentar a lo largo de una existencia combativa. Como sea, de esa aptitud ha echado mano a la hora de integrarse a los distintos países en los que ha vivido, en especial a la tierra que hoy lo acoge.

Me consta que Gelman vive a caballidad las alegrías y las penas, los pequeños triunfos y los continuos descalabros de cualquier mexicano, sin dejar por eso de ocuparse de los ideales por los que un día se vio obligado a dejar su país, sus nubes y sus ríos, sus familiares y amigos, el aire inolvidable de la infancia. Gracias a su tenacidad constructiva y a su afán de pertenencia, ha encontrado en México el terreno ideal para ejercer, digámoslo apoyados en un verso de Huidobro, «la vendimia del destierro». Aunque bien visto, Juan nunca ha vivido en este país como un desterrado. Y no sólo por la generosidad con la que los mexicanos hemos querido acogerlo, sino por la decisión del propio Gelman de aceptar como un destino su domicilio. No mira su estancia, no la ha mirado nunca, como una situación de coyuntura; su vida es ésta, el cotidiano



Antonio Bunt

bregar en la Ciudad de México, y no el tránsito espectral del que aguarda la hora de volver.

A Gelman le conviene como a pocos el término acuñado por Gaos para definir la condición de muchos españoles que vinieron a México con la Guerra Civil: «transtierro», la integración sin reservas del exiliado a su «patria de destino». Una condición que sólo puede darse, claro está, si lo permiten las circunstancias halladas en la nueva residencia: una misma lengua, una historia común, pero también otras de igual o mayor trascendencia, como la posibilidad de compartir sueños y desvelos, insurrecciones y esperanzas. En México, Gelman extiende y corrobora una identidad, la confirma en el aire que respira, en los frutos que le otorga el nuevo clima. Descubre las ciudades, la otra geografía, y en este hallazgo confluyen los paisajes más íntimos, el rostro actualizado de los suyos, el perfil universal del descontento. El exilio es un lugar de privilegio para que la patria comparezca esencial y desnuda frente al expulsado, cuando él mismo ha cesado de

buscarla. Entre la patria perdida y la patria ganada se anulan las distancias.

En esta feliz reasignación de lucas, deberes y lealtades, juega un papel importante una certeza ya enunciada: la de ser un proscrito originario. Para un poeta como Juan Gelman, la experiencia de la expulsión está en el fundamento del oficio. Como tantos artistas contemporáneos, Gelman es una conciencia que se sabe exiliada de un decir primordial. Si a los hombres, en algún momento que se pierde en las fronteras del mito y de la historia, les dio por combinar las palabras de tal forma que ya no dijeron lo que decían cotidianamente, que fueran mucho más que otra moneda en los mercados, es porque intuyeron que las palabras conservan las huellas de un decir metafórico. Gelman entiende que su patria es el lenguaje, pero esa patria se le aparece a cada instante como un espacio abierto a la posibilidad. La poesía tiene los hábitos del horizonte: se desplaza, crea el camino de aquellos que se esfuerzan por alcanzarla. De esa patria mudable, nos deja ver



Gelman en uno de sus poemas, nunca es dueño el poeta.

Si la sabiduría del hombre en el exilio es ampliar su noción de la patria, la del poeta es dejarse habitar por la poesía:

Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis  
[versos,  
rostros oscuros los escriben como tirar  
[contra la muerte.

Ya he comentado la disponibilidad de Juan Gelman para dejarse poseer sin reticencias por su nuevo entorno. Tengo para mí que hay una estrecha relación entre esa disponibilidad y sus talentos como ciudadano, amigo, abuelo y esposo. No creo impertinente traer a cuenta estas cosas, pues como hace ver Cortázar en una aguda nota sobre Gelman, éste se ha ocupado de abolir las fronteras entre palabra y acción, para hacer de sus poemas algo más que un vehículo de comunicación: un lugar de contacto. En ellos ocurren de nuevo esas cosas que desde hace algunos años he podido verificar como testigo de sus maneras de vivir: sus pasiones domésticas, sus compromisos con la tribu, su capacidad para apropiarse de las cosas y los seres con los que el destino ha querido indemnizarlo de tanta pérdida.

Siempre que nos reunimos, Gelman encuentra ocasión para contarme alguna anécdota relativa a la convivencia con sus nietos. Una de ellas lo pinta de cuerpo entero. Cierta mañana, Iván, el más pequeño, lo abordó con esta inquietante reflexión, casi increíble en un niño de apenas ocho años: «Abuelo, ¿sabes qué es peor que la muerte...? No haber nacido». Ese día, según me dijo él mismo, retiró de sus libreros los tomos completos de Kant, Heidegger, Schopenhauer y otros más. Y sé que esto es verdad, porque en la poesía de Gelman hay recurrentes confirmaciones de esta disposición suya a tocar capas cada vez más profundas de inmediatez, incluso de ignorancia, para extraer de ahí verdaderos tesoros de sabiduría poética:

El sin tierra ve ahora los otoños que su  
[niñez no sabe traicionar.

Allí pasó mañana. Tiembla de siempre  
[en nunca más. No cesa su porción  
de infinito.

Pero el centro de su obra es el amor, y más precisamente el «amorar», que es la forma propiamente gelmaniana de ejercer este oficio. En otra parte he intentado definir este singular neologismo acuñado por Gelman:

Amorar no es cosa fácil. El que amora camina por el filo de la pérdida, debe asumir las fatigas que acarrea la persistencia en el amor. El amorar de Juan Gelman traza el mapa de sus pasiones: la poesía, el erotismo, la patria y la intemperie, la belleza, todavía, de este mundo. También es el núcleo de un contralenguaje alzado para enfrentar las calamidades que lo abruman: la injusticia, el olvido, el silencio obligatorio, la derrota, las cucharadas del señor Scott, la «barbaridá» de la tristeza, la perradura del vivir. Amorar, sin embargo, no es el feroz de nadie: aunque hay quien vive y muere sin conocer sus claves («dar lo que no se tiene, recibir lo que no se da»), el verbo implica un sentimiento que pertenece a todos los tiempos y lugares —y en esta zona comparable se humana la poesía de Gelman...

Aquí se impone agregar, ya para concluir, que el corazón del sistema amoroso que hoy rige la poesía de Gelman tiene nombre —y el poder de instalar universos. Mara Lamadrid, su compañera, representa para él la final supresión de todos los destierros, el lugar donde confluyen la medida y el delirio. Al constatar las maneras apenas perceptibles con las que Juan acompaña y atiende a Mara y la cobija, se afirma en mí la idea de que el amor, esta necesidad de aniquilarse el hombre a sí mismo para crear un sitio a la medida de lo que ama, representa la disolución de todos los exilios:

¿Qué sos sino mi estando en desestar, ave  
dura del siendo, vacío que no puedo ago-  
tar? ■

# 12 horas de exilio en las rocas (y en el agua)

CARLOS ANTONIO DE LA SIERRA

**S**e dice que, un día, el gran Vincent van Gogh, después de pasar una tarde bebiendo ajenjo con Gauguin, su amigo y compañero de casa, se cortó el lóbulo de la oreja izquierda; acto seguido lo puso en un sobre y se lo dio a una amiga prostituta. La historia cuenta que le dijo: «Guarda este objeto cuidadosamente». La amiga, sobresaltada por la procacidad, llamó a la policía, y Van Gogh fue puesto tras las rejas. La oreja fue conservada en alcohol como evidencia de la fechoría. Se dice también que Van Gogh había amenazado antes a Gauguin con la navaja utilizada para la mutilación. Algunos años atrás, en 1873, Paul Verlaine, borracho y en un ataque de histeria, le disparó en la muñeca a su ex amante, Arthur Rimbaud, quien salió corriendo a la calle y se refugió en un policía. Verlaine, que lo había seguido a punta de balazos, fue arrestado. Estuvo en una cárcel de Bruselas, sin beber, durante un año. Dylan Thomas y Malcolm Lowry, sin balacear a alguien o cortarse algún miembro querido, pero sí visitando las cárceles, simplemente murieron de sendas congestiones alcohólicas. Hart Crane, por su parte, por no haber sido correspondido por un marinero a bordo del buque *Orizaba*, y con más alcohol en la sangre que sentido común, decidió lanzarse por la borda en el Golfo de México. Como estos cándidos episodios, tomados así, como mero capricho azaroso, hay millones más sobre el trago y sus secuelas; la embriaguez y sus rutas insondables; el alcohol y sus exilios inescrutables.

¿Cómo se llega, como los antes mencionados bergantes, al exilio alcohólico? O más aún: ¿qué existe en esos senderos inconfesables donde ya no se hace pie y lo único que resta para la salvación, para la vuelta a casa, es el arrastre de lengua? Si alguna de estas preguntas puede ser contestada, pues no hay forma de radiografiar a plenitud la nebulosidad, será como una aproximación al estado *in crescendo* de la borrachera; como una suerte de sensación omnímoda cuyo único propósito al beber una cerveza sea estrictamente terminarla para pasar a la otra; como la narración, lujuriosa y bienandante, de lo que sucede en el juego de las rocas y el agua. Las consecuencias de beber alcohol son de las pocas certidumbres en el

Carlos Antonio de la Sierra (Cuernavaca, 1972). Su libro más reciente es *La última tempestad. Shakespeare y América Latina* (Instituto de Cultura de Morelos, Cuernavaca, 2000).



mundo sensible; la única manera de alcanzar esa fase es padeciéndola, pensando que la batalla no se tiene ganada ni perdida de antemano. Embriagarse es transformarse en Jacob y su lucha con el ángel para ser heridos; es haberle visto la cara a Dios y sobrevivir. Llamadme Israel.

El exilio alcobólico no es voluntario: es, más bien, el único camino posible aunque se desconozca el destino. Tampoco existe la certeza de un retorno natural. La delgada línea sobre la que se transita es lo suficientemente benévola como para permitir un regreso consciente. De ahí que se ande sobre ella en bicicleta, con una jabalina entre las manos para figurar el equilibrio. ¿Pero cuál equilibrio si tres botellas de whisky bacen trazar eses invisibles sobre el pavimento? Nadie recupera la ondulación de las eses; nadie camina de nuevo por la ruta explorada por un gran bebedor, por ese héroe expresionista cuyo mayor anhelo es un poste de luz. ¡Mi reino por que el suelo deje de moverse! No navegaré más por esta ría (nadie, sin embargo, bebe dos veces la misma agua). Abí mismo, en ese estado al cual todavía no se llega, suelen venir reflujo incontenibles que dominan los esófagos; regurgitaciones bien puestas que hacen del poste, de la calle, de las eses, un fresco de época. Una instalación como la que hay ahora mismo en mi comedor. Sugiero una humilde estampa:

Objetos inmorales ocupan la mesa. En su mayoría son botellas vacías (también hay restos de algo que alguna vez fue un vaso: mi amigo Fuc se encargó de comprobar la ley de la conservación de la materia haciéndolo añicos); sinceramente, le dan un toque místico al arreglo. Los ceniceros están llenos de colillas: podría aventurar que se acabaron cerca de cien cigarros. Dos vasos de vodka *tonic* a la mitad adornan una de las esquinas de la mesa; en uno, la cáscara de limón flota en la superficie al lado de una colilla. Es, sin embargo, una composición armoniosa. *Vodkacigarrer-*

*tonic*. Además hay mitades exprimidas de limón que desprestigiarían al más voluntarioso bodegón (valga la tautología). *The remains of the night, my friends*. La sucesión caótica de recipientes para hielo hace pensar que fueron otros los invitados a beber ese día, visigodos acaso. Ahora, a la distancia, es este cuadro la única evidencia de que acaso existimos alguna vez y no fue Dionisos el único testigo de nuestra suerte. Mi casa lleva así casi una semana y creo que la dejaré tal cual unos días más: no siempre tengo una instalación artística de alta escuela en mi comedor.

De esos viajes no se regresa jamás. Trago dado ni Dios lo quita. Pero hay que empezar por el principio, por la bebida iniciática, esa que se ingiere antes del mediodía (y aquí lo aconsejable es esconder cualquier loción que esté al alcance, sobre todo las dulces). Electrólitos son lo que se exige por la mañana para equilibrar la sangre; cerveza con limón y salsas hasta compensar la falta de sales, sopesar el cuerpo deshidratado; en suma, iniciar el proceso de desintoxicación. (Abro aquí un paréntesis para hablar de una infusión de tránsito que puede formar o no parte de la ruta: el pulque. De origen maguero, el pulque debe beberse como agua y se sugiere llevarlo en caminatas por el monte. El primer trago de esta viscosa bebida siempre es un poco complicado, pero, una vez que uno se acostumbra a su densidad espermatozoideana y a su terco y lento descenso por barba y bigote, los vasos entran en caída libre sin reflujo ni gorgoteo. Despues de tres pulques adentro, uno ha engullido una comida corrida de la fonda de la esquina, pues es el equivalente a cuatro bisteces. El efecto de esta bebida suele ser afrodisíaco y, como se diría vulgarmente, aligera los cascós. Quizás el único brebaje que logre una sensación similar sea el mezcal. A la entrada de toda pulquería siempre habrá un personaje vendiendo objetos misteriosos al son de «¡A ver, jóvenes, qué les doy

además de lástima!».)

El puerto empieza a perderse de vista y el regreso podrá ser hasta dentro de veinte años, por más que hablemos de un solo día (a Escila y Caribdis no se les vence en una jornada). El exilio alcohólico, insistiré para despejar las dudas, no es voluntario; por más que uno haya elegido la nave y la botella, los rumbos siempre serán fortuitos, y las causas del abordaje inexplicables. Por eso es necesario hablar ahora de la isla al mediodía y del pomo vacío de tequila que deberá lanzarse desde ahí. Porque, se sabe, lanzar botellas llenas al mar no sólo es una tontería porque se hunden sino que (perdón por el oxímoron tan de mal gusto), a secas, es inmoral. El primer tequila se bebe de un trago y su consecuencia es un destierro abominable (de nuevo un oxímoron, doble ahora porque recordemos que seguimos en la isla al mediodía y no hemos regresado al agua, bueno, nada más al tequila, pero seguimos en tierra firme). Los tragos posteriores son para ir a galope firme en nobles corceles. En los caballitos de tequila no hay marcha atrás, ni siquiera una ínfima e insignificante mirada para amainar la nostalgia. Babieca y Rocinante en el *derby* del ostracismo. El exilio tequileño es la búsqueda tenaz de horizontes. La

isla al mediodía se abandona y el mareo por las olas removidas, por el agua ardiente del sol a plomo, se incrementa. A lo lejos, en la isla, unas vacas observan su sino eterno.

Entre la una y las tres, las cartas de navegación indican una ruta perfumada. Doblar a babor (a la izquierda, siempre a la izquierda) e iniciar el tránsito suave: la ginebra, la hora de los martinis secos (sin agitar). La temperatura aumenta y las comisuras se vuelven reflexivas; catan si es el momento de iniciar la fuga final, el confinamiento último a otras profundidades. La forma de tomar ahora es lenta y se levantan las cejas obscenamente (intuyen la expatriación); es aristócrata aunque el ceño ya sea piramidal; es implacable y las ranuras de la frente, parcias e inefables, perciben un destino indómito. Echemos el ancla para hacer de la carraca una barra interminable: el bar fugitivo para los que busquen refugio en el destierro. Que vengan el *bourbon*, el *scotch* (pero sostened los doce años, *goddamn*, doce horas al menos); que el ron sea el artílugo perfecto para negociar con los corsarios que vienen a por nosotros, y la charanda la panoplia adecuada para dominar a los bellacos que planean el motín a bordo. Vodka para los vikingos

—Yuri Manrique





malsanos y calvados para los mariscales de la alicaída armada francesa. Repartan *sake*, *cachaça* y *ouzo* entre los recién llegados. Háganlo, pero no toquen los toneles de mezcal ni de ajenjo: esas botellas son para beberse entre la gente seria.

### Prolegómenos a una teoría para beber el mezcal

El mezcal se toma entre dos dedos y se vierte en la garganta como quien ingiriere la eternidad. Después se sabrá que la infinitud es vacua y el *shot* es sólo un instante perpetuo (aunque ahora, después de haber bebido gran parte del día, el intestino delgado y la vena porta son mangueras ideales para dotar de aguardiente a una multitud sedienta. Pero seamos respetuosos...). No obstante, el mezcal, a pesar de sus detractores, no es un trago que orille al exilio; es, más bien y en línea directa con su gusano de maguey que siempre busca tierra firme, una bebida de cabotaje. Con el mezcal siempre se regresa a tierra y se vuelve al mar: su característica particular es que cuando se está a punto de perder de vista la costa, se regresa a ella (aunque la vista se pierda). El problema, y es acaso por lo que algunos estudiosos lo han llamado una bebida propia del exilio, viene de que «tierra a la vista» es mero espejismo de los tripulantes. La navegación de cabotaje se transforma en ilusión: el crimen perfecto. Beber mezcal es estar a la deriva, en el exilio permanente donde la búsqueda por el camino de vuelta será siempre infructuosa. Beber mezcal es sentirse perro, un *dog*, un *god* malnacido al que lanzarán a una barranca desde la barraca. La «barra» se deshace de su «ca». Beber mezcal para sentirse, a la vez, bala invisible de cañón y hada transparente suspendida en el aire.

### Consideraciones sobre la repatriación en una botella de absinth

En la *fée verte* (el hada verde) hay anís, hisopo, toronjil, cálamo aromático, así como cilantro, manzanilla, perejil e incluso espinaca. Hipócrates, por ejemplo, la recomen-

daba para el reumatismo. Pitágoras sugería tomarla con vino para resolver problemas hepáticos. En la literatura, la palabra aparece en un pasaje de la Biblia (Proverbios: 5,4); también Hamlet dice dos veces la palabra *wormwood* (ajenjo) a la mitad de la representación del *Asesinato de Gonzago* en la tragedia shakespeariana. Manet, Maiguan, Degas y Picasso pintaron botellas de ajenjo; Oscar Wilde escribió:

The first stage is like ordinary drinking, the second when you begin to see monstrous and cruel things, but if you can persevere you will enter in upon the third stage where you see things that you want to see, wonderful curious things.

Si se piensa que ninguno de estos expatriados regresó sobriamente a su tierra (salvo a esa donde ya fueron alimento de los gusanos de maguey), la navegación en botellas de ajenjo no es conveniente. El *absinth* adormece las lenguas cautas y desanida las pasiones de los ciclopes marinos: primero es ver con un ojo; después con ninguno. El paladeo del hada verde hace seguirla, como canto de sirena, para llegar a Naxos, saludar a Ariadna y acuchillar al traidor Teseo; hace producir Polonios en serie y asesinar el bosque que se mueve; pero no es el bosque aunque sea verde; sigue siendo el agua y sus bondades, la navegación circular de los ochenta grados a estribor de alcohol: el follaje inalcanzable del horizonte. Sé verde, soy verde, verde que te quiero verde, *merde* que te quiero *merde*, y es ya la tierra en el agua. El hada suelta al monstruo en su laguna verde.

El retorno es incierto. La nebulosidad cierra los caminos posibles. La sangre es un líquido explosivo: un pequeño cerillo incendiaría sus arterias. Los pasos van de pared a pared y el aire del amanecer adormece más las piernas magulladas. Pero en este sendero puedo cagar, dormir. Creo que de aquí soy. Que se hunda el barco. Soy un naufrago irredento, un exiliado indisoluble. ■

# Internet, tierra de exilio(s)

NAIEF YEHYA

## Cuerpo y mente

**N**ada ha transformado más nuestra percepción de la realidad en la última década que una noción abstracta parida de la ciencia ficción: el ciberespacio. Este ámbito invisible situado arriba, abajo y alrededor de nosotros se ha convertido en un espacio de promesa, redención, esperanza y perdición. Si bien el ciberespacio o espacio virtual es una construcción matemática y una ilusión tecnológica creada originalmente como un medio eficiente de comunicación entre institutos de investigación estadounidenses, en realidad nunca fue únicamente un territorio utilitario ni un mero canal de intercambio de archivos digitalizados, sino que desde sus orígenes era empleado también para otros fines, desde comunicaciones personales hasta interminables sesiones del juego *Dungeons and Dragons* (*Ca-labozos y dragones*) entre el personal de las instituciones de investigación que tuvieron acceso inicialmente a la red.

La red de redes fue siempre un dominio onírico, casi místico, en el cual se anticipaba que algún día todo sería posible. Éste es el lugar-no-lugar donde hoy podemos *googlear* cualquier duda, administrar cuentas de banco, consultar periódicos, ver videos, escuchar música, leer libros, contemplar cuerpos desnudos realizando una diversidad pasmosa de actividades eróticas, establecer relaciones amistosas o amorosas y hacer todas nuestras compras. Pero también y más importante aún, es éste el espacio imaginario de escape del «lastre de lo material», es la vía de liberación del cuerpo y su determinismo biológico. La fantasía de cambiar o reemplazar *bytes* y *bits* por átomos tiene connotaciones esotéricas y resonancias con el neoplatonismo y la ideología de San Agustín, la cual dicta que hay una asimetría entre el cuerpo y el alma, en la que esta última siempre será superior. De acuerdo con esta visión que ha regido al imaginario cristiano por siglos, la carne está condenada a la disolución, la eventual descomposición y el pecado.

## Nuevos rituales

Al adoptar nuevas tecnologías, también adoptamos nuevas formas de pensar y de relacionarnos con el medio. Quienes trabajamos con una computadora y una conexión de internet conocemos el ritual, sabemos que ella dicta nuestro ritmo y actividades de manera caprichosa, rige nuestro uso de tiempo,

Naief Yehya (Ciudad de México, 1963).  
Uno de sus últimos libros es *Pornografía*.  
*Sexo mediatisado y pánico moral*  
(Plaza & Janés, México, 2004).



hasta ocupar la totalidad del horario laboral, y buena parte de esas horas se consumen en actividades no relacionadas directamente con el trabajo. Cada día dedicamos más tiempo al correo electrónico, al *chat*, a curiosear por el inventario de Amazon, a participar en subastas de objetos inútiles en eBay, a navegar por las páginas porno de la *web*, a leer chismes de la farándula, a seguir los resultados de un partido de fut y a jugar *Secondlife*, *Warcraft*, *Ultima Online*, *Runescape*, *Everquest* o cualquiera de los juegos multiusuarios en línea masivos, en los que millones de personas de todo el mundo viven inmersos buena parte de sus vidas.

No es raro que al término del día sintamos que no hemos hecho gran cosa. A pesar de utilizar *software* para incrementar nuestra

productividad, tenemos la sensación de haber tenido la mente dispersa, atomizada en media docena de actividades, y de ser incapaces de concentrarnos en una sola cosa. Sin embargo, más tarde la computadora casera toma el relevo y le ofrecemos como tributo el resto de nuestro tiempo libre. La red es como un santuario de la indulgencia, un burlesque personalizado, un ágora individual, un teatro de la crueldad tecnoartaudiano y una caja de sorpresas aparentemente inagotable. Robamos tiempo al sueño y la vigilia. Las noches se vuelven más cortas y, al despertar, la necesidad de cafeína pierde importancia al lado del síndrome de abstinencia de imágenes y sonidos.

### La utopía de la carne digital

En un lapso pavoroso y fascinante brevemente hemos transitado por una serie de poderosas tecnologías que lo han cambiado todo, y la principal víctima han sido nuestras certezas materiales. Ante la disruptión de lo digital, nuestras nociones de las distancias, de la identidad, de la presencia física, de la sexualidad e incluso de la mortalidad se han modificado.



Pamela Scheinman

¿Cómo no caer seducido ante la posibilidad de reinventarse, de crearse personalidades alternativas, de ser cualquier cosa detrás de la pantalla, de mantener apasionantes e intensas relaciones a través de continentes, e incluso hacer un nicho para la eternidad al «transmigrar», al mudar nuestro ser, recuerdos, inteligencia y sensaciones a una base de datos, a un dispositivo de memoria que pueda emularnos, que nos permita vivir por siempre en circuitos y redes de comunicación, omnipresentes e indestructibles?

El espacio virtual se presenta hoy no sólo como la solución inmediata a necesidades triviales, problemas pragmáticos y urgencias informativas, sino como una oportunidad de alivio a las presiones de la vida cotidiana y la

posibilidad de vincularnos con toda clase de comunidades y redes de individuos con los que difícilmente podríamos entrar en contacto en la vida cotidiana.

Ante la dificultad y, en muchos casos, imposibilidad de romper las cadenas que nos limitan en lo moral, económico, físico y social, la invitación a desvanecernos en la red resulta irresistible.

El exilio de nuestro propio cuerpo se presenta como un atajo al paraíso. Habitar el ciberspacio no es lo mismo que ocupar un espacio, sino que es una forma de distribuir nuestra conciencia y encontrar la unidad con el Todo en la disolución del ser.

### Los otros exilios

No hace falta mucha imaginación para constatar que para muchos la vida en línea es mucho más atractiva que la rutina del *carnespace*, para aceptar que jamás seremos tan atractivos como nuestros avatares. Algunos consideran que la fijación por la internet es síntoma de una adicción, una actitud patológica compulsiva e irrefrenable que requiere de satisfacción instantánea.

tánea, una obsesión que se persigue a pesar de afectar nuestras actividades y relaciones o bien tener consecuencias en nuestra salud y estabilidad. Sin embargo, también podemos considerar esta urgencia como un exilio de la realidad.

En un mundo hundido en guerras de alta, mediana y baja intensidad, amenazado por el calentamiento global, desgarrado por el retorno de fundamentalismos y fascismos, parece increíble que la gente pueda abstraerse en actividades aparentemente frívolas como los antes mencionados juegos multiusuarios (muchos de los cuales son costosos y mórbidamente absorbentes). Sin embargo, podemos entender que precisamente por esas razones millones de personas de todas las edades buscan evadir la realidad en un exilio temporal en el ciberespacio. Estos juegos inmersivos y complejos son recorridos, explorados y creados por poblaciones enteras que optan por un exilio digital, por vivir con toda seriedad vidas fantásticas en la red como guerreros, magos, mineros, mutantes o princesas en prodigiosas geografías pixeladas, donde uno debe trabajar o matar para sobrevivir. Contrariamente a lo que se puede pensar, la diversión en estos juegos no viene de una recompensa instantánea, sino que, por el contrario, es resultado de la dedicación, el esfuerzo y la destreza de los participantes.

Es claro que al emplear la palabra «exilio» para referirnos al escapismo cibernético lo hacemos de manera metafórica, pero en algunas situaciones la red puede convertirse en un territorio de libertad, una tribuna para hablar de temas prohibidos en la cual los reprimidos pueden exponer su sufrimiento y desafiar a las autoridades, su control de los medios y la libertad de expresión, como en el caso de los militantes de la causa de los derechos humanos en China, Arabia Saudita, Ucrania o Uzbekistán. Lo mismo podemos decir de quienes buscan alivio a las presiones de feroces teocracias fundamentalistas, de la xenofobia, la homofobia y demás formas de odio en contra de cualquier otro disidente. La red es entonces una especie de nación sin fronteras, genuinamente democrática, donde aun las más insignificantes minorías pueden organizarse, defender sus derechos y expresar con orgullo sus diferencias. Por supuesto que esta tierra etérea de asilo digital, a diferencia de las naciones que aceptan exiliados en el mundo

material, no tiene medios para proteger a sus exiliados, quienes deben ocultar su identidad de cualquier manera. Pero este ciberexilio no es un sueño vano e intrascendente. Cuando pueblos, grupos o individuos globalizan su agonía por medio de internet o al exponer los abusos que sufren, están haciendo algo más poderoso que simplemente lanzar al océano un mensaje en una botella. Es probable que los llamados de auxilio se pierdan en la cacofonía de estímulos, ofertas, propuestas y bromas que infestan la red de redes, pero puede suceder y ha sucedido que encuentran oídos y ojos atentos, dispuestos a ofrecer su solidaridad hacia los exiliados y a servir como su caja de resonancia desde tierras menos hostiles. Civiles desesperados han buscado refugio en la red durante las guerras de Kosovo, Irak, Líbano y Congo, entre otros conflictos. Numerosas mujeres han optado por el exilio digital en Afganistán, Kuwait y Egipto para expresarse en una arena pública donde corren menos peligro que en las calles de ser castigadas brutalmente. La paradoja es que, a pesar de que aumentan los medios para comunicarnos, la lista de inconformes que por su seguridad se ven obligados a anonimizar lo que publican en la red es cada día más larga.

El sentido común parecía indicar que con la aparición, el abaratamiento y la democratización de medios de comunicación y expresión tan poderosos como internet se abriría una era de paz sin precedentes. La realidad, como bien sabemos, es otra. Así como la red nos ha enriquecido, también ha desatado nuevas plagas, nuevos crímenes, nuevos medios de explotación. Asimismo, ha permitido a grupos y gobiernos que luchan por regresar a un idílico siglo VII de rigor doctrinario, o bien sueñan con un siglo XXI de oscurantismo y abolición de la ciencia, organizarse, globalizarse y diseminar sus dogmas. Para estos fanáticos de todas denominaciones, la red es una herramienta fabulosa para convertir, atraer y pregonar sus ideas fascistas. Pero, a la vez, la red es también su peor enemigo, ya que su complejidad es el peor antídoto contra el totalitarismo, y por tanto ofrece siempre resquicios de disidencia y espacios de exilio inmaterial que permitirán la supervivencia del espíritu aun en tiempos de la más rabiosa represión. ■



# Quimera II: Galatea en Brighton

---

IGNACIO PADILLA

**M**e tomó algunos meses comprender que Sibhoan Kearney era el nombre irremediable de por lo menos dos mujeres distintas. Y cuando al fin pude apreciar las dimensiones de aquella triste homonimia, era ya tan tarde que mejor hubiera sido no saberlo. Con frecuencia me pregunto durante cuánto tiempo oí a mis padres citar aquel nombre antes de que éste comenzara a quitarme el sueño. Nunca es fácil decidir en qué momento preciso una mención fortuita o un rostro cualquiera pasaron a formar parte de nuestro insomnio. Legiones de rasgos y palabras perturban cada día nuestros sentidos sin granjearse por ello un espacio en nuestra mente. Acaso intercambiamos miradas con un desconocido, leemos con alivio las esquelas de una funeraria o cedemos nuestro sitio en el tranvía a una joven hermosa que sin embargo olvidaremos enseguida. Los borramos para defendernos de la memoria pura. Los ignoramos porque no queremos que *todos* sean *alguien* para nosotros. O quizás también porque nos aterra la idea de ser *alguien* para *todos*. Los olvidamos, en fin, porque en el fondo sabemos que el anonimato, tanto o más que la fama, es uno de los deseos velados de cualquier existencia.

Escribo esto y descubro con vergüenza que a la segunda Sibhoan Kearney le fue negado precisamente ese derecho a no ser nadie. Puedo apostar que ella, hacia el final de sus días, hubiera dado lo que fuese por que su nombre no importase a nadie, al menos no para quienes la honramos hasta matarla. La imagino antes de todo, cuando era niña o adolescente, quién sabe si feliz, pero sin duda poco preocupada por llamarse como se llamaba. Su nombre, hasta el momento atroz en que lo descubrió mi padre en los registros de su oficina bancaria, debió de ser como cualquier otro, resonante sólo para quienes la amaron o aborrecieron antes que nosotros: su madre viuda, un hermano que sólo alcanzó a escribirle dos cartas desde las trincheras del Somme, un novio acaso despechado que habría repetido aquellas sílabas de amor al fondo de la calle que conducía a su modesto apartamento en Cockfosters. Un nombre para ella dulce o neutro, un nombre que, sin embargo y sin que ella

Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968).

Su novela más reciente es *La gruta del toscano* (Alfaguara, Barcelona, 2006).

Este cuento forma parte de la trilogía *Quimeras de tres orillas*, que a su vez es parte del volumen de cuentos *El androide y las quimeras*, en preparación.

lo supiese, se iría cargando de fatalidad en las sesiones espiritistas que por años ofició *madame Doucelin* en nuestra casa solariega de Brighton.



Los devotos de la *madame* llegaban siempre a las cinco: anchos, atildados, diestros como nadie en la elegancia de quienes llevan mucho tiempo compartiendo mezquinas transgresiones. Ahogaban su espera con la repostería de mi madre y se embarcaban en charlas banales que sólo hacían más enervante la impuntualidad de *madame Doucelin*. Siempre parecía intolerablemente tarde cuando la figura inmensa de la médium ensombrecía el umbral de la casa. Su sola presencia, sin embargo, bastaba para que los miembros de su conventillo le perdonasen todo: su informalidad, la perfumada grosería de sus modales, sus cien kilos de ser escandalosamente francesa. Daba pena verles tan sumisos a la fuerza espiritual de aquella mujer enorme, tan dispuestos a celebrar sus deseos y cumplir sus más leves caprichos como si se tratara de una deidad telúrica, providente y terrible al mismo tiempo. Ella, por su parte, se dejaba querer y temer, jugueteaba un rato con la ansiedad del conventillo y sólo se avenía a iniciar la sesión cuando era noche cerrada y la vehemencia de sus devotos comenzaba ya a volverse insostenible. Aquella postergación era tan frecuente y estudiada como las propias sesiones, y no me extrañaría que la *madame* la juzgase parte de su ritual ultramundano, un necesario desgaste para quebrantar las defensas de los comensales y disponerles para creer ciegamente en las cosas que ella, transfigurada y solemne a la luz de las velas, les decía luego desde la frágil frontera que nos separa de los muertos.

Ignoro cómo o cuántas veces fui testigo presencial de los prodigios espiritistas de *madame Doucelin*. Seguramente fueron muchas, pues sus visitas a Brighton nunca fueron en mi casa motivo de secreto, ni siquiera de discreción. Mi padre hablaba de las sesiones como quien comenta un partido de *cricket*, y mi madre las preparaba siempre con el

mismo esmero con que habría administrado las raciones para un almuerzo dominical.

Cuando aludían a los espectros que la noche previa habían acudido a sus invocaciones, lo hacían como si se tratara de un político en desgracia o de una soprano que ha cantado notablemente un aria en Covent Garden.

Naturalmente, mis padres y los demás miembros del conventillo tenían sus preferencias en lo que hace a sus visitantes del más allá: ciertos nombres podían repetirse en nuestras sobremesas hasta volverse cotidianos, otros podían apasionarles, causar trifulcas entre ellos, caer en desgracia o incluso merecer que nadie volviese a nombrarles, no se diga a invocarles. Y aunque nunca tuve claro qué etiqueta podía ganarle a un alma en pena el afecto o el desprecio de los vivos, muy pronto me acostumbré a convivir con ellos y tolerarlos en mi infancia como otros deben hacer con parientes que se resisten a ser lejanos o con la prole invasiva de extraños que fueron al colegio en las mismas aulas que nuestros padres.

Mentiría si dijese que la primera Sibhoan Kearney fue desde el comienzo una muerta de excepción para los seguidores de *madame Doucelin*. Sus primeras apariciones en la casa de Brighton apenas debieron de sembrar en ellos cierta curiosidad por su vida desastrada o por las minucias de un suicidio con barbitúricos que, en realidad, no difería gran cosa de la de muchos otros espectros invocados por la voz ventral de la médium. Después de todo, no era inusual que los suicidas pululasen en las sesiones para narrar a los vivos los mórbidos detalles de sus últimos instantes en el mundo. Ciertamente esos casos sembraban algún interés en el conventillo, pero el entusiasmo o el morbo que generaban se extinguían tan pronto como habían venido, casi siempre desplazados por las confesiones de algún suicida más elocuente, más audaz o, por lo menos, más lúbrico.

No es entonces improbable que el fantasma de la suicida Sibhoan estuviese cerca de pasar al olvido cuando mi padre descubrió a la joven que, para su mal, llevaba sin saberlo ese mismo nombre. Culpar de esto



Julio Galindo

sólo a la casualidad me parece hoy tan absurdo como creer a ojos cerrados que la primera Sibhoan lo dispuso todo para que así ocurriera desde el fondo mismo del infierno. Antes que el azar o los designios de ultratumba, los verdaderos responsables de esa escaramuza fuimos los vivos, seres de carne y hueso cuyo guía no fue otro que mi padre. A fin de cuentas fue él quien cierto día reconoció el nombre de Sibhoan Kearney en la lista de pequeños clientes proletarios de su banco en Londres. Y fue él quien esa misma tarde celebró el hallazgo entre los devotos de *madame* Doucelin, inocente al principio, entusiasta luego, delirante al fin cuando notó que también ellos, sus contertulios y amigos, veían el hecho como algo más que una curiosa coincidencia, quizás más bien como una señal, una invitación inestimable a refrescar un poco aquel juego espiritista que acaso, a esas alturas, había comenzado ya a aburrirles.



No dudo que al principio lo hayan concebido así, como un juego, un simple juego más o menos inocente, algo similar a una

especulación bursátil en la que algunos cientos de libras, audazmente administrados por mi padre, enriquecerían por fuerza el anecdotario de su conventillo en Brighton. Nada de esto, sin embargo, les absuelve de haber seguido con su macabro pasatiempo cuando advirtieron hasta dónde tendrían que llevarlo para sentir que su inversión había valido la pena. Por lo que hace a *madame* Doucelin, su parte en esa industria me resulta hoy extrañamente difusa: a veces la concibo como artífice última de la debacle de la segunda Sibhoan, algunas la veo reacia a participar en ella, y otras, las más, la pierdo entre los rostros de sus devotos como si, en efecto, la médium hubiera sido un mero instrumento, un amasijo de carne blanca y resonante sometido por entero a los designios de la primera Sibhoan, la muerta.

De este vértice inestable de memorias apenas puedo rescatar con claridad la noche en que mi padre relató a sus cómplices los pormenores de su primer encuentro con la nueva Sibhoan Kearney. Lo veo ensanchado en el sillón que preside la sala, sonriente, orgulloso como un patriarca que se dispone a contarnos sus desmanes

de juventud. Junto a él, erguida en un pequeño taburete, mi madre también sonríe, casi puedo asegurar que aplaudiría si no la contuviese su estricto sentido del recato. De cualquier modo, mi madre no deja de exigir a mi padre que les diga de una vez lo que todos ansían oír: quieren saber qué aspecto tiene la muchacha, si se sintió inhibida por la célebre opulencia de la oficina bancaria, si aceptó de buenas a primeras el generoso trato que al cabo le hizo mi padre o si mostró algún interés por la muerta cuya fortuna estaba a punto de usurpar sin saber que con ello asumía también su turbulento destino.

Así apremiado por sus cómplices y amigos, mi padre al fin narra y retrata. En dos trazos describe a la rústica muchacha que esa mañana entró en su oficina manoseando la carta que él mismo había redactado sugiriéndole invertir parte de sus ahorros en el mercado del hierro. Imita luego la voz tímida de Sibhoan Kearney cuando ésta le dijo que seguramente se trataba de un error, pues ella nunca ha visto junta tal cantidad de dinero. Mi padre, entonces, exagera su propia sorpresa cuando revisó con simulada atención los registros bancarios y juró despedir al empleado imbécil que no supo distinguir entre ambas cuentas. Finalmente, abusando del silencio en que han caído sus oyentes, vuelve a

fruncir el ceño, contempla a la muchacha, finge meditar y le dice con un guiño de complicidad que sin duda ese dinero estará mejor en sus manos, pues es evidente que su dueña original hace tiempo que dejó de necesitarlo y sería una pena, señorita Kearney, que esa pequeña fortuna pasara sin más a las arcas del banco.

Al oír esto la concurrencia celebra por todo lo alto la actuación de mi padre. Ya no hay para qué preguntarle qué ocurrió enseguida. El conventillo de Brighton sabe que la muchacha, con reparos o sin ellos, ha aceptado aquel súbito giro de su suerte. ¿Quién no lo haría en su situación? Ya imaginan a la muchacha soñando con vestidos nuevos, tomando ese taxi que necesitó tantas veces cuando la lluvia la sorprendía en los descampados de Southgate, aplaudiendo en la fila cero del Strand esa obra de teatro a la que nunca creyó poder asistir. A esas alturas los presentes, en especial mi madre, han comenzado ya a concebir mil maneras de sacar el mayor provecho posible de la ilusión que mi padre sembró esa mañana en las ansias de Sibhoan Kearney. Ahora que la saben al alcance de sus manos, quieren poseerla por completo, adueñarse de ella, cortearla, redimirla de su vergonzosa mediocridad. Buscan, en fin, la forma de controlar su suerte con la misma ilusión con la que

Dídac Alcoba





un niño cree que podrá algún día regir la fuerza incontenible de las mareas o de los astros.



Siempre me han estremecido la energía y la eficacia con que en esos meses el conventillo de Brighton llevó a efecto sus planes para renovar la suerte de Sibhoan Kearney. Era como si auténticas fuerzas del más allá se hubiesen confabulado a fin de que la impostura de aquella segunda Sibhoan fuese un éxito sin precedentes. Invitada por mi padre, su ángel protector, la muchacha comenzó a visitarnos en Brighton, donde las damas del conventillo se consagraron enseguida a cortejarla, redimirla e instruirla para que respondiese dignamente a la supuesta generosidad de la providencia. Entre bromas y veras la felicitaron por su buena estrella, la iniciaron en las normas más elementales de la etiqueta que debía respetar si quería ser aceptada en sociedad, eligieron para ella los vestidos, el maquillaje y aun el peinado con que empezó a asistir a la ópera y al hipódromo. La muchacha, por su parte, se prestó a aquella transformación con la docilidad de una muñeca de trapo en manos de un grupo de niñas sobreexcitadas y enormes. Casi con alegría obedeció cada una de sus instrucciones y vistió cada uno de los sombreros que le asignaron, se entregó sin chistar a agotadoras sesiones donde le mejoraron el acento y hasta la educaron para que su ignorancia en materia de música y política pareciese antes una virtud de dama bien criada que un defecto de su origen modestísimo. Tal fue su docilidad que en menos de dos meses hubiera sido imposible reconocer en ella a la humilde muchacha de Cockfosters a la que mi padre había citado alguna vez en la oficina de su banco en Londres.

Debo aclarar a todo esto que la tenaz metamorfosis de Sibhoan Kearney tuvo sus límites, acaso porque ninguna de sus hadas de marras quiso nunca renunciar del todo al placer de exhibir el fondo gro-

tesco de aquella acartonada Cenicienta. Más que hermosa o refinada, la muchacha terminó por parecer un borroso catálogo de buenas maneras, una máscara que sin embargo nunca pudo disimular el carácter híbrido y monstruoso de la condición de quien la portaba. Fruto de la indiscreción y la jactancia de los miembros del conventillo, la verdad sobre el origen de la pequeña fortuna de la señorita Kearney fue un secreto a voces en los círculos más selectos de la alta sociedad londinense, y tanto, que la muchacha no tardó en convertirse en el juguete temporario de Ascot y Covent Garden, en una suerte de prodigo circense alimentado por aplausos y falsos halagos que ella, desde su radical ingenuidad, aceptó de plácemes como si en verdad fuesen pruebas incontrovertibles de que había sido aceptada por los que antes cortejaron a la dueña original de su nombre, su dinero y su destino.



Cierta noche, no hace mucho tiempo, pregunté a mi padre si alguna vez consideró que tarde o temprano habría sido necesario desengañar a la muchacha. Mi padre me miró extrañado y se encogió de hombros como si esa fase ineludible de su juego nunca hubiera ocupado sus pensamientos. O peor aún, como si a esas alturas el nombre de Sibhoan Kearney no le dijese absolutamente nada. Enronces me aterré descubrir que la historia de la muchacha había sido para él tan importante como un viaje de negocios a Newcastle o una cacería en Bretaña. Sin duda, el tiempo que duró el desfile de Sibhoan Kearney por los salones y teatros de Londres le había dado numerosas satisfacciones, pero a la postre había sido también un descalabro que juzgó prudente olvidar tan pronto como la muchacha desapareció de nuestras vidas y del mundo.

Más que avergonzarle, el desenlace de aquel juego sólo pudo provocar en mi padre un efímero estallido de rabia, acaso lo

sacó provisoriamente de sus cabales como la derrota de un caballo por el que había apostado más de lo prudente. Lo mismo vale decir por los restantes miembros del conventillo de Brighton, que en el fondo nunca perdonaron a la muchacha su exceso de credulidad. Cuando su industria dejó de parecerles novedosa, mi padre y sus cómplices comenzaron a ver en el entusiasmo de Sibhoan Kearney un síntoma de su irremediable mal gusto. Les indignó que la muchacha se sintiese efectivamente a nuestra altura y, sobre todo, que creyese en la honestidad de las flores y los billetes perfumados con que de pronto se dio a cortejarla un gomoso cuarentón de Bristol. Las mujeres del conventillo tomaron por una ofensa imperdonable que la muchacha dejase de frecuentarlas para entregarse a una felicidad que ninguno de sus creadores podía brindarle o escamotearle. Todavía puedo escuchar la irritada voz de mi madre cuando comentaba el penoso espectáculo de la muchacha cogida del brazo de aquel cazafortunas, de ese patán que sólo la quiere por su dinero. *Nuestro* dinero, añadía, como si dijese también *nuestra* Sibhoan, *nuestra* criatura. Entonces las otras damas del conventillo se indignaban con ella, reprochaban la ingratitud de las mujeres ordinarias, pero qué puede una esperar, amigas mías, de ese tipo de gentuza.

El conventillo de Brighton debió sacar de ésta o semejante indignación la fuerza que le faltaba para dar fin a su juego. Tal vez un jugador más justo o piadoso habría propuesto hablar seriamente con la muchacha, advertirle de los peligros que la amenazaban si seguía juntándose con el solterón de Bristol, aconsejarla como lo habría hecho su madre, con cariño pero con firmeza. Pero ese tipo de compasión le estaba vedado a los cínicos de Brighton: Sibhoan Kearney no era su hija, y ellos debían cuidarse de caer en vanos sentimentalismos. Más que sus hadas, los miembros del conventillo debían asumirse sus parcas, y estaban obligados a actuar como tales si en verdad deseaban evitar

que la muchacha los despeñase definitivamente en el ridículo.



Como es de suponerse, la responsabilidad de cortar los hilos que unían a las dos Sibhoan recayó nuevamente en mi padre. La operación, simple e ingrata, fue ejecutada con una limpieza casi quirúrgica. Mi padre no citó a la muchacha en Brighton, sino en la oficina bancaria donde había empezado todo. No la estrechó ni la bendijo. Ni siquiera le reclamó sus desaires al conventillo o sus coqueteos con el caballero de Bristol. Simplemente le anunció que había aparecido inopinadamente un heredero de la difunta señora Kearney y que éste, con toda justicia, reclamaba la fortuna de la que él, con la mejor de las intenciones, se había atrevido a disponer. Desde luego, añadió, él se encargaría de asumir la significativa merma que en el caudal de la desdichada señora Kearney había ocasionado su irreflexivo acto de altruismo, pero no necesito decirle, señorita, que por desgracia ya no nos será posible seguir ayudándola como hasta ahora lo hemos hecho.

Ni esa ni ninguna otra tarde pudo el conventillo de Brighton agasajarse con un histriónico relato del nuevo encuentro entre mi padre y la infeliz muchacha. Es incluso posible que esa noche prefiriesen no reunirse, no ver la cara de mi padre cuando se sentó a cenar y anunció sin más que todo estaba hecho. Mi madre, por su parte, guardó silencio. Recuerdo ahora su mandíbula distraída en masticar un pedazo de carne ofensivamente duro, su mente acaso concentrada en imaginar el rostro lívido de la muchacha al recibir el golpe de su vuelta a la indigencia, sus manos aferradas a un sumuoso sillón de cuero negro que no basta para sostenerle, los ojos que se apagan porque ya anticipan el día en que el caballero de Bristol la dejará plantada en un banco de los jardines de Kensington hasta que llegue la noche y ella comprenda que sólo una dosis desmedida de barbitúricos le permitirá seguir siendo Sibhoan Kearney, la única. ■

# Wilhelm Reich

## Descripción de su exilio

FRANCISCO HERNÁNDEZ

**S**er judío, psicoanalista y pertenecer al partido comunista es, de suyo, complicado. El panorama se agrava si esas marcas identitarias se ejercen en Alemania bajo el nacionalsocialismo. A pesar de estas condiciones extremas, Wilhelm Reich logró sobrevivir al terror nazi; sin embargo, perdió su última batalla ante el aparato de seguridad nacional estadounidense. Como todo personaje complejo, su legado continúa bajo una fuerte polémica. Figuras como Luigi de Marchi y Georges Lapassade defendieron con entusiasmo su legado, mientras que Erich Fromm figura entre sus más acérrimos críticos. La idea de este escrito es dar cuenta de la condición errante de Reich, reconstruir su itinerario. Ésta es mi contribución a la controvertida obra del médico austriaco.

### El terruño

Nació el 24 de marzo de 1897 en Dobrzynica, en la Galitzia austriaca. Poco después del nacimiento de Wilhelm, la familia Reich se mudó a Jujinetz, cerca de Chernivtsi, en la Bucovina septentrional, justo en el límite oriental del antiguo imperio Austro-Húngaro. Años después él mismo definió esta región como «la más lejana avanzadilla de la cultura alemana». <sup>1</sup> Cierto, pero también representa los límites de la cultura latina: Rumania es el país de lengua romance más oriental. Más allá de los Cárpatos inicia la extensa Moscova. Esta región es un intersticio geográfico y cultural, una encrucijada donde en un radio de 300 kilómetros se encuentran las fronteras actuales de Polonia, Eslovaquia, Austria, Hungría, Rumania, Ucrania y Moldavia. Un espacio donde además han convivido naciones sin territorio. Es el caso de judíos y gitanos. Tal vez esta experiencia le ayudó a autodefinirse: «Soy un mestizo biológico y cultural, y estoy orgulloso de ser el resultado espiritual y corporal de *todas* las clases, razas y naciones». <sup>2</sup> De acuerdo con la geografía postcomunista, Bucovina pertenece ahora a Ucrania.

En 1914, Reich tenía 17 años y ya era huérfano de padre y madre. El 28 de junio de ese año fue asesinado el archiduque Francisco Fernando, y con esto estalló la Primera Guerra Mundial. Iniciadas las hostilidades, la aldea de Reich quedó bajo el control de fuerzas de

Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, 1946). Uno de sus libros más recientes es *Imán para fantasmas* (Era/CONACULTA, México, 2005).

ocupación rusas y, posteriormente, fue recuperada por lanceros austriacos. La ocasión fue aprovechada por Wilhelm para cruzar el río Prut y alejarse del frente oriental. La decisión suponía dejar todo. «Nunca volví a ver mis posesiones ni mi terruño. De un pasado próspero, no quedó nada».<sup>3</sup>

Reich se enroló en el ejército austriaco medio año antes de lo que legalmente le correspondía. En el verano de 1915 pasó a un regimiento de infantería destacado en Hungría. Al año siguiente alcanzó el grado de teniente, y para la primavera de 1918 estaba en Gorizia-Monfalcone, en el ala extrema izquierda del frente italiano. Volvió al campo de batalla en la Alta Italia ya ocupada y permaneció cerca de Gemona (del Friuli), para finalmente participar en una gran maniobra cerca de Udine. En agosto de 1918 solicitó una licencia por tres meses y se marchó a Viena, se inscribió en la Facultad de Medicina y, a las pocas semanas, cayó el imperio Austro-Húngaro. Las fronteras europeas se modificaron y Bucovina, su región natal, pasó a formar parte de Rumania. De esta manera, la reclamación de las propiedades familiares resultaba una tarea casi imposible. Reich recuerda que el colapso de la monarquía y del ejército fue vivido sin mucha excitación por la mayoría de la gente. La destitución del emperador por la Asamblea Nacional se produjo casi sin ruido, con sólo unos disparos en las cercanías del Parlamento. A los soldados desmovilizados nada de eso les importaba, tan sólo buscaban «el camino de regreso a la vida».<sup>4</sup>

### Viena, 1918-1930

Reich se acogió a la prerrogativa que tenían los ex combatientes de poder cursar la carrera de medicina en cuatro años, en vez de los seis que normalmente requería. Por supuesto, esta decisión implicaba un doble esfuerzo, «ya que un estudiante de medicina veterano de guerra debía ser tan experto en su profesión como cualquier otro».<sup>5</sup> Como estudiante de pregrado reconoció la importancia de la sexualidad en el desarrollo de la personalidad, y estudió en profundidad el psicoanálisis, a raíz de lo cual organizó

y dirigió el Seminario de Sexología de los estudiantes de medicina de la facultad de Viena. Después de completar su formación, incluyendo su proceso analítico en 1920, fue nombrado miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, dirigida en ese momento por Sigmund Freud. En marzo de 1922 se casó con Annie Pink, y meses más tarde se graduó de doctor en Medicina.

Continuó su formación en neuro-psiquiatría bajo la supervisión del Dr. Wagner-Jauregg, quien obtendría el premio Nobel en medicina en 1927. Trabajó como médico residente en las clínicas de Ortner y Chvostek, del Hospital Universitario de Viena. Fue el primer asistente clínico y después subdirector de la Policlínica Psicoanalítica de Viena, además de ser director del Seminario de Terapia Psicoanalítica.

Su práctica profesional proporcionó a Reich un excelente conocimiento de la geografía hospitalaria de la capital austriaca, pero sería injusto afirmar que su conocimiento de Viena se reducía al ámbito de la salud. De estudiante era un asiduo cliente de cafeterías y otros lugares de menor reputación, y no era raro que organizara «giras nocturnas» y visitas a lupanares; de ahí que no sorprendan las imágenes que describió de la ciudad imperial: «¿Qué pasa en Viena en este momento? Gente que se emborracha, cuerpos frenéticamente entrelazados, por todas partes, desde la planta baja al último piso».<sup>6</sup>

En 1927 ingresó al Partido Comunista y, entre otras formas de militancia, fundó los dispensarios de higiene mental. Se pretendía que estos lugares fueran espacios de consulta y asesoría sobre salud reproductiva y anticoncepción. Reich buscó trasladar la psicoterapia del diván a los lugares públicos. Para 1928 existían seis centros de este tipo instalados en barrios obreros de Viena.

### Berlín, 1930-1933

En 1930 se trasladó a Berlín. Al año siguiente se creó la Asociación Alemana para una Política Sexual Proletaria (Sexpol), colectivo que llegó a contar con miles de



Sandra Eleta

simpatizantes. El aporte activo de Reich a los dispensarios de higiene mental y el constante aumento de miembros entre 1931 y 1932 encontraron creciente oposición por parte de la burocracia del Partido Comunista Alemán. Su marcado carácter crítico ante la dirigencia partidista, la publicación de su libro *Psicología de masas del fascismo* y su convicción de iniciar una revolución sexual, fueron argumentos suficientes para declarar su expulsión del partido. En 1933 dejó Alemania y regresó a Viena.

### Escandinavia, 1933-1939

Por invitación del Dr. Leunbach decidió trasladarse a Copenhague. El gobierno danés le revocó su permiso de residencia seis meses más tarde. Reich realizó entonces un pequeño recorrido por Europa, buscando un lugar para continuar su trabajo. Visitó Inglaterra, París y Zúrich, y regresó a Dinamarca viajando a través de Austria, Checoslovaquia y Alemania. Finalmente, en septiembre de 1933, se instaló en Malmö, Suecia.

En junio de 1934 le fue revocado su permiso de residencia y trabajo en Suecia. En agosto de 1934, en el XIII Congreso Psicoanalítico Internacional en Lucerna,

Suiza, se produjo su ruptura definitiva con la Sociedad Psicoanalítica Internacional, de donde fue expulsado. En octubre de 1934 Reich se trasladó a Noruega para realizar sus investigaciones en el Instituto de Psicología de la Universidad de Oslo. En febrero de 1936, junto con un grupo de colegas y amigos escandinavos, fundó su primera organización propia: el Instituto para la Bioinvestigación Sexoeconómica. Allí desarrolló su nueva técnica terapéutica: la vegetoterapia. Dejó Oslo el 19 de agosto de 1939, y se embarcó a Nueva York unos días antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

### Estados Unidos, 1939-1957

Reich llegó a Nueva York el 28 de agosto de 1939 y declaró a las autoridades migratorias que la intención de su viaje era convertirse en profesor de psicología en la New School for Social Research. En efecto, impartió los cursos «Análisis del carácter: aspectos biológicos y sociológicos» y «Problemas clínicos en medicina psicosomática». Con sus nuevas instalaciones en Nueva York, intensificó sus experimentos iniciados en Escandinavia, esto es, la búsqueda y estudio de la energía vital,

el combustible de toda materia viva: el «orgón». Si el intento de conciliar las ideas de Marx y Freud le acarreó tantos problemas a Reich, sus investigaciones para aislar y acumular la energía ergonómica le costaron la libertad.

En enero de 1940, John Edgar Hoover, director del FBI, agradeció al Departamento de Estado compartir información sobre los antecedentes políticos de Reich obtenidos por el cónsul estadounidense en Oslo. De inmediato se montó una estrecha vigilancia con el propósito de recabar pruebas sobre el peligro que representaba. Después de meses de investigación, Reich fue detenido por las autoridades migratorias, acusado de ser una «amenaza a la seguridad nacional». Los cargos nunca fueron probados y fue puesto en libertad. La acusación fue tan absurda que el fiscal general envió un comunicado a Hoover expresando su enojo por la operación.

En ese tiempo Reich se dedicaba a su experimento más reciente: el acumulador de orgón. Éste consistía en una caja metálica lo suficientemente grande para acoger a un hombre sentado. Su función era recolectar y concentrar la energía orgánica del medio ambiente para después transmitirla a quien estuviera en el interior de la máquina. Reich pensaba que esta sobrecarga energética ayudaría a fortalecer al organismo en su lucha contra las enfermedades, incluido el cáncer.

En noviembre de 1942 compró una propiedad rural de 160 acres situada en el estado de Maine. Ahí instaló su laboratorio, su biblioteca y todo lo necesario para proseguir con sus investigaciones. Pensó que era su tierra prometida, el lugar donde trabajaría en paz y pasaría el resto de sus días. Se equivocó en todo.

El 28 de mayo de 1946, después de una larga entrevista, Reich se convirtió en ciudadano estadounidense. A finales de ese año se editaron varios artículos en contra suya en la influyente revista *New Republic*. Uno de ellos fue una reseña de *Psicología de masas del fascismo*. El comentarista del libro se refiere al autor como un «psicofascista».

En otro artículo se le acusó de «charlatán», «matasanos» y de que el acumulador de orgón era alquilado a pacientes con el fin de aumentar su potencia orgásmica. La autora argumentó que existían elementos para iniciar una investigación. El reto fue asumido por la Agencia Federal para Alimentos y Medicamentos (FDA, por su nombre en inglés).

En febrero de 1954 la FDA determinó que la energía orgonómica «no existía» y que, por tanto, quedaba prohibida la distribución de los acumuladores de orgón y de toda la literatura que se refiriera a éstos. Reich y sus colaboradores no acataron la orden y fueron llevados a juicio. En mayo de 1956 fue declarado culpable y condenado a dos años de prisión. La sentencia también disponía la destrucción de los acumuladores y la incineración de material impreso confiscado. El 3 de noviembre de 1957 murió en una prisión federal de Pensilvania.

## Colofón

Desplazado de guerra, oficial del ejército, médico, psicoanalista, profesor, sexólogo, comunista y convicto. Pero también judío, austriaco y estadounidense. Su antigua residencia de Maine ahora es un museo abierto al público donde se exhiben sus instrumentos científicos y su biblioteca, y donde se celebra cada año un congreso sobre varios aspectos de su obra. Ahí también está su tumba.■

**1** Wilhelm Reich, *Pasión de juventud. Una autobiografía, 1897-1922*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 13.

**2** Wilhelm Reich, *Escucha hombrecito*, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 46.

**3** *Pasión...*, p. 70.

**4** *Ibid.*, p. 79.

**5** *Ibid.*, p. 83.

**6** *Ibid.*, p. 130.

## Tres poemas extranjeros

FRANCISCO SEGOVIA

### 1

La noche habla la lengua de la tierra.  
Las palabras que dice  
se hunden y se mezclan  
como levadura en la masa.

Las nuestras no.

Nosotros susurramos  
de noche unas canciones  
que en nuestra tierra apenas se oyen.  
Pero aquí rebocaban  
contra duros muros ázimos  
contra calles que se ensanchan como manos  
que hacen concha al escándalo...

Cuando cantamos  
parece que imprecamos.

Francisco Segovia (Ciudad de México, 1958). Su libro más reciente es *Ley natural* (Ediciones Sin Nombre, México, 2007).

**2**

Estuve en tierras cuyas lenguas  
 chirrían como goznes o retumban en el pecho.  
 Lenguas tableteadas en pesados goterones  
 como un chubasco que comienza  
 o inhaladas largamente como sierpes  
 que usurpan el aliento.

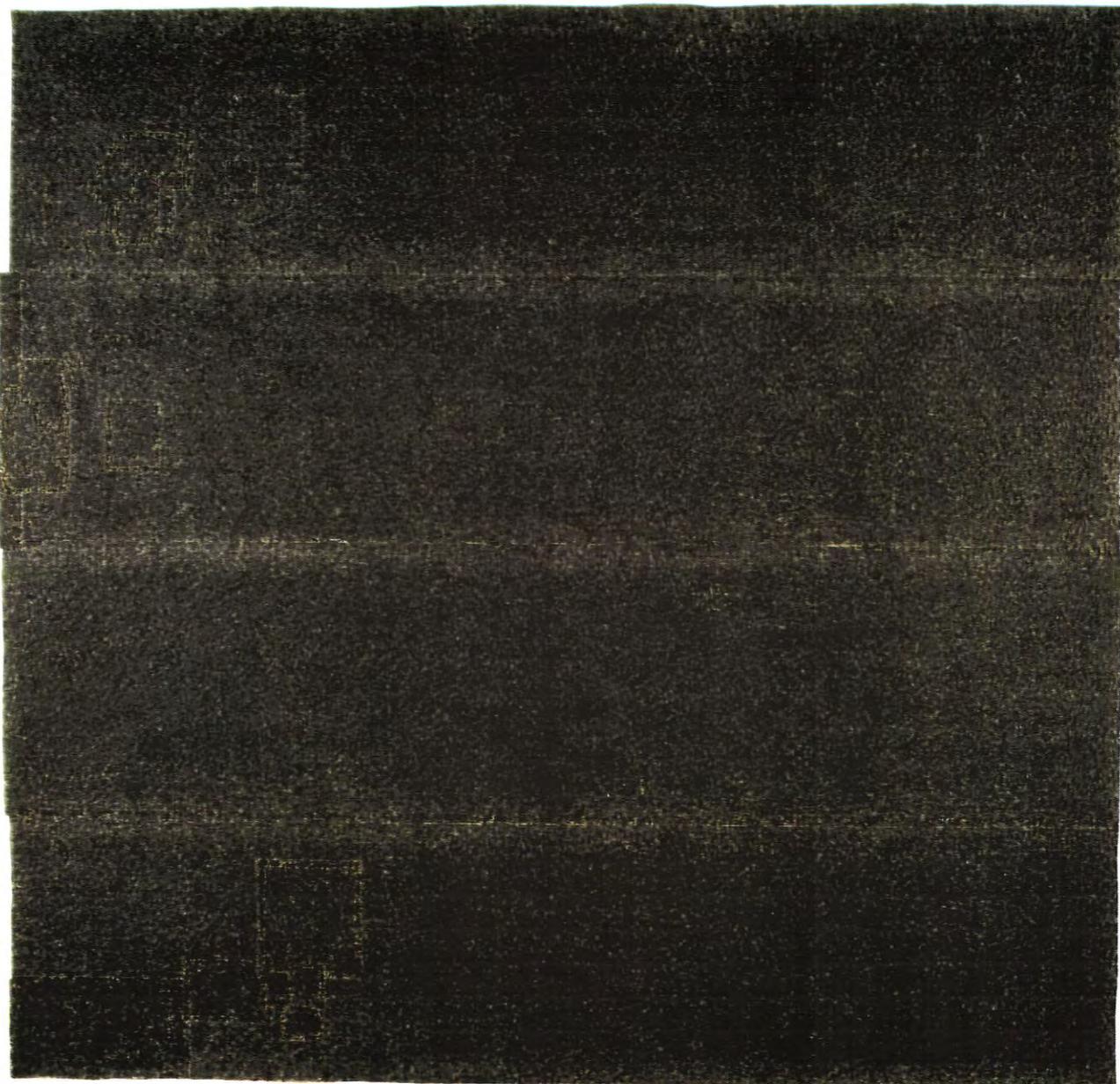
Las oí sin entender  
 mirando mudo a los ojos  
 a quien quizá me saludaba  
 o quería saber la hora  
 y esperaba una respuesta...

Nadie aspira tan hondamente  
 el aliento vacuo de la injusticia  
 como quien aguanta en silencio  
 la convulsión en que se asfixia su respuesta.

**3**

Tomo mi libreta y leo.  
 ¿Son éstas las palabras que yo escribo?  
 Cortas palabras. Como siempre.  
 Pero bulle en ellas todavía  
 lo que pudo haberse escrito  
 para otros.

Paso las páginas.  
 Estas palabras no son todas para mí.  
 Algunas se reservan para que alguien  
 más que leer en ellas  
 adivine.



*Rocio Maldonado*



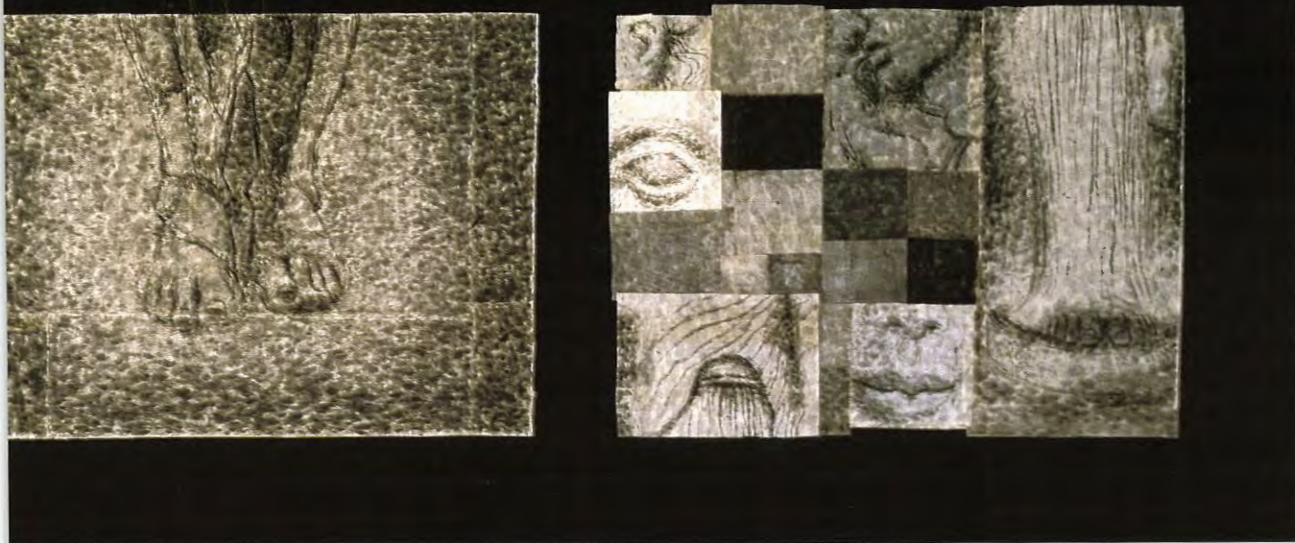
# En torno a un jardín de arena

REBECA MALDONADO

*Suspender continuamente en sí mismo el trabajo  
de la imaginación colmadora de vacío.*  
Simone Weil, *La levedad y la gracia*.

*Renuncia a los sentidos, a las operaciones intelectuales,  
a todo lo sensible y a lo inteligible.  
Despójate de las cosas que son y aun de las que no son.*  
Pseudo-Dionisio Areopagita, *Teología mística*.

**E**n los dibujos de Rocío Maldonado acontece un movimiento de fragmentación y desfiguración de las formas, un movimiento de desdibujamiento de los cuerpos y, finalmente, un movimiento de vaciamiento, acercando por esta vía la plástica a la renuncia mística de las formas. Amador Vega llama al arte unido a la mística, o al arte donde actúa la desfiguración y la pérdida continua e inconclusa de la forma, estética negativa.<sup>1</sup> La renuncia mística de la forma en el arte no significa acceder a aquello que como tal es irrepresentable e indefinible y, sin embargo, pleno: el vacío o la nada. Estética negativa es renuncia, en todo, a la representación. Y, mientras se pinta o se escribe e, incluso, mientras se vive, acontece una pérdida del vacío al cual se aspira. Por eso, el exhorto místico de Pseudo-Dionisio de renunciar a los sentidos y despojarse de las cosas es una práctica continua, una ascética. La serie de dibujos sobre papel de arroz invita a explorar el trabajo de Rocío Maldonado como una vía o un itinerario que va de la fragmentación de las formas a la desfiguración y a la pérdida de la forma: al anonadamiento.



En este itinerario, los rollos compuestos por innumerables fragmentos de papel de arroz con dibujos de pedazos de miembros, de cara, de torsos, nervaduras de encino y espinas rodeados por vastas zonas de negro o tonos de gris, muestran ese proceso de fragmentación de las cosas no sólo en convivencia junto al vacío, sino al vacío como algo que hace presencia y cobra mayor presencia. La visión de esos rollos se torna inquietante. Quien se pierda en ellos comprenderá que las cosas son y no son ellas mismas, que extravían constantemente sus contornos, y que los fragmentos de cuerpos son pliegue, arruga, corrosión, y que las espinas siguen un camino caprichoso e insospechado. En estos rollos y en las composiciones con fragmentos acontece no sólo un juego de fragmentación y vacío, sino la misma experiencia de la desfiguración como pérdida de la forma. Las cosas en sí mismas están unidas a la vacuidad y nosotros también.

Rocío Maldonado compone y conforma un mundo que si llega a tener un orden es por el vacío que se introduce en la forma. En la obra de Maldonado, el lugar del vacío de los papeles de arroz de tonos en gris o en negro logrados por veladuras de tinta es semejante

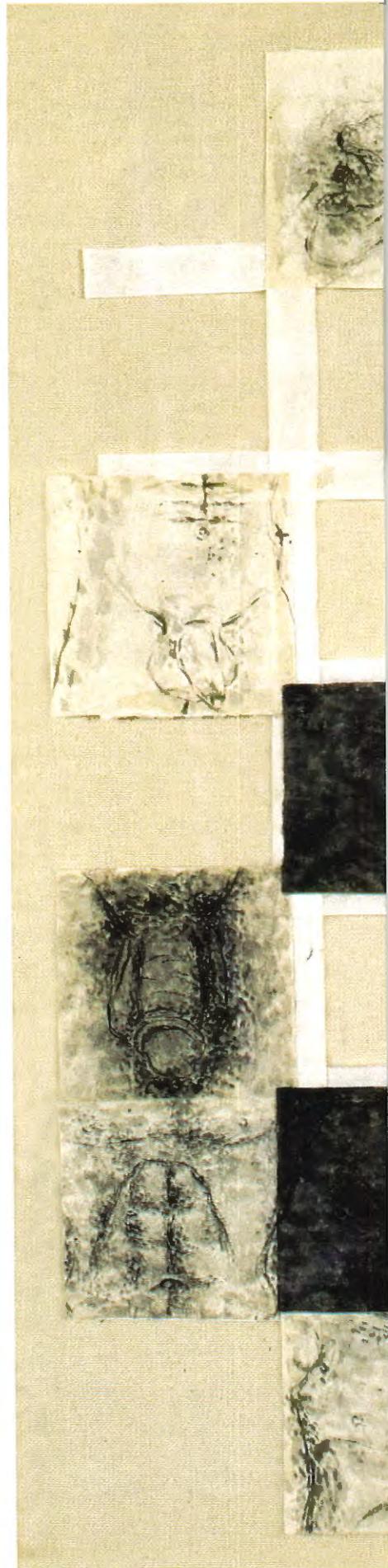
al ritmo creado por los silencios y las notas en la música. En su itinerario, la artista se aleja y a la vez nos libera cada vez más de una manera de ver encerrada en la forma o en la sustancia y lo que ella significa, fijeza y límite, para descansar y soportarse cada vez más en el vacío. La acumulación de veladuras permite que emerja la variedad de grises y que el negro sea aún más profundo.

Los cuerpos sin rostro alternando con el vacío, desgastándose, desposeyendo, desvistiéndose, perdiendo definición, parecen realizar un itinerario a la no forma, a la no sustancia, al desasimiento. Constituyen un signo que oculta una conversión de nuestra época sin silencio, sin vacío y sin pausa. Ante los dibujos de Maldonado, simplemente en silencio, desaparecen las razones de nuestra huida y movimiento sin fin, se encuentra un refugio. Estos dibujos tienen un poder de silencio que, si somos capaces de mantener y preservar, nos lleva a no admitir ni consentir ni alimentar las demandas de los objetos de consumo, las habladurías, los deseos convencionales, el ruido generalizado del mundo. Sólo del silencio puede advenir otro ritmo del mundo. Estamos ante un caso en que la plástica se alimenta de la preocupación por el vacío.

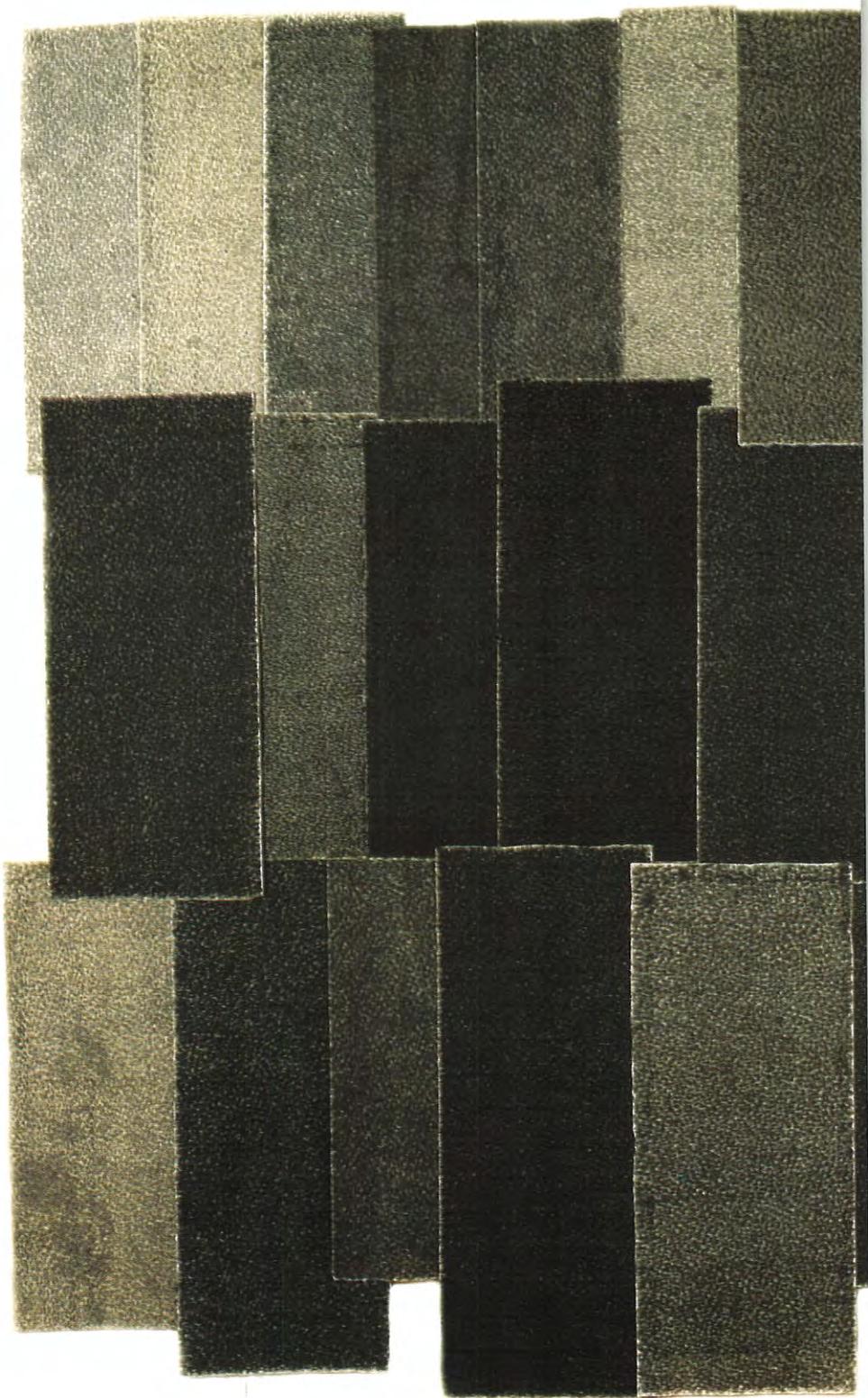
De la composición de enormes papeles rectangulares en negro y en gris en disposición vertical, con diferentes largos; de los renglones de papeles rectangulares de menor tamaño, en diferentes tonos de gris y de negro, o del gran lienzo de papel de arroz negro dividido como un jardín de arena por tres líneas de un gris más claro, emana el conocimiento de que por la vía del desistimiento, el abandono y la retirada se regresa a la realidad. Después del imperioso querer y necesitar de la era, del silencio de los dibujos de Maldonado, no se precisa ni de esto ni de aquello, no se pretende nada, produciendo una suerte de vacío pleno. Es la gracia de Simone Weil, el contentamiento de Schopenhauer, lo que aparece tras el silencio, la no forma y el vacío. Si tal es el fruto de la nada, la enfermedad de la era ruidosa aficionada a la estridencia, al escándalo y a la altisonancia, que da lugar a su vez a una era sin refugios y al sufrimiento de quien no tiene más a dónde huir, proviene de una existencia que no quiere saber de la verdadera nada. El sufrimiento bulle y se escapa de seres sin silencio y sin pausa. En este contexto de sobresaturación, los dibujos de Maldonado actúan como las precondiciones del silencio y la nada originarios, condiciones de la verdadera acogida. Los dibujos de Maldonado son el intento de conducir a través de la noche oscura de la inquietud y la avidez de la época a otro horizonte. Estos papeles en gris y en negro son el salto a otro lugar, constituyen el paso de la confusión a la serenidad, el paso esencial al recogimiento, a la atención y al cuidado, el tránsito a lo sencillo. El paso incluso a lo insípido es necesario en estos tiempos de ausencia de penuria guiada por el relumbrón de los objetos.

Rocío Maldonado hace presentir la diferencia entre huir y habitar, entre el querer y la serenidad; y en ese presentir se inaugura otro estar y otro residir. Se ha vuelto absurdo todo lo proyectivo, lo progresivo y lo trascendental, como si en la sobriedad y la simplicidad de estos dibujos y papeles mudaran por completo las condiciones de nuestra existencia y dieran un giro a un puro estar aquí gracias a la atención y al recogimiento que propician.■

<sup>1</sup> Cfr. Amador Vega, *Zen, mística y abstracción*, Trotta, Madrid, 2002, y *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Universidad Pública de Navarra, Navarra, 2005.

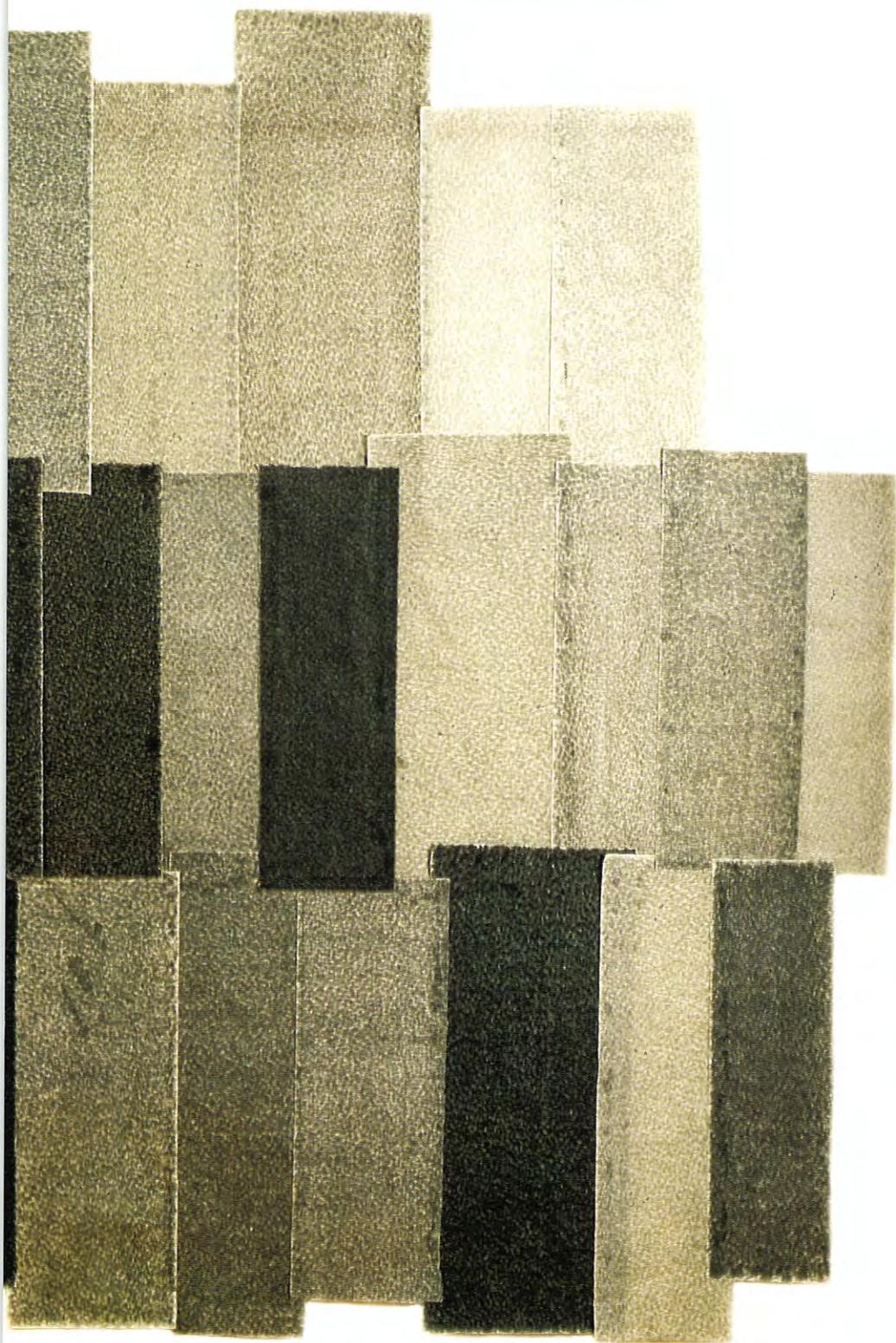


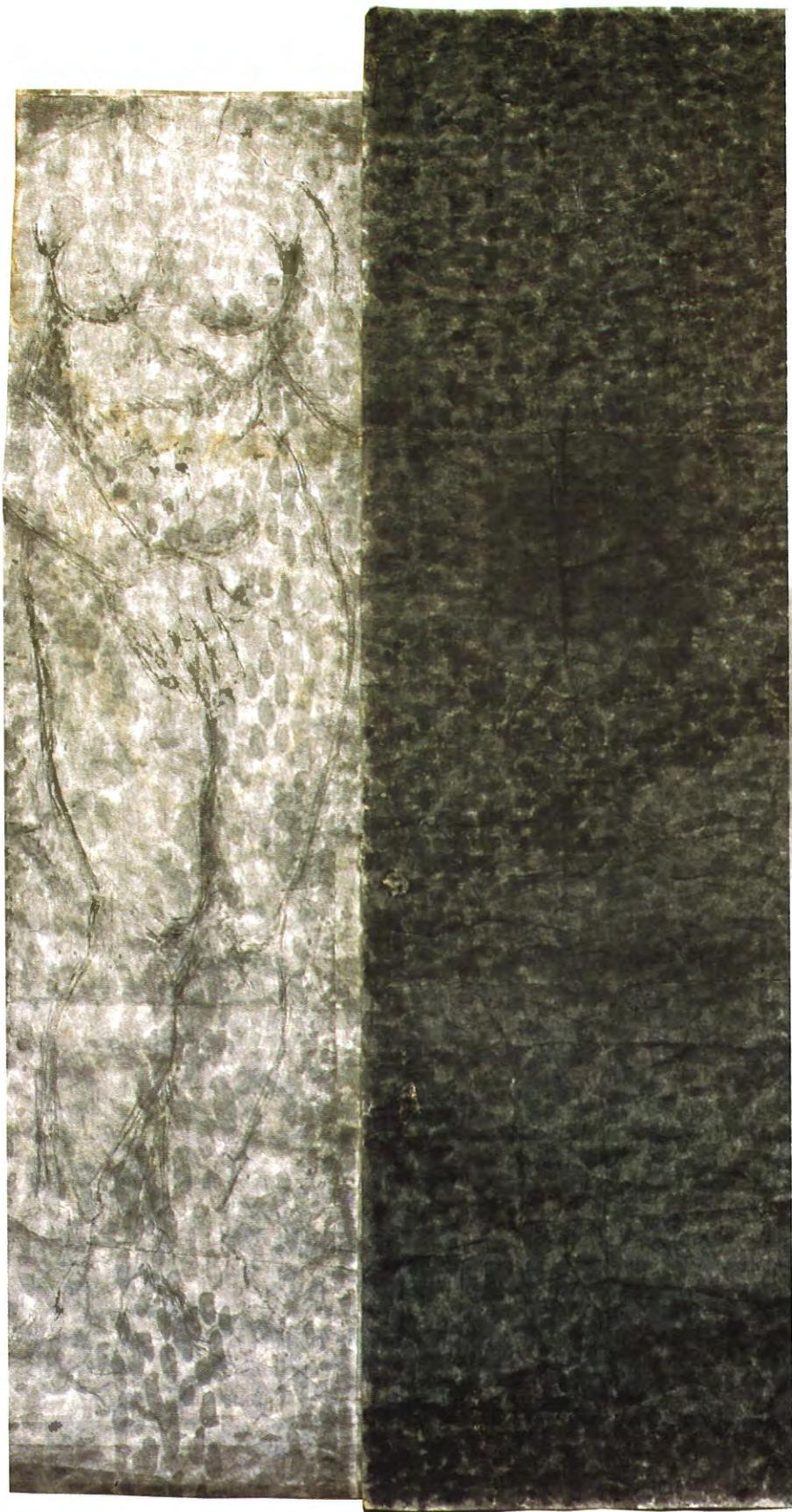




VI

LUVINA otoño de 2007





VIII

LUVINA otoño de 2007



# Che Witoldo

---

RAFAEL TORIZ

*Si la Argentina me conquistó, fue a tal grado que  
(ahora ya no lo dudaba) estaba profundamente,  
y ya para siempre, enamorado de ella.*

W. Gombrowicz

**H**ijos del arrebato y del capricho, los seres humanos respondemos más a la chiripa y la contingencia que a la planeación meticulosa. El destino, rosa dispuesta a todos los vientos, mapa torcido a múltiples puertos, no es sino una ocurrencia desgraciada, a veces venturosa, a medio camino entre el azar y la sorpresa. Witold Gombrowicz, autor de una obra excéntrica, metiche, apátrida-metafísica y —en sus propios términos— extraordinariamente inmadura, es con mucho el ejemplo del exiliado por error, del extranjero petulante y del provocador profesional. Fue Piglia quien sostuvo que Gombrowicz fue el mejor escritor argentino del siglo xx, y Deleuze quien suscribe su idea de lo informe y lo inacabado como correlato de la vida. Sontag verá en su obra la humana necesidad de imperfección, y Pasolini lo considerará un bufón desgraciado y pederasta. Vila-Matas, siempre constante, será la más aguerrida de sus *groupies*, y Saer afirmará que leerlo es un código para interpretar la Argentina. Simic, orientado por un crítico polaco, escribirá con candidez que el nombre *Ferdydurke* está tomado de un personaje de *Babbit*. Piñera le conseguirá su primer editor en Buenos Aires, y Pitol destacará, con el tiempo, como uno de sus decorosos traductores. Finalmente será Gombrowicz quien, al abandonar el país austral luego de veinticuatro años de hallazgos y penurias, legará como última consigna o ocurrencia matar a Borges.

## Varado en el sur del infortunio

En 1939 Gombrowicz consigue colarse en una excursión marítima a Sudamérica a bordo del *Chorby*, perteneciente a la compañía polaca Gydnia America días antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial y los alemanes invadieran Varsovia, razón que demoraría su estadía por tierras argentinas —el viaje inicialmente sólo contemplaba tres semanas— mucho más tiempo de lo que él hubiera imaginado.

Rafael Toriz (Xalapa, 1983). Actualmente es becario del Programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Antes de atracar en Buenos Aires, el *Chorlby* haría una breve escala en Río de Janeiro, ciudad que el polaco desdeñaría por su verdura extrema y sus dudosos montes. (Queda para la noche de los tiempos y los espíritus ociosos cuál hubiera sido su suerte en el mítico sertón, y el posible camino que hubiera seguido una *Ferdydurkinha carioca*).

Durante su estancia en tierras gauchas, Witoldo —como habrían de llamarlo sus compañeros y amigos sudamericanos— trabajaría en un banco, padecería miseria, se colaría en velorios, seduciría soldados y marineros, conocería a Ernesto Sábato y Virgilio Piñera (con los que emprendería, junto con otros devotos compañeros, la titánica empresa de traducir *Ferdydurke* al español), escribiría su famosísimo y elefantino *Diario*, viviría en Tandil, escribiría *El casamiento* y devendría, muy a pesar suyo, argentino por adopción.

Harlar de Witoldo y de la construcción de las identidades es un tema difícil, escarpado y probablemente irresoluble. Una de las condiciones por excelencia del exilio es la transfiguración del sujeto en sus multiplicidades, en esos otros que lo habitan. Zambrano, Wilcock y Cernuda, por decir algo, son una muestra palpable de que la Literatura es siempre literaturas; y si bien la experiencia del exilio puede ser, cuando menos, una tragedia categórica, es también susceptible de vivirse como carcajada. Al respecto Witoldo: «Soy una persona de poca seriedad. En medio de mis desgracias: destierro, miseria, anónimo fracaso y alguna que otra humillación, lo único que me quedaba era divertirme».

Incómodo, Witoldo nunca permitió

que se le encasillara. Jamás comulgó con alguna forma cerrada que lo circunscribiera o que limitara su espectro de posibilidades. Valga recordar al vuelo aquella anécdota sucedida con Juan Carlos Gómez, su querido «Goma», quien al increparlo en una de sus múltiples misivas sobre sus preferencias sexuales recibió desde Berlín una severa y nutrita tunda:

No soy ni nunca he sido un homosexual, sino que de vez en cuando suelo hacerlo cuando se me da la gana... Soy persona sencilla y, sobre todo en materia erótica, mi maestro es el pueblo que muy felizmente desconoce totalmente la terrible homosexualidad y se acuesta con quien puede y como puede... Qué triste país (la

Argentina), tan puto y tan torcido, donde nadie se atreve a darse el gusto.

Gombrowicz, a través de sus obras y su vida, consigue tornarse personaje de sí mismo, convirtiéndose en la materia sensible por excelencia de su arte: la publicación de un diario permite la comprensión del autor como ficción, estableciendo una indistinción literaria —lúdica, lírica y hasta política— entre los dominios de lo público y lo privado. Escribir diarios hace de todo testimonio una narración que torna indisolubles y evanescentes las fronteras entre lo real y lo imaginario, hilvanando con delicadeza la figura del autor, el narrador y el personaje en un laberinto verbal de representaciones lingüísticas y psicológicas efectivas y desquiciantes de profundo contenido literario. Basta recordar la apertura de su *Diario*: «Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo», para darse cuenta de que, como sucede con Montaigne, sus recursos estilísticos son premeditados, neu-





róticos y por eso mismo seductores. Leer a Gombrowicz, hágase la prueba, es una experiencia que mueve a pensar, a sentir y a criticar con renovada y escurridiza certidumbre.

### Contra los poetas, contra la poesía

Nuestro Peter Pan metafísico, fiel a su creencia en la inmadurez y en la faja despiadada que impone cualquier tipo de formas heredadas, veía en los poetas no sólo la negación de su proyecto vital sino el ejemplo preciso del encorsetamiento espiritual del hombre, práctica que imposibilitaría la elección auténtica y el ejercicio de la plena libertad. En nuestros tiempos, ahora que tenemos tanto barbaján metido a poeta e incluso un excedente de poetas en general, sería obligatorio y urgente leer con detenimiento sus opiniones al respecto para inocular a los egregios bardos —también a los mezquinos— contra sí mismos.

Baste transcribir, para condimentar la plática, algunos de sus juicios:

(El poeta) anuncia la Poesía, se entusiasma con la Poesía: es Poeta y como tal venera la grandeza e importancia del Poeta; no sólo los demás han de arrodillarse ante él, él también se arrodilla ante sí mismo.

Los versos no gustan a casi nadie y sufren de afectación.

Los poetas no sólo escriben para los poetas, sino que se celebran unos a otros, se elogian mutuamente.

No deja de ser divertido verlos agolparse en los congresos de poesía: ¡qué muchedumbre de seres excepcionales! El arte, que se recrea en el vacío, ¿no es, acaso, el terreno ideal para aquellos que no son nada?... Y ¡qué ridículos resultan esos artículos, esas críticas, esos aforismos, esos ensayos que se publican a propósito de la poesía!

Los poetas siguen agarrándose febrilmente a una autoridad que no tienen y embriagándose a sí mismos con la ilusión del poder.

No hay que hablar poéticamente de la poesía.

Las críticas de Gombrowicz, además de certeras, razonables y acaso hiperbólicas, son de una pertinencia pavorosa. El polaco, a través de consideraciones que podrían ampliarse con rotundos argumentos sociológicos, denuncia, con la ética de Diógenes, la soberbia y la desnudez del rey. Gombrowicz, en el sentido más noble de la palabra, es un gran cínico, incluso un estoico. Es incómodo por lúcido, arrogante y verdadero; es modesto porque quebranta algunas de nuestras más enclenques pero entronizadas mistificaciones.

Afirma que si en algo valoramos la poesía, y éste es un juicio que bien podría servir de epígrafe para algunas de las principales preocupaciones teóricas de Pierre Bourdieu, es porque estamos condicionados socialmente para que así sea. En su opinión, que suscribo en gran medida, la figura del poeta es una mitología alimentada por la tradición y la escuela (José Hernández), la lengua nacional (Amado Nervo), el gobierno (López Velarde), los intereses políticos (Octavio Paz, Pablo Neruda) o folclóricos (Jaime Sabines), y desde luego por los mismos poetas (que sería el caso de Vicente Huidobro, cuya concepción del poeta como pequeño demiurgo me resulta intolerable).

Sería arbitrario y reduccionista hasta la caricatura definir la poesía y el trabajo de sus artesanos únicamente por su acontecer político, por las actitudes pretensiosas o esnobistas que pudieran ejecutar, por su insolencia desmedida o incluso por su ignorancia. Sin embargo creo que, miradas con atención, las invectivas esgrimiidas en su contra casan perfectamente con los vicios e infortunios de cualquier república letrada.

## Herencia americana: *ferdydurkismo*

Por convicción personal, si bien he admirado y admiro a distintos artistas y filósofos de variadas coloraturas y territorios, nunca me he considerado *fan* de ninguno de ellos. Siempre he pensado que el endiosamiento supino, la fetichización del personaje y la exaltación irreflexiva son la forma más espuria —si bien la más emocional— del reconocimiento y el piropo; además sirven de muy poco no sólo en términos prácticos sino incluso en el plano de la fantasía. Me parece obsceno confundir persona con personaje, obra con autor.

Sin embargo, creo que con la figura de Gombrowicz, lugar en el que autor y personaje se vuelven indisociables y en donde la figura mediática y de escritor «maldito» consigue entreverarse, es difícil no aturdirse y caer en vicios de televisivo que ocasionan poca lectura y demasiada habladuría, hecho que, poco más o menos, fue el contacto inicial de Vilamatas con quien él tiene por su señor y su maestro.

Al margen de tales consideraciones debo confesar que, durante una visita de trabajo a Tandil por invitación del dramaturgo Lautaro Vilo, no pude evitar dar una vuelta por el domicilio en que había vivido Witoldo.

La casa en cuestión, dispuesta con coquetería en un segundo piso con cuartos que no son ni amplios ni estrechos y que cuentan con ventanales espléndidos hacia paisajes commovedores que ahora no importa referir, vive una actriz en plenitud que, fiel a la profesión, brilla con inusitado fulgor y radiante juventud: ejemplo preclaro, por dos aristas, de que la vida nunca es algo acabado ni formal. La actriz parecía recordar —o al menos yo lo leí de esa manera— que la Argentina es un país en construcción, en perpetua obra negra como lo son en su totalidad Latinoamérica y alguno de los países periféricos de Europa.

Por otro lado intenté, sin éxito, entre-

vistarme con «El Dipi» (Jorge Di Paola), en su momento *jeune promesse* (ahora, al parecer, escritor de tiempo completo) y amistad cercana de Gombrowicz.

Lo único que pudo obtenerse fueron estas líneas, cargadas de hastío y desinterés:

Sobre G. ya está todo dicho.

Probablemente demasiado. Hace varios años que me tiene podrido. No él, pobre cadáver. El circo alrededor. Que tu mexicano lea el *Diario*, año 57, y... que apoye al que reside en el Zócalo reclamando la presidencia (se refería a López Obrador). No hablo de nada con casi nadie. No es personal. Pero nunca más, sobre nada.

Me parece que la circunstancia no puede ser más elocuente.

Sólo me resta decir que considero a *Ferdydurke*, utilizando la novela como metonimia del autor y su obra, una herencia que, por ser un combate contra lo establecido y lo cerrado, por ser gestada en una realidad mitad europea y mitad sudamericana, es un testimonio chispeante, curioso y digno de las posibilidades infinitas del ocio, el arte y de lo que llamamos literatura. ■

1 Sus juicios alcanzan para todos (Gombrowicz no es privilegio exclusivo de los vates). En otras páginas escribe: «Es imposible asumir todas las exigencias del *Dasein* y al mismo tiempo tomar café con masas durante la merienda. Sentirse angustiado ante la nada, pero más ante el dentista. Ser una conciencia en pantalones que conversa por teléfono. Ser una responsabilidad que anda de compras por la calle. Cargar con el peso de la existencia significativa, darle sentido al mundo y dar vuelto de un billete de diez pesos». La lectura existencialista de Witoldo es radicalmente distinta de la de Sartre y desde luego de la de Heidegger. Creo que Hölderlin no sería uno de sus autores predilectos y estoy seguro de que rebatiría la idea de que «poéticamente habita el hombre la tierra».



## Que William Blake no se levante de su tumba

THOMAS HARRIS

He orado para que William Blake no se levante de su tumba.  
 He oído noticias, de boca en boca, de trueno en trueno,  
 las noches de este crudo invierno, acá en Ciudad Gótica.  
 Todas dicen que William Blake se levantará de su tumba.  
 Qué haría William Blake fuera de la tumba.  
 Dicen que los años de muerte borran las huellas del lenguaje.  
 Cómo no, si los gusanos han corroído el cerebro  
 que alojaba las palabras y sus visiones.  
 No todo hombre es capaz de aguzar sus visiones hasta producirlas  
 en un estado que podríamos llamar iluminaciones negras.  
 No, que William Blake no se levante de su tumba,  
 como se anda corriendo la voz.  
 ¿Qué sería de Ciudad Gótica con esa sombra atroz arrastrándose  
 por los muros?  
 Yo tengo mujer, o una loba, no importa, que cuidar,  
 por eso no quiero que un tipo capaz de matar a un inocente  
 con tal de no apagar sus deseos se levante de su tumba.  
 Poseo una hermosa gruta ornada de estalagmitas  
 y estalactitas fluorescentes,  
 un jardín donde deslumbran los fuegos fatuos.  
 ¿Cómo permitir entonces que ocurra este rumor,  
 este demasiado rumor, que William Blake se levantará  
 de la tumba al séptimo día del séptimo mes del séptimo siglo?:  
 Anatema sea.  
 Anatema sea:  
*The cut worm forgives the paw.*

Thomas Harris (La Serena, 1956).  
 Su último libro, *Tridente* (2006),  
 fue finalista del Premio Altazor a las Artes.

## II

Emerge con el tórax en llamas, William Blake de su tumba,  
 de lápida en lápida,  
 de tiniebla en tiniebla,  
 muerto de lejana muerte y redivivo de imposible hálito,  
 mareado por el Leteo agitado esta noche de vientos tan fuera  
 de estación,  
 William Blake con ese aire de un Whitman embrujado,  
 envés del viejo de yerbajos y hojas y sexo,  
 éste es un cadáver que va perdiendo poco a poco su putrefacción,  
 puede ser un dios a pesar de ser él, William Blake,  
 ya lo ha purgado todo en su poesía,  
 ya ha lavado todo las supuraciones de la muerte en sus proverbios,  
 ya ha hecho proverbial el Bien y el Mal en sus apotegmas,  
 y, para bien o para mal, los ha pulido, y ahora son espejos.  
 Así, camina nada más, el viejo William Blake recién  
 levantado de su tumba y se encuentra en las medianías  
 del cementerio con el lobo;  
 «Te has levantado de tu tumba», le dice el lobo.  
 «Corrían rumores», dice William Blake.  
 «¿Para qué tanto enigma?», pregunta el lobo.  
 «Dicen las voces que la poesía cambiará el mundo.  
 Que por fin adviene la verdadera Revolución, la de la poesía»,  
 musita, un tanto incrédulo William Blake.  
 «¿Y eso era todo?», pregunta el lobo.  
 «¿Y la plaga el crimen el incesto la ablación del Deseo?»,  
 pregunta el lobo.  
 «Oí lo que oí», responde William Blake.  
 Y la carcajada del lobo es tan brutal que devuelve  
 a William Blake a su tumba.  
 Y el lobo queda solo en las medianías del cementerio,  
 en Ciudad Gótica, y aúlla y trotta entre las lápidas,  
 y piensa:  
 «¿Por qué no se levantará mejor Marx de la tumba?»



# Los paraísos perdidos

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

El exilio ha marcado al ser humano desde el principio de la historia, con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, perfectamente ilustrada por Masaccio en su «Expulsión de Adán y Eva». Ovidio, uno de los primeros grandes escritores de la civilización occidental, fue condenado por Octavio Augusto a exiliarse a Tomis, en el Mar Negro. En España puede decirse que el exilio ha sido una institución o una enfermedad crónica. Baste mencionar la expulsión de los moriscos, de los judíos o, ya en el siglo xix, de los liberales identificados con el romanticismo. No se han salvado ni siquiera los católicos: Fray Luis de León tuvo que sufrir otro tipo de exilio, la cárcel, por su traducción del *Cantar de los Cantares* y por haber defendido el texto hebreo del Antiguo Testamento frente a las versiones latinas de la *Vulgata*; y su retiro en La Flecha puede considerarse como una especie de autoexilio. Encarcelado lo será San Juan de la Cruz, hasta que consigue fugarse. En el exilio vivió Luis Vives, el pensador más universal del siglo xvi. Y en el siglo xviii, en pleno triunfo de la Ilustración, los jesuitas fueron expulsados de España.

La palabra «exilio» está rodeada de una aureola mítica, en la que el exiliado aparece como una figura pura que luchó por unos ideales que fueron vilmente derrotados. Y ahora vive agobiado por una nostalgia que hace más meritorio su empeño en no traicionar sus principios y mantenerse alejado de su patria mientras duren las razones que le llevaron a alejarse de ella. Por supuesto que hay figuras siniestras del exilio, como los muchos dictadores latinoamericanos y africanos que han huido o se les ha dejado huir, con el botín a cuestas, pero a éstos los consideramos, en realidad, expulsados de posibles paraísos que ellos convirtieron en infiernos: no se merecen el nombre de exiliados. Yo estoy hablando aquí, entre otros, de Miguel de Unamuno, que pasó seis años en Fuerteventura y luego en Hendaya, durante la dictadura de Primo de Rivera; de Juan Ramón Jiménez, que salió de España al comenzar la Guerra Civil, para morir, en 1956, en Puerto Rico, sin regresar jamás al Moguer natal que tanto había cantado nostálgicamente en su poesía; de los republicanos españoles que tuvieron que huir al terminar la guerra, muchos

Juan Antonio Masoliver Ródenas (Barcelona, 1939). Su libro más reciente es *La noche de la conspiración de la pólvora* (El Acantilado, Barcelona, 2006).



José Hernández Claire

de ellos acogidos por el México de Lázaro Cárdenas. En el terreno de las letras, baste mencionar a Antonio Machado, que se alojará con su madre en un hotelito del pueblecito francés de Colliure, para morir pocos días después de cruzar la frontera española; o al poeta Luis Cernuda, al filósofo Joaquín Xirau y al celebrado músico Pau Casals. Sin olvidar a los que tuvieron que pasar muchos años para regresar esporádicamente, como Luis Buñuel o Max Aub, ambos muertos en el México que los acogió, o Ramón J. Sender, que murió en Estados Unidos. Y los muchos que regresaron para permanecer definitivamente, alejados del mundanal ruido franquista, como Rafael Alberti, Rosa Chacel, Jorge Guillén,

Mercè Rodoreda o Agustí Bartra. A los exilios relativamente breves de Ortega y Gasset, Julián Marías, Carles Riba o Juan Gil-Albert, hay que añadir el de los «exiliados interiores», es decir, de los que permanecieron en España pero que, en los más difíciles años de la postguerra, se mantuvieron alejados durante un tiempo de la vida pública, como Gregorio Marañón, Julián Marías y un larguísimo etcétera. Una lista interminable a la que se sumaron políticos, científicos, pintores, profesionales u obreros. Unos para refugiarse en Francia, desde donde los afortunados que no murieron en un campo de concentración se trasladarían a Londres, a Estados Unidos y, sobre todo, a Argentina y México.



La mayoría de estos exiliados lo fueron porque participaron, durante la guerra, en el bando de los perdedores; otros porque se mantuvieron fieles a la República y fueron perseguidos por ello; y otros simplemente porque les resultaba intolerable la dictadura franquista. Y es de este tipo de exilio, el que suele llamarse exilio voluntario, del que me interesa más hablar aquí, pues es el que más afecta a la España de mis contemporáneos. Terminada la Guerra Civil, salir del país era tan difícil y peligroso como lo era entrar para los que vivían fuera. Lo que dominó fue el exilio interior, el de los españoles que decidieron pasar inadvertidos, callar su pasado y su presente: al silencio impuesto por la represión se añadía el autoimpuesto, así que bien puede decirse que miedo, miseria y silencio eran los tres grandes rasgos de la década de los cuarenta del pasado siglo. En la década de los cincuenta, aparte de los pocos antifranquistas que se vieron obligados a abandonar el país, la clase media, especialmente los intelectuales, empezaron a viajar al extranjero. Muchos de los poetas de la generación del 50 se refugiaron definitivamente en organizaciones extranjeras, como en el caso de José Ángel Valente; estudiaron allí, como Jaime Gil de Biedma, poeta marcadamente anglófilo, o estuvieron de lectores o profesores en alguna universidad, como Francisco Brines. El gesto más eficaz de rebelión fue, precisamente, su cosmopolitismo, heredado en parte de los poetas de la generación del 27, casi todos ellos en el exilio. Una tradición cosmopolita que se refleja en su poesía, brillante reacción al convencionalismo y provincianismo de los poetas clasicistas y de los no menos anquilosados poetas sociales.

Esta actitud tendría un fuerte impacto en los escritores de la generación de los *novísimos*, surgida en la década de los setenta. Bastaría con citar el caso de Javier Marías, cuya experiencia inglesa ha tenido un fuerte impacto en su producción literaria, como traductor, como ensayista y como novelista; el de Álvaro Pombo o el

de Vicente Molina Foix. Pero aquí no se puede hablar de exilio. En todo caso, de identificación con los que vivieron la experiencia del exilio, y es significativo que uno de los poetas más reivindicados por ellos haya sido Luis Cernuda, exiliado en Inglaterra y luego en México.

Los españoles, a partir de la década de los sesenta, ya no necesitan exiliarse, excepto aquellos pocos que están directa y activamente involucrados en la lucha contra el franquismo. Los escritores latinoamericanos, en cambio, han conocido desde siempre el exilio voluntario. Su cosmopolitismo ha sido también más radical, ya desde el siglo XIX, quizás por la inevitable dependencia de otras culturas. De entre los escritores del llamado *boom*, Gabriel García Márquez, escritor inconfundiblemente colombiano, ha vivido gran parte de su vida en París, en Barcelona, en México y en La Habana; Mario Vargas Llosa, inconfundiblemente peruano, en París, Barcelona, Londres y Madrid; Julio Cortázar, inconfundiblemente porteño, en Francia; Guillermo Cabrera Infante, inconfundiblemente cubano, en Londres. Son muy pocos los españoles que han decidido vivir fuera, y la mayoría de ellos lo ha hecho no tanto por posibles represiones, sino simplemente porque se les hacía intolerable la vida en la España del franquismo. Las universidades extranjeras fueron, casi siempre, la solución más viable, incluso para quienes no nacimos necesariamente con vocación universitaria.

Y aquí habría que añadir un nuevo elemento: el de la emigración. De las entonces llamadas clases bajas (en su mayoría campesinos que apenas si habían salido de sus pueblos, u obreros no necesariamente especializados), las razones de su salida de España solían ser estrictamente económicas. El suyo debería llamarse «exilio forzado». Seguían añorando España, y, desde el extranjero, seguían alimentando a sus familias, con las que esperaban reunirse apenas hubiesen ahorrado algún dinero. No eran antifranquistas. Y difficilmente se integraban en la cultura del país de adop-

ción. Los que fueron con sus familias conocieron otro problema: el divorcio entre padres e hijos, por tener estos últimos una formación superior y por haberse integrado, aunque también sobre ellos pesaba el estigma de lo español. Y no sé muy bien por qué estoy hablando en pasado: como profesor de universidad, he vivido muy de cerca y muy recientemente este problema.

La división entre exiliado e inmigrante es tan confusa como, si se me perdonara, la que se hace entre erotismo y pornografía. Por eso prefiero hablar de «exilio forzado» y «exilio voluntario». Con la Guerra Civil y el triunfo del franquismo, los exiliados forzados lo eran por razones de tipo político, y los exiliados voluntarios apenas si existían. Ya a partir de la década de los cincuenta surgió el exilio forzado: el de los que en lugar de elegir ciudades españolas como Madrid o Barcelona buscaban una solución más radical: irse al extranjero. Y si a finales del XIX y principios del XX el sueño de Eldorado se encontraba en América Latina, ahora lo buscaban en Francia, Alemania y, en menor medida, en Inglaterra. Por su parte, los exiliados voluntarios se dedicaban a profesiones liberales o empresariales, tenían una formación universitaria, generalmente procedían de ciudades y, aunque no se integraban fácilmente en el país, sí aprendían la lengua y aceptaban con entusiasmo su cultura.

La relación entre exiliados forzados y exiliados voluntarios era mínima. No por clasismo, sino porque se movían en medios muy distintos y sólo tenían ocasión de encontrarse en bares o restaurantes, ya que muchos emigrantes optaron por el ramo de la hostelería, donde era posible hacer carrera sin tener una gran formación previa. Encuentros fortuitos que seguían manteniéndolos en mundos separados. Sólo durante los años de agonía política del franquismo y agonía del general Franco empezaron a surgir grupos políticos que luchaban por una transición democrática. Estoy hablando

de la década de los setenta. Por primera vez todos nos considerábamos españoles que, por una razón u otra, no quisimos o no pudimos vivir en España, y soñábamos con una transición que nos permitiera regresar con dignidad y con ilusión. Ciertamente, con la democracia han cambiado las cosas, aunque los fantasmas del pasado (el centralismo, la intransigencia de un sector de la Iglesia, la nostalgia de un orden que surja de la represión de la libertad) sigan presentes. Pero hay algo que, exiliados forzados o voluntarios, nos ha dejado marcados para siempre, y para siempre nos ha condenado a la nostalgia. Somos esquizofrénicos que seguimos viviendo dos vidas en lugares donde sólo es posible vivir una. El exilio ha sido una verdadera lección de aprendizaje. Es una disciplina tan noble como la monástica. Posiblemente mucho más dramática y desde luego más realista. Pero con frecuencia sentimos que este bagaje sirve de muy poco, cuando no llega a ser un obstáculo. Los gritos de los españoles, la incapacidad para decir «por favor» o «muchas gracias», por respetar la intimidad ajena, todo lo que pedía el «afrancesado» Larra en el siglo XIX, son tan irritantes como los enfrentamientos entre los políticos, la radicalización de las posturas, es decir, la intolerancia, y otras «virtudes» de las que tantos españoles se sienten orgullosos porque les hacen únicos, diferentes. *El Spain is different* del eslogan turístico del franquismo, o la «España de charanga y pandereta» de Machado, con sus toros, su flamenco, sus tapas y sus paellas. Y a los que hemos dejado familias en el país de adopción se añade un más acentuado sentimiento de desarraigo y orfandad.

Si de toda una experiencia de casi cuarenta años como exiliado voluntario en Dublín y Londres sólo quedan como testimonio estas pobres páginas, es como para ponerse a llorar. Por mí y por los miles de españoles que sufrieron un exilio nunca querido. ■



# El mundo entero es una morada extraña

---

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

**H**ay un exilio particular que tiene que ver con el jardín imaginario de la escritura. Es el exilio más complejo y delirante. Al fin de cuentas, me parece que todos los escritores viven en un mundo de exilio permanente: uno de sombra y otro de luz. Recorremos cuando en Corinto Alejandro Magno se acercó a Diógenes y haciéndole sombra le dijo: «Pídeme lo que quieras», y Diógenes le contestó: «No me quites el sol». El sol y algunos elementos cruciales de la naturaleza, como los árboles y el mar, están presentes en el mundo e influyen en nuestro espíritu de una manera u otra. Hay una similitud sorprendente en sus perfiles. A veces lo azulino del mar, ese tono especial del color del agua, no lo hallamos exclusivamente en un solo lugar. Tal vez estemos en el Mediterráneo y encontremos algún parecido con los mares del Caribe. Esto puede variar según el sentido de la observación y la visión del poeta. El sol, para muchos, es el mismo desde siempre, y la sombra representa lo oscuro, lo negativo de la existencia, como también la protección del calor, del fuego que nos acecha como la metáfora del miedo. La poesía encuentra, después de todo, su morada imaginaria en cualquier espacio del planeta. Encuentra en esencia un exilio significativo que denota la prolongación de una angustia o un deseo de sentirse siempre ajeno y extraño hasta en su propia tierra. La poesía, la escritura en sí, es el escape hacia la otra esfera del tiempo y del espacio: es lo imaginario, que funciona como un entronque con el otro lado del jardín. O sea, con el otro lugar desconocido del proceso de creación. Es un exilio continuo, no precipitado, pero que siempre retorna indefinidamente. Lo sofisticado y distinto de este tipo de exilio es que podemos viajar (exiliarnos) sin habernos movido del jardín. Cuando Kublai Kan le dice a Marco Polo —según lo relata Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*— que le parece extraño e increíble que Marco hubiera tenido tiempo para visitar tantas ciudades, y agrega: «Pienso que tú nunca has salido de este jardín», Marco Polo le replica que tal vez este jardín existe sólo en la sombra de nuestros párpados, y que ellos son los que separan al mundo, y nunca llegaremos a conocer lo que está adentro o afuera. La escritura —y de paso mencionemos que se ha escrito en abundancia sobre ello— requiere de muchas face-

Miguel Ángel Zapata (Piura, 1955). Uno de sus libros más recientes es *Luces de la memoria* (Arkadia, Caracas, 2003).

tas, sacrificio y organización y, sobre todo constancia.

Cuando uno escribe un poema en su estudio o en su jardín (o, por qué no, en la calle o en una iglesia), el espacio que divide nuestro pensamiento con el lugar donde estamos se difumina. En el momento en que uno escribe un poema comienza el viaje hacia el no lugar; un exilio temporal o permanente. Lo podríamos llamar un «exilio imaginario». Y a veces es mejor no retornar de este trayecto, donde tanto las neuronas como nuestro cuerpo están al otro lado del jardín. Al otro lado del jardín están la sombra y la luz: abí palpita el verdadero exilio de la poesía.

Sin olvidarnos de que grandes poetas y escritores vivieron exiliados (Ovidio, Virgilio, Dante, Hugo, Vallejo), la calidad de sus poemas no puede ser atribuida sólo al hecho de que vivieron desterrados. Por supuesto que este cuadro no siempre sucede, hay notables excepciones. Por ejemplo, siempre me he preguntado si el primer proscista del continente americano, el Inca Garcilaso de la Vega, hubiese podido escribir sus *Comentarios Reales* si no se hubiera ido a vivir a España, donde fue un exiliado en la tierra de su propio padre. El Inca era un escritor plenamente bilingüe, hablaba a la perfección tanto el quechua como el castellano. Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud renunciaron a «perrenecer» a la tribu de la abundancia del París del siglo XIX. Aparte de estar en contra de todo el aparente progreso, vivieron totalmente marginados por sí mismos y su sociedad. Mallarmé vivió los últimos años de su vida exiliado en las afueras de París en su casa a las orillas del Sena. Los poemas de Mallarmé eran fruto de su exilio en el inframundo de la poesía: su relación con la naturaleza y el lenguaje cambió el curso de la poesía moderna. Hace pocos días, cuando visité su casa a las orillas del Sena, me di cuenta de que él no sólo era un revitalizador de la poesía por su innovación espacial, sino porque supo vivir en el mundo imaginario de la creación, combinando perfectamente en su exilio imaginario la complejidad del lenguaje y el espíritu hu-

mano. Me bastó ver su jardín y sus rosas para darme cuenta del tipo de ser humano que fue en vida. No fue, definitivamente, un poeta frío, como algunos lo tratan de identificar. «Un poeta del lenguaje», dicen, cuando en Mallarmé justamente se combina con sobriedad la complejidad de la transparencia.

Un poeta fundamental como César Vallejo escribió sus dos primeros libros, *Los heraldos negros* y *Trilce*, en el Perú. Luego vendría su exilio en Europa, especialmente en París, donde escribió el resto de su obra poética. ¿Se podría afirmar entonces que viajar voluntariamente a otros países sirve para poder expandir el mundo y las visiones del poeta? Yo estaría de acuerdo, en parte, con esta hipótesis. Vallejo vivió en París y tuvo que aprender francés, aparte de no encontrar un trabajo fijo y decoroso, y de no poder volver al Perú por un juicio oscuro en su contra; allí logró escribir la segunda parte importante de su obra poética y numerosos artículos periodísticos. Según consta en las cartas de Vallejo, él no se encontraba contento en Trujillo, y en una ocasión llegó a escribir desde Lima: «Por aquí, cosas de Lima... ¿Qué te contaré? Valdelomar, González Prada, Eguren, Mariátegui, Félix del Valle... Todo un puchero literario... Lima está así. Es de correr con el sombrero en la mano, al escape... ¿Qué se dice de mi viaje entre esos trujillanos imhéciles?». Se sabe que posteriormente Vallejo manifestaría sus insatisfacciones con la ciudad de Lima: su único refugio era la escritura, la cual era parte de su vida misma: un transcurso definitivo y galopante en su existencia. En su primer libro se respira un exilio imaginario desde el punto de vista del estilo vallejano. Vallejo comienza una ruta que no se fija sólo en el lugar y en el reencuentro, sino en el efecto de la tinta sobre la existencia. Hay un poema póstumo de Vallejo que nos da la pista para reforzar nuestra hipótesis: «Quédeme a calentar la tinta», fechado el 24 de septiembre de 1937 en París:

Quédeme a calentar la tinta en que  
[me ahogo]



Geraldo de Barros

y a escuchar mi caverna alternativa,  
noches de tacto, días de abstracción.

Se estremeció la incógnita en mí  
[amígdala]  
y crují de una anual melancolía,  
noches de sol, días de luna, ocasos  
[de París  
(...)

Y todavía  
aun ahora,  
al caho del cometa en que he ganado  
mi bacilo feliz y doctoral,  
he aquí que caliente, oyente, tierro,  
[sol y luno,  
incógnito atravesio el cementerio,  
tomo a la izquierda, hiendo  
la yerba con un par de endecasílabos,  
años de tumba, litros de infinito,  
tinta, pluma, ladrillos y perdones.

La asfixia que podría producir la tinta  
no proviene del dolor de la ausencia. En

cambio, este exilio apunta hacia una combinación entre el ahogo que produce la prístina dificultad del lenguaje en su entorno urbano con algunos elementos constantes de la naturaleza: sol, tierra, luna (con sus respectivas palabras masculinizadas: tierra y luno). La tinta y la pluma se complementan con el ladrillo, que representa la dureza y la viabilidad de los perdones. Pero no es el perdón de la ausencia, es el infinito de la poesía frente a la muerte. Ciertamente —aparte de otras imágenes prominentes— coexiste una imagen solar (nocturna) en el poema. Esta imagen se podría atribuir a las luces de París o al sol mismo y su ocaso natural.

Claudio Guillén, en *Múltiples moradas*.  
*Ensayo de literatura comparada*, dice lo siguiente en relación con los desterrados:

Me propongo destacar dos valoraciones fundamentales. La primera es una imagen solar. Sugerida por unas arquetípicas palabras de Plutarco, esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros,

continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hombres y mujeres desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio —filosófico, o religioso, o político o poético.

La escritura te posibilita estar en todos los lugares al mismo tiempo. El sol funciona como el arquetipo contrario a un sol natural: éste es un sol nocturno que no todos pueden ver, si seguimos a Plutarco y a Guillén. Lo que sí funciona es que en medio de la vida urbana la naturaleza reaparece con el lenguaje para salvar a la poesía y a la vida. Se podría argumentar que el entorno de Vallejo tiene que estar situado en París, pero también podría ser en Lima o en Venecia.

La transfiguración de la poesía te lleva a exiliarte temporalmente en un arco sin triunfo. Lo que permanece es sólo la asfixia de la tinta. Ahora bien, Vallejo pertenece a esa generación de desterrados que tuvieron que viajar a otros lugares y dejarlo todo porque se sentían extraños en sus tierras de origen o ya no creían ni en su país ni en la poesía. Éste es el caso de Rimbaud y Baudelaire, como se ha señalado anteriormente. Ambos eran totalmente extraños en su propio país. París no cuajaba con los medios y las visiones que ellos tenían de la vida y la poesía: «La vida verdadera no está aquí, no es», escribía Rimbaud.

El sol de París en una tarde azul es el mismo que vi en Lima hace varios meses, cuando paseaba por el malecón de Miraflores. París tiene al Sena y Lima al Pacífico. El sol tiene esa impecable y perfecta presencia que nos alegra a todos. El sol de Venecia, aun cuando es más pesado y su hervor te confunde, me hace recordar al sol de Puerto Vallarta.

Recientemente me di cuenta de que el exilio en la poesía funciona en cualquier espacio, pero creo que es más intenso durante los viajes. Todo el mundo se parece.

Termino estas breves notas con una prosa que escribí hace unas semanas en Venecia.

Cuando cruzaba los canales de Venecia, y el sol de la Plaza de San Marcos me calentaba tenuemente, recordé todas las plazas que había visto desde niño, pero la poesía me permitió viajar al jardín imaginario de su exilio:

Vine a Venecia a ver a Marco Polo, pero su casa estaba cerrada. El segundo piso lo vi desde una góndola y le tomé una foto a los geranios de su balcón. El agua del canal es de un verde raro, tal vez sea una combinación del tiempo, los vientos y la tenue luz de sus callejones de piedra. Vivaldi aquella noche estaba dando sus clases a las niñas del coro. Corelli fue su invitado de honor. Después de uno de los conciertos del cura rojo nos fuimos a la Plaza de San Marcos a beber vino en El Florián. Marco me decía que no permaneciera por mucho tiempo en ninguna parte del mundo. El mundo es como la Plaza de San Marcos, murmuraba, hay que cruzarla miles de veces para que puedas ver las verdaderas aguas del tiempo. Al otro lado de la plaza está la vida, escondida con el vino derramado por la muerte. Venecia es nuestra sólo por esta noche: después hay que abandonarla, como a las mujeres de Rialto. Siempre hay algo extraño y hermoso en los geranios púrpuras del mundo.

Yo sólo escribo lo que veo, por eso camino. Sigamos hacia la cumbre para ver los canales desde el cielo de la noche. Después pasemos a la Basílica a poner unas velas a mi madre: ella está viva y tiene la memoria de los ríos. A veces imagino ciudades, como tú, una ciudad dentro de otra. Una plaza es mejor que todos los rascacielos del mundo. San Marcos es mi plaza, mi vida, o sea como las palomas, que nunca mueren.

Esta noche no daré clases a las niñas del coro en el Hospicio de la Piedad, dijo el cura rojo. Entonces, Marco, veloz como de costumbre, nos dijo: «Naveguemos mejor por los cuatro ríos sagrados esta noche. Busquemos el pecado, pidamos perdón a los cielos por no habernos bebido todo el vino y amado a todas las mujeres de Venecia». ■



# El exilio como patria

---

VÍCTOR SOSA

## Desterrados y transterrados

**E**xilio es destierro. Es perder —por imposición de una autoridad— un territorio, nuestro territorio, ese espacio o terruño que consideramos naturalmente propio, raíz sanguínea que postula un centro y una unidad: un cosmos. Nos sentimos uruguayos, japoneses o afganos a partir de una noción de territorialidad, de pertenencia a un espacio geográfico que a su vez está supeditado a un imaginario colectivo, a una idea de nación aglutinada en un Estado. Pueden existir diferencias lingüísticas o de costumbres, étnicas, políticas o culturales, pero el Estado-nación minimiza esas diferencias en aras de un ideario común que se sistematiza y sintetiza en un vocablo, en un neologismo diferenciador: Uruguay, Japón, Afganistán.

Ser exiliado conlleva la pérdida de ese territorio singular (expulsión de un cosmos), pero también la pérdida de los referentes identitarios: la lengua, las costumbres, los vínculos étnicos, políticos o culturales; en suma, los códigos de un ser y un estar en el mundo. Ser exiliado es estar desligado, desvinculado del centro existencial hegemónico. Exilio es marginalidad y ostracismo.

Los impositivos exilios políticos —desde la Grecia y China antiguas hasta nuestros globalizados días— son exilios sufrientes. El desterrado sufre porque perdió su centro, porque lo exoneraron de su natural participación en la unidad, en ese comunitario cosmos que le daba sentido de pertenencia e identidad a través de la identificación con sus semejantes. El exilio es una depuración y una punición. El Poder anula y castiga al revolucionario, al disidente, al loco, con el destierro, con la otredad del ostracismo y con la imposibilidad del retorno al orden que el exiliado intentaba subvertir. Lo estable —el Poder— quiere seguir siendo estable; lo desestabilizador —el exiliado— quiere seguir desestabilizando aun desde su imposibilidad, desde ese territorio otro que lo acoge y lo aprisiona minimizando su poder y erosionando su voluntad. El desterrado, entonces, se obsesiona con el retorno porque es la única manera de recuperar su poder de acción sobre la historia, ya que el exilio —el destierro— se sufre también como una virtual salida de la historia. Regresar a la historia es regresar a ese pequeño cosmos de donde fuimos expulsados y donde, gracias a la inserción, recuperaremos nuestro perdido poder.

Victor Sosa (Montevideo, 1956). Su poemario más reciente es *Mansión Mabuse* (Tse-Tse, Buenos Aires, 2004).

Si el desterrado vive —y sufre— su obsesión de retorno, el transterrado —siguiendo en su neologismo a José Gaos— experimenta un revenar, un rebrote existencial, un reacuerdo geográfico en el seno de la historia. El desterrado sufre y padece la amputación de su raíz-centro y flota, a la deriva, en ese desarraigamiento; se desencuentra consigo mismo porque no se encuentra con los otros-semejantes —que incluso fungiendo como enemigos, y justamente por eso, le insuflan razón de ser, sentido y única dirección a su existencia. El transterrado, en cambio, genera rizomas; palió el desarraigamiento a partir de la producción de vástagos pluridireccionales, de un replanteo del orden o cosmos provocado por una nueva noción aleatoria, holística y metamórfica de la realidad. El transterrado, así, se hace otro, mientras que el desterrado se deshace en sí al querer prevalecer en el ser y en el orden perdido e idealizado.

### Exiliados voluntarios

Pero, más allá de los exilios impuestos, también están los exilios voluntarios, las fugas culturales, los nomadismos existenciales, la condición *diaspórica* o el sentimiento apátrida como ejercicio libertario. El exilio como patria, como no lugar, como virtud y virtualidad más allá de territorios y entelequias identitarias, es una condición que debe ser atendida y analizada con mayor rigor en la cultura globalizada de nuestro tiempo.

Si la aventura exílica de Ulises es heroica —veinte años errante por el mundo hasta retornar a su Penélope y su Ítaca—, tal vez no sean menos heroicas las errantes vidas exílicas de escritores y personajes literarios de la modernidad. Del Ulises de Homero al *Ulises* de Joyce se suceden múltiples mundos e innumerables exilios personales y colectivos. Sigue, también, un cambio de valores significativo: del héroe pasamos al antihéroe, del destierro clásico al transtierro de la modernidad, de la idealización de la perdida a la aceptación del vacío como condición de lucidez, del paraíso perdido al simulacro recobrado. Joyce fue un exiliado voluntario, un conciente apátrida que huye de su natal Irlanda, de la fe católica y del nacionalismo, para inventar su propia patria,

no en Trieste, en Zúrich o en París —ciudades donde vivió— sino en la escritura, en el lenguaje, y en la figura de un involuntario exiliado en su propia tierra: ese judío dublínés, tan humillado como execrado, llamado Leopold Bloom. Joyce construye su exilio voluntario para recrear la involuntaria condición exílica de un hombre que es todos los hombres, de un dublínés del mundo que no puede hacer de su exilio interior un espacio de libertad, un trapecio entre los condicionamientos y la contingencia. Bloom es la contraparte de Joyce, es quien pudo ser él, el otro exílico que padece un orden y una cosmogonía impuestos por el nacionalismo y por la patria.

### Exiliados de sí mismos

Huir de la patria es huir del padre. Esta recusable declaración al menos se cumple en el caso de un exiliado existencial llamado Franz Kafka y, por supuesto, en esas figuras tan o más reales que su autor: Gregorio Samsa de *La metamorfosis* y Josef K. de *El proceso*. La transformación de Gregorio en un monstruoso insecto es un exilio —voluntario o involuntario?— por negación y por deformación; es un destierro corporal que impele y provoca ostracismo, que conduce a una expatriación implosiva, centrípeta, interior. Gregorio pierde el vínculo con el otro-semejante —su familia— al perder su condición humana, su cuerpo, su representatividad dentro del consenso social (ese consenso que desestima la participación de los artrópodos). Gregorio pierde, además, la herramienta fundamental que el consenso impone: el lenguaje. Gregorio chirría. Piensa, sí, y desea hablar, pero emite chirridos no sólo incomprensibles sino desagradables para el común de los humanos. Si la lengua es la patria —en una de sus tantas ramificaciones— y es también la casa del ser, entonces Gregorio pierde su ser y su patria al *desterritorializarse* en cuerpo y lengua. Doble condición exílica que acelera su perdición —su no inserción— en el patriarcal núcleo familiar. Recordemos la predilección de Kafka por los sótanos, los túneles, las galerías, y recordemos los pesarosos pasillos



que K. debe trairnar dentro del Tribunal; el exilio es interior, no hay posibilidad de salida, no hay refugio, asilo o extraterritorialidad alguna porque todo lo visible e invisible pertenece al Tribunal. La pesadilla kafkiana nos confronta con la condición inevitable de un exilio, no hacia un afuera impotente sino hacia un adentro imponente, laberín-tico y devorador.

Otro exiliado de sí mismo: Fernando Pessoa. Desdoblarse, multiplicarse, despersonalizarse, como maneras y variaciones de un exilio interior rico en sustituciones, en vástagos, en transtierros metafísicos. La heteronimia pessoana es la construcción de espacios exílicos donde puedan resonar las alteridades dramáticas del ser: ser Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis. Recordemos que este último abandonó Portugal y se exilió en Brasil a causa de sus ideas monárquicas. El exilio de Pessoa en Reis se continúa con el exilio de éste en Brasil. Vasos comunicantes de una fuga de sí que es, también, una prolongación de sí en el otro alterno, virtual y fugitivo. Pessoa huye de su época, de sus congéneres, de su patria —e incluso de su novia: Ofélia—, sin salir de su Lisboa querida; sale, se fuga, vía heteronimia, vía escritura, vía sensacionismo. El sufrimiento, las consecuencias terribles de estar en otro lado, se atenúan y se justifican en esa construcción de un mundo autosuficiente y de una geografía puramente literaria.

### El exilio venturoso

Definir el exilio —o, más correctamente, los exilios: fugas, nomadismos, destierros, diásporas— como sinónimo de pérdida y sufrimiento, de desarraigo inhibidor del ser, de irrevocable condición calamitosa, resulta una falacia y una ingenuidad. Perder de vista o desestimar las complejas, proteicas y transformadoras relaciones que se establecen en la condición exílica, en el intercambio con el otro, en el trasvase de valores —ya sean físicos, intelectuales o morales—, en los procesos rituales, en la internalización de nuevas semióticas y actitudes culturalmente anfibias, en las transacciones interculturales fronteri-

zas, en las resignificaciones lingüísticas y corporales, en los entrecruzamientos y cruzas; en suma, en la hibridación cultural de la especie, es —insistamos— una aberración intelectual. Sin la expulsión del paraíso no habría Historia. Sin desarraigo no hay conocimiento. Esta verdad se aplica por igual al campo de las ciencias sociales como al del arte y la literatura, como al de la biología y la sexualidad.

El mundo es de condición exílica.

Si, como decía Albert Camus, «Hay que imaginarse a Sísifo feliz», también hay que imaginarse el exilio no como la roca que hay que cargar con dolor, sino como la roca que podemos cargar con gozo. Y en ese gozo, en esa imaginable felicidad, se cifra no el mítico paraíso perdido sino su complemento y contraparte: la Historia como creación y como exilio. ■



Mazda Pérez

# RICARDO PIGLIA

MARIÑO GONZÁLEZ

## «La literatura es siempre una especie de carta»

**N**acido en Buenos Aires en 1940, el autor de *Plata quemada* estuvo en Guadalajara, a finales del año pasado, para charlar con sus lectores tapatíos en la Feria Internacional del Libro 2006. Con la reedición, cuarenta años después, de su primer libro, *La invasión*, el narrador argentino sustenta sus textos breves en una máxima de Hemingway: «Lo importante en un relato no es tanto lo que se narra, sino lo que no se narra».

Cuando Ricardo Piglia habla, sus palabras están marcadas por la misma velocidad y la misma fuerza que recorren sus mejores relatos. Cuando Ricardo Piglia habla, sus palabras se confunden con las de su personaje Emilio Renzi, y entonces todo se vuelve literatura. El también autor de los volúmenes de cuentos *Nombre falso* y *El último lector* tiene, de entrada, una certeza: «Publicar el primer libro es una experiencia única».



Editado originalmente en 1967, el libro de cuentos *La invasión* reúne los primeros esfuerzos narrativos de un autor que, quizá prematuramente, quizás con razón, ha sido catalogado por la crítica como un clásico. Y embarcarse en la aventura de la literatura es algo que, afirma el narrador argentino, no tiene parangón: «No hay nada igual. La primera vez que se publicaron estos cuentos fue una experiencia fascinante que, de cierta manera, hoy se repite, pero con otro registro».

Cuarenta años y muchas ofertas rechazadas después, Ricardo Piglia accedió, por fin, a reeditar *La invasión* con la editorial española Anagrama, pero no sin antes pasar el libro por el tamiz de la experiencia. De visita en Guadalajara, el narrador señala que el volumen estuvo tanto tiempo en la congeladora «no porque no me gustara, quizá porque me gustaba demasiado y prefería mantenerlo allí, en secreto. Ahora lo he publicado revisando esos relatos y agregando otros que no estaban en el libro original». Y el retorno a esos viejos relatos, explica, «fue una especie de desafío».

Cuando aparecieron por primera vez los cuentos de *La invasión*, comenta, «estaba muy entusiasmado con Ernest Hemingway. Todavía me sigue el entusiasmo. Lo que hice con *La invasión* fue revisar los relatos, no corregirlos, sino tratar de ajustarlos y seguir el consejo de Hemingway de que todo lo que uno le saque a un cuento lo mejora. Sólo reescribí uno: mantuve la anécdota, pero cambié los personajes. Integré, además, cinco relatos que son de esa época: tres se publicaron en revistas de Buenos Aires y los otros dos habían permanecido inéditos».

*Ha dicho que la primera vez que leyó a Hemingway tuvo la certeza de que usted también podía escribir. ¿Qué vio en este autor que lo animó a hacerlo?*

Hemingway es un artista complejísimo, sobre todo en sus relatos, que son extraordinarios. Da una sensación de sencillez y de velocidad a la narración que, en aquel momento —yo tendría 16 o 17 años—, me hizo pensar que yo también podía escribir. Otro tipo de escritores, como Borges, son más intimidantes cuando uno empieza a leer. No digo que esto haya sido un elemento central en mi escritura, simplemente reconstruyo y pienso que la marca de Hemingway en los cuentos de *La invasión* tiene que ver con esta sensación. En Hemingway encontramos que lo importante en un relato no es tanto lo que se narra, sino lo que no se narra, y ésa es una gran lección para cualquiera que quiere escribir un relato. La narración tiene mucho que ver con aquello que uno deja fuera y eso es algo que conviene aprender de inmediato, porque a veces se escribe y se dice de más. Hemingway tiene una economía narrativa muy notable. Y esa economía lo conecta, ahora

sí, con Borges, con Kafka, con esos escritores capaces de construir grandes mundos en pequeños textos. Sin embargo, no estoy haciendo ningún juicio de valor. Para empezar podemos decir que Borges y Hemingway fueron los dos grandes escritores que transformaron el relato breve. Y podemos poner a Kafka entre ellos. Son grandes escritores que hicieron algo nuevo con la narración breve. Incluso debo decir que afirmo esto un poco *a posteriori*, porque en ese momento yo no había leído a Borges. Lo que siento cercano de Hemingway en mis primeros relatos es el tipo de poética que está implícita en sus textos.

#### **Fidelidad**

Al revisar *La invasión* traté de mantenerme fiel a la concepción de la literatura que tenía cuando escribí esos cuentos. Uno podría hacer el relato con la historia de un escritor que vuelve a escribir los cuentos de su juventud y de esa manera se convierte en el joven que era. Pero en este caso no sucedió eso.

*¿Reconoce en los cuentos de La invasión el trabajo que está haciendo ahora?*

Sí. Un escritor repite, sin darse cuenta, algunas secuencias que van apareciendo en distintos libros de manera diferente. Yo siempre he tratado de que cada uno de mis libros sea distinto al anterior. No repetir estilos. Eso no significa nada más que un desafío para que cada libro plante un problema nuevo. Tampoco quiere decir que los lectores no encuentren en mis libros

### **Excentricidad**

Todos los escritores queremos ser excéntricos, pero ningún escritor, ni siquiera el más estándar, dice que es excéntrico si uno se lo pregunta. Es una aspiración de los escritores. Yo no puedo definirme de esa manera. Sólo escribo lo que me parece.

muchas repeticiones de estilos y de temas. Yo encuentro en estos relatos no sólo al personaje Emilio Renzi, que luego va creciendo en otros libros y cuya vida va cambiando y haciéndose más compleja, sino también ciertos modos de narrar las situaciones, de entender la construcción de personajes.

*¿Qué dice un autor que retoma una y otra vez a un personaje como Emilio Renzi? ¿Obedece a la necesidad de crear un universo narrativo propio?*

En mi caso no fue algo deliberado. Cuando yo estaba escribiendo los cuentos comencé a poner en ese personaje algunos acontecimientos de iniciación. Y luego retomé el personaje en otra situación y me di cuenta de que se podía establecer una continuidad tomando un personaje que para mí supone no sólo el personaje mismo, sino también un modo de narrar. Es como si Emilio Renzi fuera un tono y un estilo, como si yo supiera que contando una historia de Renzi encontraré un estilo irónico y de más distancia alrededor de él. Éste ha sido un procedimiento que se ha repetido muchas veces en la literatura, por ejemplo con Joyce o con Faulkner.

*¿La reedición de La invasión obedece a una necesidad suya, o a una petición de su editor?*

Éste es un libro que varios editores me habían pedido que reeditara. No fue una exigencia externa. Me pareció que era el momento. Me gustó la idea de los cuarenta años. ¿Qué pasa con un libro que se publica de nuevo después de los cuarenta años? En la publicación o reedición de un libro también entra, muchas veces, el azar. El momento en que uno cree que ese libro es el que tiene que estar en el centro del interés. La primera versión de *Plata quemada* es contemporánea de estos cuentos y, quizás, su publicación me hizo voltear de nuevo a estos relatos con un interés distinto.

*Sus libros suelen dar la sensación de que los lectores pueden participar en el hecho creativo, sobre todo en los relatos de El último lector.*

En la experiencia que yo tengo siempre he encontrado una especie de generosidad de los lectores, quienes suelen hablarme o enviarme cartas. Desde luego, tengo una retribución generosísima de parte de lectores que se han entusiasmado con mis textos y eso es algo invaluable. La eficacia de la literatura depende de la posibilidad de establecer una comunicación y una conexión. Lo que no creo es que esa comunicación o conexión tenga que ser trivial, y sobre todo no creo que uno tenga que escribir desde una posición paternalista de superioridad sobre el lector. Hay que escribir pensando que el lector es más inteligente, más rápido y más sutil que uno. Si uno construye un

### **Roberto Arlt**

Con Arlt tengo una relación de mucha admiración. Es difícil explicar lo que significa Arlt para los escritores argentinos, porque fuera de Argentina no tiene el lugar que debería tener, a diferencia de lo que pasa con Borges.

lector que tenga ese tipo de exigencias, me parece que los lectores reales, entre comillas, se sentirán convocados por ese tipo de escritura que no tiene con ellos esa relación de superioridad.

*¿Usted piensa en el lector cuando escribe?*

No en el lector en el sentido en que se suele entender, de pensar que hay que responder a una demanda específica o que hay que tener en cuenta cierto tipo de estructuración de los textos. Tengo algunos amigos que siempre están presentes, de un modo implícito, en lo que estoy escribiendo. A menudo pienso en ellos, en ciertos momentos, y habitualmente leen mis relatos cuando termino de escribirlos. Y en ese sentido la literatura es siempre una especie de carta: una carta que uno le envía a alguien que no es un interlocutor visible y que va moviéndose ante una posibilidad u otra.

*Se sabe que, además de cuentos y novelas, hace anotaciones continuamente en un diario. ¿La escritura de un diario es, también, literatura?*

No todo lo que uno escribe en un diario es literatura, si pensamos que la literatura es todo aquello que uno puede publicar, para partir de una pequeña definición. Hay momentos en un diario que no alcanzan el plano mínimo para justificar una publicación. Sin embargo, desde el punto de vista literario, el diario es uno de los grandes géneros.

*¿Y cuáles son las diferencias, en cuanto a sus necesidades, a la hora de anotar algo en su diario o escribir un relato o una novela?*

La escritura de un relato o una novela no es automática. De pronto aparece una historia, le empiezo a dar vueltas y por fin la escribo. La del diario es una escritura en la que casi no tomo ninguna decisión. Simplemente anoto cosas, y pasan días en los que casi no escribo. Nunca sé muy bien qué es lo que me lleva a pensar que una situación

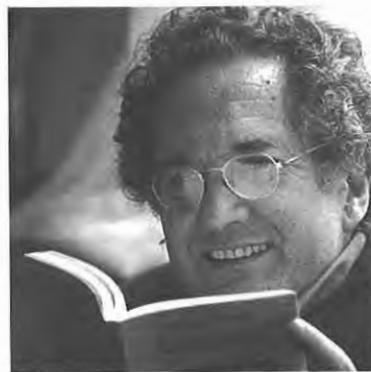


Foto: Susanna Sáez

que he vivido tengo que registrarla en el diario. No tomo la decisión sobre ciertos hechos que merecen o no estar allí: sólo me dejo llevar por el impulso.

*¿Cómo fue la experiencia de relacionarse con sus lectores tapatíos?*

Fue muy productiva. Hay una gran cultura y una gran tradición en este país, donde un escritor extranjero, ajeno a la literatura mexicana, es recibido con mucha generosidad. Además, mantengo con algunos escritores mexicanos, como José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Margo Glantz y Gustavo Sáinz, una relación muy fluida. Me he sentido siempre un poco mexicano en ese sentido, porque un escritor se localiza también en distintas realidades a medida que sus libros llegan a lectores con los que establecen vínculos y diálogos.

#### Emilio Renzi

Los cuentos originales de *La invasión* y los que añadí con la reedición forman parte del mismo universo narrativo. Es un universo parecido al de *Plata quemada*, cuya primera versión es cercana a estos relatos. El otro elemento que conecta los cuentos de *La invasión* es que aparece por primera vez un personaje, Emilio Renzi, que luego estará en otros libros míos. Emilio Renzi trabaja de reportero: la figura del periodista ha sido siempre muy atractiva para la construcción de ficciones, porque tiene una relación muy particular con la sociedad.

*¿Un lector, entonces, no tiene nacionalidad?*

Es probable. El primer impulso de un escritor es escribir para los vecinos y poco a poco eso comienza a diversificarse. Es muy interesante, de pronto, pensar que la literatura es una práctica no nacional. ■



# Bataille, el fragmento y la desarticulación discursiva

LOBSANG CASTAÑEDA

*Hoy tengo a bien afirmar mi desconcierto: he intentado sacar de mí las consecuencias de una doctrina lúcida, que me atraía como la luz; he cosechado angustia y, muy a menudo, la impresión de sucumbir.*

G. BATAILLE

**A** la filosofía se le exige iluminar lo oculto, develar lo que ha sido oscurecido por las tinieblas. Absorto en profundas cavilaciones, en encarnizadas batallas conceptuales, el filósofo se autopropone enemigo de la sombra, férreo paladín del orden, la claridad y el rigor. A partir de Descartes el proceso del saber en la modernidad ha establecido con orgullo y suficiencia su itinerario: transitar de lo ignoto a lo conocido, de la duda a la certeza, del caos a lo previsible. A ello debemos no sólo la construcción del esquema cognoscitivo sujeto-objeto sino, más aún, la avidez de progreso, cuyo pedestal descansa en la mensurabilidad. En efecto, para la reflexión moderna sólo la regularidad hace posible la medición y ésta, a su vez, el control sobre la totalidad de lo real, es decir, la sistematicidad. De igual manera, los discursos filosóficos articulados desde el ideal del progreso se encaminan hacia sus propios fines antes de cuestionarse a sí mismos y antes también de instituir algún tipo de conexión fiel con lo que intentan comunicar. En este sentido, la configuración y delimitación de su estructura responde a una específica *Weltanschauung*, a una finalidad emancipada de todo medio. Lo que en verdad busca resaltar el pensamiento moderno no es tanto lo que se quiere transmitir sino la correcta concatenación de las ideas, el silogismo y la argumentación impecables. No hace falta, pues, la reacción del lector ante el texto, sino su sometimiento racional.

Pero ¿qué pasa cuando un filósofo se atreve a ir «más allá» de la argumentación? ¿Qué sucede cuando, despreciando el academicismo, intenta convertir la experiencia filosófica en una experiencia vital? ¿Qué ocurre cuando se arriesga a compaginar el qué con el cómo, el fondo con la forma y lo dicho con la manera de decirlo? En suma, ¿qué acontece cuando busca a toda costa conquistar la expresión?

Lobsang Castañeda (Ecatepec, 1980). Actualmente es becario del Programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Para responder a estas cuestiones es menester ensayar, a partir de Georges Bataille, una aproximación al fenómeno de la comunicación en tanto fusión emotiva —y, por lo tanto, obligada desde el inicio a trascender el mero seguimiento argumentativo— del lector con el texto filosófico.



Al hablar de Bataille, lo primero que habría que resaltar es la importancia de los efectos retóricos de la escritura. Es un hecho que tanto *La experiencia interior* como *El culpable* y *Sobre Nietzsche* —los tres volúmenes que, al menos en apariencia, conforman la llamada «Summa atheologica»— parten de un objetivo común: interpelar al lector a partir del aspecto mismo del *corpus* textual, a partir, por decirlo así, de su presentación tipográfica. Más que tratados homogéneos o manuales edificantes, cada una de estas obras está concebida como una serie de fragmentos que dejan, de entrada, una necesidad ineludible: la necesidad de desarticular el discurso tradicional; de aniquilar, de una vez por todas, la hegemonía de la razón en aras de una comunicación auténtica. Para Bataille, entonces, el fragmento se vuelve elocuente, expresivo, incitante, al contraponerse a la totalidad autoritaria de la convención discursiva. Es, más que un simple «desahogo sentimental» —con estas palabras definió Jean-Paul Sartre la obra de Bataille—, una estratagema capaz de negar los límites del saber y, por lo tanto, su posesión definitiva. Como heredero de Nietzsche, Bataille apuesta por el efectismo, por la unidad indisoluble materia-forma, por una armonía ejemplar e imperiosa entre la literatura y la filosofía. Y lo hace derrochando retórica, descubriendose como un escritor filósofo, como un autor hábil para jugar con el lenguaje, para llevarlo a su límite, para dislocarlo.

Reconociendo la importancia de la complicidad, recorre los distintos momentos de la expresión y lucha por una intuición temprana que conduzca a la experiencia interior. Sin cortapisas, escribe: «La expresión de la experiencia interior debe, de alguna manera, responder a su movimiento; no puede ser una seca traducción verbal, ejecutable ordenadamente».

Sin embargo, ¿en qué consiste esta experiencia interior? ¿Qué derroteros persigue o qué ámbitos abarca? ¿Cuál es su «campo de acción»? ¿Por qué dice Bataille que la expresión debe «responder a su movimiento»? Quizá el siguiente pasaje pueda servir para esclarecer a tales cuestiones:

No lo somos todo, incluso no tenemos más que dos certezas en este mundo, ésa y la de morir. Si tenemos conciencia de no serlo todo como la tenemos de ser mortal, no pasa nada. Pero si carecemos de narcótico, se revela un vacío irrespirable. Quise serlo todo. Si desfalleciendo en ese vacío, pero reuniendo valor, me digo: «Me avergüenzo de haber querido serlo, pues, ahora lo veo, eso era dormir», a partir de entonces comienza una experiencia singular. El espíritu se mueve en un mundo extraño en el que coexisten la angustia y el éxtasis.

Así, una vez establecido el contacto con la obra, una vez que tenemos frente a nosotros esa especie de masa amorfa que significa los escritos de Bataille, en suma, una vez que la expresión se ha apoderado de nosotros, resulta pertinente preguntar: ¿hacia dónde nos conduce el desorden? ¿A qué lugar arriba, cuando ya se ha puesto de manifiesto el carácter aleatorio de la escritura, dicha carencia

de sistema? ¿A qué remite este carácter o qué es lo que desea insuflar en el lector? ¿Qué significa, pues, este «no serlo todo»?



El conocimiento discursivo moderno exige, de entrada, cierta clase de armonía: que todo quede englobado en leyes que procuren la continuidad del proceso cognoscitivo, que todo se subyugue a la culminación. En este sentido, la finalidad de la cultura moderna es, sin duda, la edificación del saber, el proyecto del saber que se reconoce a sí mismo en la adquisición y acumulación de información. El proyecto busca alcanzar su plenitud, ser ubicuo, no dejar nada suelto, libre o controlado. El peso específico de las palabras no se exterioriza en el aquí y el ahora, en el presente, sino que, al formar parte ellas mismas del proyecto, permanece supeditado al modo discursivo. En la rationalidad discursiva el lenguaje adquiere significación sólo *a posteriori*, a futuro, únicamente con relación a la meta. Al ser el proyecto esencialmente futuro niega el instante y, con ello, la posibilidad de un entendimiento —o, mejor aún, de una simpatía— inmediato. Para Bataille, pues, la armonía es un medio al servicio del proyecto, un lugar en donde el hombre «ha encontrado la calma y eliminado la impaciencia del deseo».



El proyecto se vislumbra como trabajo: como realización y perfeccionamiento humanos. Tanto la acción como el discurso dependen de él, pues ambos producen bienes que le dan continuidad al proceso mismo del saber. Por medio de la discursividad el hombre se compromete con el proyecto aunque, al hacerlo, aplace su propia existencia y difiera el contacto con la experiencia interior. En cambio, lo que Bataille realiza en la «*Summa atheologica*» —y en prácticamente toda su obra, incluyendo los poemas y las novelas— es un «salto en el vacío», una defeción de la síntesis enciclopédica del saber llevada a su máxima expresión en la filosofía hegeliana. Para el autor de *Madame Edwarda* todo pensa-

miento debe ampliar sus horizontes, expandirlos, liberarlos de los límites impuestos por la tradición. Antes de cualquier rationalidad discursiva, trabajo o mérito se encuentra la suerte. Dice Bataille:

En la medida en que [el gran número] no admite nada que le sea ajeno, se niega a reconocer el valor de lo que sólo ha sucedido por la suerte; al menos se inclina a no reconocerlo sino bajo el sorprendente nombre de mérito. En verdad, el gran número habla de mérito porque dicha noción es aproximadamente reductible al esfuerzo y al trabajo, únicos métodos de que dispone para crear y para construir mientras que la suerte crea de golpe sin esfuerzo y sin trabajo.



La experiencia interior es, ante todo, voluntad de suerte. El no-saber —es decir, lo completamente otro del saber discursivo— que se pone de manifiesto a través de dicha experiencia no puede ser meta o fin, ya que de lo contrario se traicionaría a sí mismo. Nadie puede «instalarse en el no-saber», pues él es sólo intuición, relámpago súbito. La intuición nos indica que el saber absoluto no existe, que no está, que no es posible. Nos señala que ninguna reflexión sobre y desde el saber, por más ambiciosa que sea, puede proclamarse autosuficiente, finiquitada o capaz de poseer una verdad inmutable. La suerte, entonces, está por encima de la acción desde el momento en que se encamina a la posibilidad de la experiencia interior. Sólo eclipsando la servidumbre y destruyendo la preeminencia de la causa podrá haber genuina completud. Para Bataille la totalidad «auténtica» del hombre se relaciona no con el reconocimiento de lo absoluto sino con aquello que logra advertir su ausencia; no con los límites normativos del actuar sino con lo ilimitado; no con el provecho o la utilidad sino con la ruptura intuitiva. No se trata, pues, de incluir lo irracional dentro del discurso —¿cómo podría hacerse?— sino de atisbar el movimiento hacia eso irracional en tanto posibilidad última de la narración filosófica. Toda voluntad de

suerte es voluntad de muerte, de disolución lingüística, de crisis discursiva. Toda voluntad de suerte es, sobre todo, intensidad fortuita y oscura. Esto es justo lo que Bataille, exemplificando la noción del «camino en común», celebra y reconoce en Nietzsche: «Al suprimir la obligación, el bien, al denunciar el vacío y la mentira de la moral, [Nietzsche] derruía el valor eficaz del lenguaje». Así, sólo podemos aproximarnos a la experiencia interior cuando advertimos lo que es «dormir», cuando, como Nietzsche, suprimimos la obligación de la acción, la directriz autoritaria del proyecto y el valor absoluto de la racionalidad discursiva. Para experimentar una completud «auténtica» es menester desprenderse de los narcóticos de la discursividad moderna.



A Bataille se lo relaciona comúnmente con el misticismo. Se ha dicho incluso que su pensamiento adopta los lineamientos de la mística en el sentido de que defiende el carácter intempestivo de la interioridad. De hecho, al inicio de la primera parte de *La experiencia interior* se lee lo siguiente: «Entiendo por experiencia interior lo que habitualmente se llama experiencia mística: los estados de éxtasis, de arroabamiento, cuando menos de emoción meditada». Sin embargo, enseguida agrega: «Pero pienso menos en la experiencia confesional, a la que ha habido que atenerse hasta ahora, que en una experiencia desnuda, libre de ligaduras, incluso de origen, con cualquier confesión. Por esta razón no me gusta la palabra místico». Según esto, aseverar que Bataille responde sin más a los estatutos del misticismo es, al menos en parte, erróneo. En efecto, la experiencia interior acaece, sucede sin cumplir proceso alguno, su eclosión está enteramente ligada a la suerte y eso es justo lo que la separa de la mística, ya que toda mística implica una predisposición y un trabajo necesarios para alcanzar sus objetivos. El místico valora por igual la experiencia mística y las condiciones que se necesitan para llegar a ella. Valora la solución y la planificación de la cuestión que le ataña, pues ambas

conforman su modo de ser. Según Bataille, la mística —a diferencia de la experiencia interior que no está obligada a comprobar nada— presupone la conquista de una meta y la utilización adecuada de los medios a su servicio. Al igual que el proyecto del saber, la experiencia confesional del místico procura instaurar categorías que ordenen y delimiten el mundo. Mientras en la experiencia interior se pone todo en tela de juicio, en la mística se fija un objetivo (Dios o su equivalente) de antemano, es decir, se instituye un proyecto que debe ser satisfecho. Gracias a que no pierde nunca la noción de lo que busca, el místico puede convertirse en la representación de lo que desea, en la imagen del ideal al que sirve, aunque ello no signifique una aprehensión legítima de la experiencia confesional misma. Por el contrario, la experiencia interior no salva ni revela, no cura ni libera, no funda la creencia ni remite a ella. Es, ante todo, desorden, desconcierto, barahúnda.



¿A qué se refiere Bataille cuando define sus escritos como «Summa atheologica»? ¿Por qué les otorga un adjetivo que, a golpe de vista, parece violento y subversivo? Más allá de lo que habitualmente se pueda reconocer por ateísmo, para Bataille la ateología se constituye como la forma más adecuada de reflexionar sobre la vacuidad, como la manera más efectiva de abordar el no-saber que ha sido revelado gracias a la experiencia interior. Un ejercicio de tal naturaleza tendría al menos la posibilidad de conducir la racionalidad a su abismo, a su muerte. En la ateología —también llamada heterología— tienen lugar la suerte y la trasgresión que testimonian el paso de lo vivo a lo muerto, de lo ordenado a lo cáustico, de lo serio a lo lúdico, de tal manera que ella misma no puede anunciararse como una «ciencia del no-saber» o como una «teoría de lo completamente otro». Al quedar vinculado a la experiencia interior y, con ello, a la súbita llegada de la suerte, el no-saber (que en ocasiones Bataille llama «lo imposible») es incapaz de poseer un discurso que lo represente. En consecuencia, la ateología se descubriría

como el último recurso de la razón que enumera el movimiento, que expresa la deformación y desarticulación, vía el fragmento, del lenguaje mismo. Esto es lo que de alguna manera el lector presencia cuando se enfrenta a Bataille: un acto de trasgresión que desenmascara la supuesta vitalidad de las palabras, su impostada superioridad. Si algo anuncia la experiencia interior —que, por lo demás, puede hacer solamente eso, anunciar— es el límite del pensamiento racional, el umbral en donde éste deja de ser lo que es. Empero, no hay que confundir este «anunciar la muerte de la racionalidad discursiva» con la postulación de un estadio superior o más valioso. Lo que a Bataille le interesa no es señalar un momento ulterior al discurso sino aquellos lugares en donde, aun funcionando y cumpliendo con su proyecto, el discurso no puede penetrar; aquellas zonas en donde habita justamente el silencio, lo que no puede ser nombrado, lo completamente otro.



A la heterología le corresponde, entonces, incluir lo que el saber ha desechado, enumerar los tabúes y provocar la trasgresión. Frente a la actitud «políticamente correcta» de la tradición filosófica, la heterología apuesta por el reconocimiento de lo atípico, de lo sucio, de lo desenfrenado, de lo perverso. Mientras el saber se vuelve operable al inscribirse en el ámbito del trabajo, el no-saber se libera al incluir la discontinuidad, heterogeneidad y vertiginosidad de lo humano. Lo in-mundo conforma ese otro lado del mundo ajeno a la acción y a la discursividad; un territorio cercano y lejano al mismo tiempo; un espacio en donde reina lo heterogéneo y cuya «ciencia» —sólo insinuante— es la heterología. Así, lo completamente otro se opone a la representación homogénea del mundo, a lo mensurable y trascendente. Si toda forma metódica de apropiación libera elementos excremenciales, la heterología está ahí para señalarlos, para indicarlos, aunque esto no implique situarlos en tal o cual momento del saber. Para Bataille, el mundo de los excreta no puede ser ignorado ni sometido a una abstracción que lo asocie a una etapa superada del saber. La heterología,

en tanto «ciencia» del no-saber, no puede ser enseñada o predicada: su discurso está condenado a desaparecer en medio del silencio.



Finalmente, de acuerdo con Nietzsche, Bataille no es un pensador que busque comunicar verdades o que emplee un discurso totalizador, cartesiano, para desarrollar sus propias ideas. Le interesa, más bien, desbordar retórica, derivar a partir de la intuición, buscar incansablemente la mejor expresión. No hay, por tanto, un orden discursivo en su filosofía. No hay formas definitivas que demuestren o comprueben lo que dice, sino desorden, juegos aleatorios, múltiples vacilaciones. En este sentido, la aproximación del lector a su obra implica un desafío doble: por un lado, la aceptación del azar que explora y consigue penetrar en la oscuridad, y por otro, el propio ponerse en juego del lector, el arriesgarse a sentir la experiencia interior, pues sólo ello hará posible una comunicación auténtica. Escribe Bataille:

La «comunicación» no puede realizarse de un ser pleno e intacto a otro: necesita seres que tengan el ser en ellos mismos puesto en juego, situado en el límite de la muerte, de la nada; la cumbre moral es un momento de puesta en juego, de suspensión del ser más allá de sí mismo, en el límite de la nada.

De este modo, quizá resulte más conveniente hablar de simpatía que de comunicación, ya que a través de ella los seres llegan a entablar afinidades independientes de los procesos llevados a cabo en la discursividad. Se trata, pues, de simpatizar, de empatar, de encontrar cómplices que se atrevan a franquear el límite del conocimiento en tanto fin, de hallar compañeros de excursión dispuestos a abolir el poder de las palabras en aras de una emoción elocuente. En el fondo, la posibilidad de hacer comunicable la experiencia interior atraviesa el vivir mismo y remite a una desesperación concebida como ausencia de supercherías. Esto es lo que, en última instancia, hace posible en el texto filosófico el binomio autor-lector. ■

## Dos poemas

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

### Hasta el final

Nueve días, semiinconsciente,  
mi hermano se estuvo muriendo  
en una cama de hospital.  
Yo a su lado oía el goteo  
del suero, su respiración  
cada vez más irregular  
y pensaba en que ya de niño  
padeció los primeros síntomas  
de esa incurable enfermedad  
que, poco a poco, fue dejándolo  
casi sin fuerzas y sin habla,  
tan a merced de los demás.  
A su lado, yo deseaba  
que muriera y que no muriera:  
no sabía qué desear,  
mientras leía algún periódico,  
esperando el momento de irme  
a casa para descansar  
de no hacer nada en tantas horas  
y no saber acompañarlo  
hasta el final.

### Disimulo

Mi mujer ya sabe que me queda poco  
porque le quita importancia a mis arritmias,  
a mis vómitos frecuentes y negruzcos.  
Ella lo sabe, por eso me habla sólo  
de insignificancias propias de la vida.  
Yo le sigo sin más la corriente, incluso  
finjo interés por lo que me cuenta como  
si eso a mí me distrajera todavía  
y no estuviera harto de este disimulo.

Francisco José Cruz (Alcalá del Río, 1962).

Autor del poemario *Maneras de vivir*  
(Trilce, México, 2004).

# Alfonso Gutiérrez Hermosillo: alta escuela de fervor

LUIS ALBERTO NAVARRO

1 Una de las generaciones de escritores jaliscienses más importantes del pasado siglo fue, sin duda, la que se reunió en torno a la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930). Junto a Agustín Yáñez, Emmanuel Palacios, José G. Cardona Vera y Esteban A. Cueva Brambila, el poeta y dramaturgo Alfonso Gutiérrez Hermosillo es, dentro de la poesía mexicana, un cometa que cruza el firmamento para iluminar la noche y desaparecer en el horizonte.

Gutiérrez Hermosillo nació en Guadalajara en 1905 y murió en la Ciudad de México en 1935. Quienes lo conocieron apreciaron en él su bondad y simpatía, su conocimiento amplio de la poesía francesa y sobre todo del teatro clásico. Pocos autores pueden, en ráfaga, dejar una estela de unos cuantos libros y quedar suspendidos —por siempre— en la palabra poética. Breve su vida y su obra, Gutiérrez Hermosillo encarna, con Ramón López Velarde, una estirpe de poetas muertos en la flor de su vida. Es, entre nosotros, el más joven de los caídos (30 años), seguido por López Velarde y Miguel Othón Robledo (a los 33). Sólo que con Gutiérrez Hermosillo no existe ese común denominador —excepción hecha con López Velarde— de excesos de alcohol, «hada verde», pulque o sotol y paraísos artificiales; tampoco la idea de la «bohemia» mal entendida, del artista dipsómano, del diletante o de ornato. Muy al contrario, Alfonso Gutiérrez Hermosillo fue un estudiante ejemplar, atento lector, aguzado



crítico y buen traductor del francés. Su traducción del *Cementerio marino*, de Valéry, es citada aún hoy como una de las mejores, al lado de la de Jorge Zalamea y la de José Lezama Lima.

2

De 1925 a 1929, la poesía de Gutiérrez Hermosillo es una combinación de temas que contrastan y van trazando una línea entre las ondas de luz y el sabor a pueblo; ecos de Manuel Martínez Valadez, Francisco González León, y asomando brevemente, como un haz de luz, la presencia —no podía faltar— de Ramón López Velarde. En su poesía de esos años, la palabra *aljofara* forma parte importante de su discurso, casi de una manera tautológica, y es habitada por el color verde, el aire oloroso a tierra mojada, a zacate húmedo, así como por la música de polcas, que se va diluyendo para dejar escuchar al recién llegado *jazz*, al cinematógrafo y, en este caso concreto, a una de sus estrellas:

## Greta Garbo

Greta. Grieta. Honda. De cáncer. Absorbida de rizos y de besos —boca invisible, pelo lacio—.

Grieta racial. Fría y leve, oculta diapasón en las altas esferas y el oro  
y el tesoro que aljofara su frente.

¡Nadie podrá ya huirla!

Hombres —nosotros— poseídos.  
 ¡Angustia!  
 Y el triunfo de ella, sobre ella, en  
 [nosotros  
 a plena luz y llama de magnesio,  
 y ser sólo su sangre en carne y venas.

Una flor de sus ojos como randas  
 [celestes.

Y nosotros, caídos, soportar —fin  
 [y siglo—  
 por los siglos,  
 que nos coma —cometa y acometa—  
 en un morder de todos los sentidos.

Después, ya en los años 1929 y 1930, Gutiérrez Hermosillo escribe una poesía más centrada en lo telúrico, nacida en el imperio de lo transparente, que denota un trabajo más formal en cuanto a su «voz», nacida de la observación, el detenimiento entre actuar y accionar dentro un mecanismo que se pone a funcionar como cualquier máquina. El poeta va alcanzando a madurar el fruto; sabe cebar al animal, sabe cómo empezar a deletrear sus obsesiones y darles cauce a un mundo poético que centraremos, primero, en ese canto de extrema tristeza y agobio, pesar y desazón que es *Carta a un amigo difunto*, escrita en los últimos años de su vida y primeros de su madura poesía («con ella», escribió Alí Chumacero, «y no hace falta más, se salva Alfonso Gutiérrez Hermosillo») para desembocar en su obra cumbre, *Tratados de un bien difícil*, pasando por los poemas agrupados en *Coro de presencias*; todo ese universo poético es el gran mundo común de la tristeza humana ante el dolor y la muerte. Pero ante ello, el poeta ha escrito un poema amoroso, de 23 escalas que ascienden y bajan, se concentran en descansos para proseguir una ruta, como el río o el arroyo, con sus meandros, y llegar a la cima; 23 peldaños donde se eslabonan, atrayéndose y complementándose, elementos de la naturaleza humana, la vida vegetal y mineral, como de la divinidad judeo-cristiana: me refiero a *Cauce* (1931), su primer libro.

Alfonso Gutiérrez Hermosillo, «alma delicada como el peciolo de un jacinto», según Mauricio Magdaleno, transcurrió sus últimos días en pleno horror, ganándose el pan tras la barandilla de una demarcación policiaca en la Ciudad de México, como escribiente —era abogado y se había recibido, junto a Agustín Yáñez, en 1929, precisamente durante el año que duró la publicación de *Bandera de Provincias*. Sin embargo, dicen los que lo conocieron, jamás se quejó de su trabajo. Así, por ejemplo, Yáñez lo recuerda: «todavía cuando en las postrimerías de su existencia estuvo sujeto al desagradable oficio de atestigar crímenes, levantar muertos, incoar procesos penales, mantenía egredia, alegremente, esa sustancial actitud poética y conforme a ella interpretaba al mundo».

### 3

El rigor crítico que Gutiérrez Hermosillo imprimía a toda su obra fue sorprendente. Pulir y volver a corregir fue una de sus mayores preocupaciones, siempre por alcanzar la máxima expresión poética, ensayada una y otra vez para por fin verterla como agua limpia en el vaso de cristal más puro. Y no sólo se quedó ahí: fue más allá con la obra ajena. Tal es el caso de Placencia, al mejorar notablemente sus poemas, lo que podemos constatar comparando las ediciones que éste publicó en España y el volumen que por iniciativa de Yáñez editó la Universidad Nacional: la *Antología poética* del padre Placencia que Gutiérrez Hermosillo había preparado con verdadera devoción. Por otro lado, podemos ver ese trabajo de pulimento en el soneto que equivocadamente se insertó en *Itinerario* (1937), el libro homenaje publicado por *Ábside*, que a la muerte del poeta sus amigos dieron a la luz. Es el poema titulado «Piloto por el mar», que el padre Méndez Plancarte confrontó con el soneto del oaxaqueño Patricio Oliveros.

Otro caso, quizás el más importante por el trabajo de re-construcción, re-creación, es el de «El himno entre la luz», poema en prosa de Álvaro Leonor Ochoa —poeta

y filósofo, conocido como «el loco del Santuario» y quien mantuvo una importante correspondencia epistolar con Miguel de Unamuno—, de su libro *Aparición en la noche*, y que corresponde al recogido con igual título en el volumen de *Coro de presencias*, también publicado por sus amigos, en su honor, en 1938. No es de extrañar que los compañeros de Gutiérrez Hermosillo, al recoger su obra, desconocieran su otra labor, tan interesante e importante. «El himno entre la luz» de Gutiérrez Hermosillo es un

homenaje que hace a Álvaro Leonor Ochoa, pero también es un asesinato. Rescata lo mejor de aquél, lo limpia, lo acerca más al hombre y su momento; cumple, cabalmente, con tomar la idea conceptual, pero la lleva al instante en que se transparentan la idea y la metáfora; el tropo y su significado. Se detiene poco en momentos verbales hiperbólicos; sin amaneramiento ni engolosinamiento es puntual y puntal. Gutiérrez Hermosillo se quita la montera y da la estocada perfecta para matar al hacedor del poema original. ■

## El himno entre la luz

ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO  
Y ÁLVARO LEONOR OCHOA

Del templo de los gozos bajábamos  
—luz de cristal las mentes y cantos encendidos—  
para dar al misterio de las alas humanas  
el perfume de la verdad;  
y el polvo luminoso de las atmósferas,  
menos brillante que nuestra presencia,  
escribía en el viento nuestros nombres  
de ángeles consagrados al Amor Infinito.

(I-III)

(I).-Del templo de los goces inmortales, bajábamos, en nubes de flores y doseles de estrellas, a la mansión de la Tierra, a esparcir en los cielos de las almas de los príncipes humanos los deliciosos perfumes de la verdad infinita!

II.-Portentosísimos rayos de incomparable oro se rompían a nuestro paso, en todas direcciones, ante la maravilla de nuestra majestad esplendorosa!

III.-Los fragmentos de los aterrorizados rayos jugaban entre sí y escribían dulcemente nombres: de ángeles consagrados en el purísimo amor del infinito!

Músicas de instrumentos acompañáronnos,  
felices porque nuestras caricias  
hacían resonar sus himnos perfectos  
y aun cuando la pedrería que nos rodeaba  
en la humillación de los astros  
que inmóviles dejábamos atrás,  
era indigna  
de ornar la elevación de los hombres:  
porque si el triunfo inmortal nos comprendía,  
ellos se enaltecieron por la luz  
de la inmensidad que guardaron.

(IV-VII)

(iv.-Nos acompañaban placenteras músicas de instrumentos que pulsaban nuestras manos, besando sus consonos a los de unos himnos cautivantes que descendían del Paraíso!

v.-Nuestra visión en el Sagrario eterno, llenábanos de gozo, y nuestra dicha se comunicaba al ambiente, donde había estremecimientos de perfumes arrobadores

vi.-La asombrosa pedrería de nuestros trajes humillaba al fulgor de los astros a que nos aproximábamos y se encadenaba a nuestra grandeza en armonía preciosa!

vii.-Mas la sentíamos indigna de exornar la elevación del espíritu humano, pues a nosotros, los ángeles, nos cubría el triunfo mortal, y a los hombres los enaltecían los destellos de la Inmensidad!)

Nos envolvía el anhelo de conducir a las moradas  
que la Tiniebla no contará en sus posesiones,  
la mejor joya creada, en cuyo hogar era el santuario  
donde su voz adoraba la sonrisa de Dios.

Y aquello nos llenaba de gozo. (viii-ix)

(viii.-Llegábamos al Mundo, y en cada hogar veíamos un santuario en que nuestras oraciones adoraban a las sonrisas de Dios.

ix.-Nos envolvía un supremo anhelo de conducir a nuestra morada, entre caricias de luces, la joya más augusta de lo creado: la humanidad!

¡Pero los príncipes del Orbe iban por las tinieblas  
que arrojaban demonios que habitaron con ellos!  
Miramos cómo henchían sus sentidos de sangre  
y edificaban sobre las garras de sus enemigos,  
cómo reían sobre el dolor  
y convertían en ídolo su cetro,  
cómo agitaban el lodo para elevarse en sus espumas  
y huían para siempre de nuestros halagos  
abrazándose de las furias de quienes debieron apartarse.

(x-xiv)

(x.-Pero los príncipes del Orbe iban inexorables por las tinieblas que les arrojaban los demonios que habitaban con ellos!  
xi.-Llenaban de sangre y de lascivia sus sentidos y edificaban sobre las garras de sus enemigos.  
xii.-Reían sobre el dolor y convertían en un ídolo su cetro!  
xiii.-Agitaban el lodo que formaban, a que produjera espumas que los levantara sobre ellas!  
xiv.-Huían de nuestros balagos, abrazándose a las furias del infierno, de quienes debían haberse apartado poseidos de inaudito espanto!)

De la más alta gloria íbamos a la tierra  
con el amor de la Clemencia  
luchando por salvarnos de su ira,  
pero ellos oponían toda su voluntad.  
Y tornábamos prestos al palacio  
de las delicias perdurables,  
y prosternados ante el Trono  
clamábamos gracia para el linaje manumitido.

(xv-xvi)

(xv.-Luchábamos contra el abismo, para salvar de su ira al hombre, y éstos,  
próxima ya  
nuestra victoria, oponían su voluntad a nuestros designios!  
xvi.-Tornábamos prestos al Palacio de la felicidad perdurable y, prosternados ante  
el Trono omnipotente, clamábamos gracia para el linaje manumitido!)

Otros bajaban ángeles entonces  
para hablarnos del mundo,  
porque no lo olvidáramos para siempre  
ante el arroabamiento que nos sublimaba.  
Pero al llevar para los hombres  
aquel feliz tesoro,  
acrecía la cólera mundana  
y nosotros desfallecíamos  
en un luto de lágrimas. (x)

(XVII-XIX)

(xvii.-En la más grande gloria, volvíamos a la Tierra a llevar los miríficos toques de la ciencia infinita!

xviii.-En nuestro camino venían otros ángeles, de sublime blancura, recordándonos el mundo, para que no olvidáramos por siempre a éste, en nuestro sumo arroabamiento por la ternísima gratitud que nos dominaba!

xix.-Pero al colocar en los senos humanales el preexcelso tesoro de que éramos portadores, acrecía la cólera mundana, y desfallecían nuestras esperanzas, entre el luto de nuestras copiosas lágrimas!...)

La Justicia Increada dejó oír su voz  
que nos trajo a la estancia del crimen,  
y alterado hondamente nuestro ser  
abandonamos el solio donde imperaba  
el influjo de las tinieblas. (xx-xxi)

(XX-XXI)

(xx.-La justicia increada dejó oír su terrible voz llamándonos de la estancia del crimen interminable!

xxi.-Enmudecieron las aves terrenales, trepidaron los montes y llanuras y, alterado hondamente nuestro ser, abandonamos la corona en que imperaba el influjo de las tinieblas!)

Los hombres habían levantado una sombra entre sus cabezas y el cielo.

Fue herida la Caridad del Infinito  
y su sangre engendró una tempestad  
en la cuna  
de la progenie pensadora.  
Se hicieron visibles los espíritus sucios

y se escucharon sus aullidos  
en el espacio del siniestro,  
y cayeron los hombres para siempre  
en los implacables tormentos del abismo.

(XXII-XXVI)

(xxii.-Con su perversidad, los hombres habían levantado una sombra condenable, entre sus cabezas y el Cielo!

xxiii.-Fue herida la claridad del Infinito, y su sangre engendró una tempestad en la cuna de la progenie pensadora!

xxiv.-Y se hicieron visibles los espíritus inmundos y, más aterradores que los lobos, se escucharon sus aullidos entre la enoriedad del siniestro!

xxv.-Estalló el furor de los infiernos, alejando lo que cerraba a sus bocas el negro fuego que allí existió!

xxvi.-Y cayeron los hombres, para siempre, a los implacables tormentos del abismo!...)

Table 1 shows the membership, for example, of the Impressionist movement in Paris.

Se conmovió el Universo otra vez inspirado  
ante la fuerza divina que ocultaba la Mancha  
en las entrañas de un monstruo,  
y los ángeles que guardamos al hombre  
lloramos cuando en grupos ascendentes  
volvíamos a Dios. (xxvii-xxviii)

(XXVII-XXVIII)

(xxvii.-Se conmovió el Universo y se sintió inspirado ante el divino brazo que oculataba a la mancha de las entrañas del monstruo!

xxviii.-Los ángeles que guardábamos el orbe, agrupados regresando ya al Paraíso, nos impulsó nuestro dolor por la desgracia humana a llorar estremecidos sobre el inmenso desastre!)

Y estamos así  
por breve tiempo,  
flotando en la ansiedad de nuestro afecto,  
velados de esa luz de ternura prodigiosa,  
uniendo nuestras quejas  
en un suave canto. (xxix-xxx)

(XXIX-XXX)

(xxix.-Y estamos, así, por breve tiempo, flotando en la ansiedad de nuestro afecto!  
xxx.-Y velados de esta luz de ternura prodigiosa, adoramos la justicia limitada y unimos nuestras quejas en un suave canto!...)

## Exilios

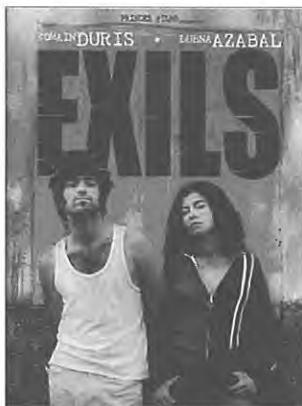
HUGO HERNÁNDEZ

«Exilio es ausencia. ¿Y qué es la muerte sino una ausencia prolongada? ¿Quién de nosotros no ha muerto un poco en estos años? ¿Quién no ha perdido sus sueños y sus esperanzas? Hay golpes tan fuertes en la vida, yo no sé.» Así se lamentó el general José San Martín, emblema del exilio argentino, que luego de colaborar con la independencia de una buena parte de

Sudamérica tuvo que embarcarse hacia Francia; así lo escuchamos en la mismísima casa en que murió en Boulogne-sur-Mer. Pero si las frases son documentales, su aparición en pantalla es obra de la ficción (no vivió lo suficiente para ver el nacimiento del cinematógrafo, aunque sí fue blanco del daguerrotipo), maquinación de uno de los cineastas más combativos de Argentina. ¿La cinta? *Tangos: el exilio de Gardel* (1985) de Fernando «Pino» Solanas.

No es gratuito que Solanas pensara en hacer una estación en su película para visitar la memoria de San Martín (de hecho hay un viaje a Boulogne-sur-Mer, a la casa-museo del héroe rioplatense): él mismo padeció la animadversión de los que se acoplaban sin conflictos a los tiempos adversos. Tampoco es gratuito que el realizador y guionista redondeara con Gardel y el tango el título y la película toda: aquél, que es lamentación en cada canción, ofrece el tono propicio para abordar los años aciagos del exilio moderno (la película transcurrió en 1979 y 1980), el que tuvieron que emprender miles de argentinos para eludir las abominaciones de la dictadura militar en los años setenta y ochenta.

Acaso para mitigar la solemnidad de su propuesta, Solanas opta por el género musical, que según Guillermo Cabrera Infante es «el único género cinematográfico que nació para la felicidad»: el grupo de argentinos que se refugió en París y conforma el elenco de la cinta prepara una «tanguedía» (mezcla de tango y comedia, aunque más bien suena a «tragedia»), espectáculo con baile y música que pretende sensibilizar al espectador



sobre el drama del exilio. Abre con un bailable sobre el Pont des Arts y sigue con más números de danza que son puntuados por «los hijos del exilio» con un musical dentro del musical. En la libertad de su narrativa hay incluso un espacio para desplegar un santuario porteño en París: en una cosmogonía de Buenos Aires, altar en el departamento de uno de los protagonistas, aparecen dibujos o fotografías de Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Aníbal Troilo, Santos Discépolo y, por supuesto, Carlos Gardel. En adelante no falta espacio para la doctrina («los pueblos latinoamericanos han vivido exiliados dentro o fuera de su tierra por la imposición de los proyectos neocoloniales»), el melodrama verbal («el exilio es nuestro, es bien sureño, es del Río de la Plata») y la ampliación del concepto, pues también vive el exilio el que renuncia al establishment para emprender una ruta independiente, como el francés que termina por hacerse cargo de la dirección de la tanguedía.

Con todo y lo indigesto del musical (no es por acusar a Solanas, pero el género es más bien un

lastre), en *El exilio de Gardel* el tango es propicio para enfatizar los males-tares del exilio: el género musical, primo hermano de la elegía, crece con flagelantes frases y parece gozar mientras canta monumentales sin-sabores. Al final, con todo y las soberbias músicas de Ástor Piazzolla, la cinta resulta más pesada que densa. Aun así, las buenas conciencias europeas la condecoraron con el Premio del Jurado en Venecia y el César a mejor música. En América el balance también fue positivo, pues se ganó el Gran Coral en La Habana; libre de milicos el panorama, estrenada en tiempos de Raúl Alfonsín, la película tuvo éxito en taquilla y se embolsó una buena cantidad de premios de la Asociación de Críticos Argentinos.

El tango no es el único ritmo en el que se lamenta el exilio. El fado no es menos, como bien se puede escuchar en *Tierra extranjera* (*Terra Estrangeira*, 1996) de Walter Salles y Daniela Thomas. Aquí, un joven huérfano parte rumbo a España para reencontrarse con las memorias de su madre, quien murió anhelando regresar a San Sebastián. Un elegante blanco y negro, cortesía de la cinefotografía de Walter Carvalho, pone en pantalla el tono desdramatizado de este drama contemporáneo. La cinta se ubica en los tiempos de crisis económica y humana generados por la torpeza del presidente Fernando Collor de Mello. Salles y Thomas encuentran el pretexto en una trama policial, para puntualizar el ánimo de sus personajes, la *saudade* que delata cada gesto: «nada dura para siempre, ni siquiera el dolor»; Portugal no es «el lugar para encontrar a nadie; es el lugar ideal para perder a alguien o perderse»; concluye con una definición del

exilio: «¿Dónde está tu hogar? Aquí no, eso es seguro».

Al tango y el fado se suman la música magrebí y hasta la electrónica en *Exilios* (Exils, 2004) del argelino Tony Gatlif. Éste lleva a su pareja de personajes, radicados en Francia, a una búsqueda que tiene origen en una especie de «puntada»: «¿y si vamos a Argelia?». Ambos tienen raíces más allá del Mediterráneo, y el viaje, que inicia como una expedición ecológica, es mucho más que turismo, es toda una experiencia conciliatoria. Sin embargo el inicio es más bien flojo y no es sino hasta que pisán el sur europeo, y sobre todo tierra africana, que la película cobra fuerza: en Sevilla el encuentro con la comunidad gitana abre la puerta a un universo enrarecido, y ya en Marruecos el asunto vira al documental (los rostros de los lugareños, hieráticos, dan cuenta de sus raíces, mientras los viajeros apenas aspiran a tomarlas) y cobra autenticidad.

Más temprano que tarde la protagonista femenina, una «ar-

gentina de Francia», confesará que se siente extranjera, que es «una extranjera en cualquier parte». Y si para los lugareños los visitantes van «a buscar recuerdos», la trama les tiene reservado mucho más: el reencuentro, como tiene a bien ilustrar una mujer en una ceremonia («aun si estás aquí, tu espíritu está en otra parte; tienes que encontrar tus orígenes»); en el transcurso de ésta, que es una especie de ritual de exorcismo (música y coreografía ascienden hasta llegar al paroxismo) y es registrado en planosecuencia (10 minutos sin corte), la cámara capta a los protagonistas que danzan en trance y al fin llegan a su destino.

Gatlif, que participa en la composición de la música, tiene a bien ilustrar que el exilio es un estado interior, pero no deja pasar la oportunidad de mostrar cómo la economía también es un factor de exilio, si bien es cierto que ésta se bautiza con el eufemismo de migración. Una escena es particularmente eloquente: la pareja de viajeros camina



Tony Gatlif

en dirección opuesta a un masivo flujo migratorio.

Los exilios cinematográficos, que pasan rigurosamente por las músicas, dan cuenta, por la forma, del extrañamiento que opriime al que abandona su hogar por necesidad: imágenes y sonidos buscan registrar el desfase que vive el exiliado. Sin embargo no es sencillo dar con obras redondas en las que la técnica esté a la altura del *punch* de la historia: el exilio duele, y deshacerse de su opresión es urgente; el malestar de aquél deja su huella en el malandar de la película. ¿Acaso podría ser de otra forma? ■

## Plástica

### Living

BAUDELILO LARA

Seguramente, en alguna parte de la historia de la arquitectura se documenta la evolución de los espacios domésticos y, sobre todo, de los modelos sociales que les dieron sustento. Así, por ejemplo, en algún momento, cuando la higiene personal entró a la casa, hubo que diseñar las instalaciones necesarias: el baño inexistente de los palacios y casonas, o el baño comunitario

de los primeros edificios de apartamentos, pasó a ser un espacio privado y necesario al que hubo que darle un lugar. Otros espacios, con el tiempo, y en el vértigo de la dominación utilitarista y la escasez de espacio, simplemente desaparecieron.

Los espacios, y más los urbanos, están relacionados necesariamente con el modelo de relaciones sociales que suelen cobijar. Las paredes no sólo establecen los límites de un edificio: también señalan y delimitan las relaciones públicas y privadas

que se desarrollan entre ellas.

En algún tiempo, que hoy pensamos idílico porque sobraba espacio y las relaciones sociales no eran confusas, las casas tenían también límites claros. Las familias burguesas y pequeño burguesas solían habitar casas que contenían una sala principal (*family room*) y una sala de estar (*living room*). La diferenciación entre lo público y lo privado era estricta. Mientras que la sala principal era el espacio abierto al exterior, el *living* era un espacio privado, donde se

reunía sólo la familia o los íntimos, al que no podían acceder las visitas o los extraños. «La envolvía un aura de respeto que por supuesto vedaba la entrada a cualquiera que fuese ajeno a su goce o a su cuidado. Solía ser la estancia más amplia de la casa y su esplendor resaltaba a la luz de grandes lámparas y candelabros» (*Enciclopedia Femenina Nauta*). Ahí se reproducía gran parte de la cotidianidad de la vida a través de los encuentros familiares: los roles, los valores, las prácticas, las jerarquías

patriarcales.

Sin embargo, el espacio adquirió otra gramática que la arquitectura, asediada por el mercado, el cual lo ha alterado radicalmente para servir a sus fines. Guy Debord señalaba que la producción capitalista ha unificado el espacio, que ya no está limitado por sociedades exteriores (ésta sería, dicha en otras palabras, una excelente definición del manido concepto de la globalización). El urbanismo, desde esta perspectiva, sería la toma de posesión del medio ambiente natural y humano que, bajo la lógica del mercado, tiene como divisa esencial «rehacer la totalidad del espacio como *su propio decorado*». El espacio es ahora incesantemente modificado y reconstruido para que el sujeto que lo habita pueda «llegar a ser cada vez más idéntico a sí mismo, para aproximarse mejor a la monotonía inmóvil».

De este modo, en *Living*, Cynthia Gutiérrez parece proponernos una clave triple para la interpretación de la obra: escenografía, género y monotonía inmóvil.

La pieza propone la intrusión del espectador, en un sentido múltiple y equívoco, en un espacio imaginario que remite a los juegos infantiles, predominantemente femeninos, los juegos de la casita y las muñecas, que, como todos los juegos, está orientado a construir y habitar mentalmente los escenarios posibles de los roles que

se asumirán en la vida adulta.

Como en trabajos anteriores, Cynthia Gutiérrez introduce las determinaciones del género en esta pieza, en un movimiento que a veces se resiste pero siempre cede. Esto es visible en la elección del color de rosa, en la fragilidad de la representación como una maqueta de papel trasladada de los juegos de la infancia; en la elección de un espacio pasivo, ciertamente destinado para compartir la vida, pero al fin y al cabo designado para la contemplación, el descanso, la relajación, aunque sea imaginaria (habría que pensar cuántas tragedias familiares han tenido un *living* como escenario para el sometimiento, las rutinas de dominación y autoridad; la pasiva reproducción del *status quo* pequeño burgués en las tardes-noches relajadas disfrazadas de sana convivencia familiar). Se trata, ciertamente, de una crítica del espacio doméstico.

Sin embargo, su mirada no se detiene en los límites interiores. Su aporte, por otra parte, quizás tenga su mayor mérito en que permite al espectador objetivar una fantasía: el hecho de que esos espacios ya no están a nuestro alcance, que no forman parte de nuestras vidas. El *living*, literalmente el espacio para vivir, ha desaparecido de los espacios habituales donde transcurre nuestra existencia, básicamente las casas y departamentos reducidos, donde

las personas y los escenarios se han mezclado en incierta promiscuidad.

El *living*, o lo que queda de él en su vertiginosa transformación espacial, terminó por ser al mismo tiempo puerta de entrada, pasillo, sala de estar, comedor y dormitorio, aunque sigue siendo, no obstante, un espacio de socialización. Sin embargo, al igual que los roles que contiene, sus delimitaciones se han reducido y se han mezclado. Asediada por la falta de espacio, la cercanía de los cuerpos, la falta de privacidad, los ruidos intestinales del vecino, la sala de estar no existe hoy sino como un recipiente confuso de funciones y relaciones.

Del mismo modo que han perdido significado o han desaparecido las delimitaciones de esta casa modelo, correlativamente han desaparecido las separaciones espaciales orientadas a dar sentido y espacio a las rutinas y ritos tradicionales. En su lugar, al abrir la puerta de nuestras casas hoy por la noche, seguramente encontraremos, como en *Living*, una escenografía que sirve de ambiente para vivir la monotonía inmóvil que constituye el centro de nuestras relaciones cotidianas. ■

*Living*, de Cynthia Gutiérrez.  
Museo Raúl Anguiano, del 6 de septiembre  
al 30 de noviembre.

## Libros

### Sin aborto posible

RAFAEL TORRES MEYER

Minaz es una chica decidida a abortar. La decisión no es fácil, pero desde su relato alcanzamos a entender lo difícil que sería para una natural de Mumbai resistir la presión social y avanzar en un mundo globalizado. Altaf Tyrewala no podría saber en carne propia lo que duele esa cirugía, pero lo sabe; el creador de Minaz ha padecido los estertores de contar una historia a la

mitad y después olvidarla. Aunque al final ha optado por resucitar al personaje para ayudarse a contar su «Bombay», una ciudad caótica y olvidada por los centenares de dioses que habrían de protegerla. El resultado es un libro cuya lectura,

una vez comenzada, no hay posibilidad de abortar.

Ni novela ni colección de cuentos cortos ni crónica, pero todo ello a la vez. *Ningún dios a la vista* es un libro arriesgado por su estructura narrativa, que acude siempre a la

primera persona, pero consecuente con la trayectoria de su autor, Altaf Tyrewala (Mumbai, 1977). La experiencia de Tyrewala hasta esta publicación se había centrado en el cuento corto y la crónica, por eso es que se decide a contar su ciudad

natal, para lo que utiliza a cuatro decenas de personajes cuyas historias se hilvanan una con otra hasta formar una madeja que, sin embargo, descubre una fotografía precisa y detallada de la Mumbai que le ha tocado vivir.

Aunque el autor es una voz nueva para la literatura universal, la trascendencia de su prosa lo ha llevado a aparecer en antologías como *Voces de la India. De Tagore a Tyrewala* —cuya traducción al español fue publicada en 2006—, en las que se reúne lo más selecto de la legendaria narrativa de ese país.

*Ningún dios a la vista* es su ópera prima y se deriva precisamente del cuento «El especialista en abortos», con el que Tyrewala se presentó al mundo en la antología citada. No obstante que el autor había decidido abortar el cuento y olvidarlo en una antología, finalmente lo resucitó. A pesar de esto, el médico abortista dista mucho de ser el protagonista de la historia; tampoco lo es Minaz, la chica que acude a él todavía llena de dudas. No, los personajes en este texto sólo sirven de pretexto para hacer una radiografía que muestra desde los barrios más pobres y aturdidos de la vieja Bombay, hasta los rascacielos elegantes de la Mumbai globalizada; es la ciudad heroína y antagonista absoluta en este libro.

Tyrewala muestra lo mismo

la indiferencia policiaca que la complicada lógica de un asesino a sueldo. Sensibiliza al lector con relatos crudos sobre una sociedad que margina con violencia, lo mismo da si es la religión que se profesa que el color de piel, la posición económica o el aspecto físico: en la India moderna sobran razones para discriminar, y el autor no tiene empacho en describir cada una de ellas.

Pero también hay oportunidad para hablar de los turistas parias que recorren la ciudad buscando la espiritualidad ancestral y terminan encontrando la pobreza, las subculturas escondidas en los rascacielos, los lujos que otorga el acceso a la tecnología de punta y el hambre que se les cruza en una esquina. Todos los ángulos del caos son revisados escrupulosamente.

La prosa de Tyrewala se compone de una ráfaga de voces que se suceden sin intermitencias en 46 vertiginosos relatos, un continuo parloteo que no otorga concesiones al lector. Sin embargo, la narrativa resulta fresca y atractiva, tanto que las 184 páginas pueden agotarse con facilidad. *Ningún dios a la vista* propone un estilo narrativo novedoso, que proyecta la velocidad con que se vive en las grandes metrópolis pero evita la confusión que suele acompañar a



las prosas arriesgadas. De esa forma se logra contar sin margen de error, sobre una sociedad que se debate entre la modernidad sin resignarse a perder del todo sus raíces. Tyrewala nos descubre un lenguaje contemporáneo que incorpora la tradición sin atractarse con el romanticismo que le rodea.

Aunque no se trata de un ensayo que pretenda esclarecer la existencia divina, el autor deja muy en claro su posición: sólo se puede culpar a la religión del divisionismo que deriva en la miseria humana. En pocas palabras, la conclusión de esta historia se encuentra impresa en el título y la portada, que muestra un paisaje alejado de cualquier dios. ■

Altaf Tyrewala, *Ningún dios a la vista*, Siruela, Madrid, 2007.

## Libros

### El furor: entre Cristo y Dionisos

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, de Guido Gómez de Silva, el sustantivo *furor* significa «cólera, ira» e incluso «vehemencia», y viene sin modificaciones (en lo morfológico) de la palabra latina *FUROR*, nombre deverbal derivado del verbo *furo*, -es, -ere, *furui*, o sea «estar loco», y «deliriar» y «rabiar». Desde mi débil perspectiva, que da lugar a

observaciones un tanto azorosas y no descansa, desde luego, en el conocimiento del griego ni en la menor erudición a propósito de la cultura grecorromana, *furor* es una de las dos palabras con que los romanos tradujeron el concepto griego

de *mania* (la otra es, literalmente, *manía*). En todo caso, *furor* —tanto en latín como en castellano— es una voz muy estrechamente vinculada con la demencia y el delirio, y también con el arrebato de la inspiración poética y con el entusiasmo místico.

Vale recordar que *μανία* (manía, en griego) era un término referido al delirio dionisiaco y a la separación con respecto a sí mismo que, a partir de cierto momento, el oficiante de la celebración báquica experimentaba. Literalmente maníaco, furioso, ins-

pirado y violento, el sacerdote o la sacerdotisa del culto a Dionisos eran, por otro lado, seres extraños o en definitiva extranjeros en el ámbito de la *polis*: recuérdese que los mitos atribuían siempre a Dionisos una remota procedencia, y la religión misma de sus adeptos era juzgada inasimilable por sabios como Aristóteles, que llegó al extremo de recomendar en su *Política* la proscripción de la música de flautas por considerarla propia del extravagante dios viníctor y, en consecuencia, impropia de toda ciudad ordenada. El esquema de interpretación, con todo esto, puede considerarse dado: la manía dionisiaca, de orden místico-religioso, es furor, y el furor es, además de locura y violencia, rapto lírico. En mi opinión, *El furor* de Rubén Gil (Guadalajara, 1972) debe leerse atendiendo las anteriores implicaciones del sustantivo que le da título.

Por lo demás, entender *El furor* no es nada fácil. Leerlo sí lo es, cuando menos en cuanto a la rapidez de la lectura, porque se compone de apenas quince poemas no titulados, el más extenso de los cuales consta de veintidós palabras. Tales palabras, por añadidura, componen cada una un verso. Dicho de otro modo, ningún verso de ninguno de los poemas de la serie cuenta con más de una palabra, peculiaridad que orienta secretamente la naturaleza de todo el conjunto. El hecho de que ninguno de los versos contenga sino una palabra, en efecto, inculca, en quien vea de golpe cualquiera de los quince poemas de la *plaquette*, una sensación de pura verticalidad (y quien dice verticalidad, por lo que ya se verá, dice también dislocación). Es fácil observar, con argumentos primarios de pura tipografía, que Rubén Gil tiene ciertas afinidades con el Efraín Huerta de los poemínimos y, como este último, con E. E. Cummings y con algún otro poeta de lengua inglesa. Gil, cabe anotarlo, ha traducido a Cummings y a Gertrude Stein, de quienes ha heredado acaso el tono de sonambulismo esclarecido y hermético, ya que no la sintaxis (poliédrica y sinuosa en Cummings y Stein, recta en Gil). Con respecto a los poemínimos, no per-

cibo ningún otro parentesco entre Huerta y Gil más allá de la versificación minimalista. En los poemínimos, toda opacidad perturba en la medida que las frases hechas, más que desmontadas, tienden a ser desvestidas y expuestas bajo una luz directa y humorística; en *El furor*, la opacidad es una de las constantes del poema, y casi se diría que una de las armas preferidas del poeta, resuelto a figurar en su obra en forma de voz alucinada y conciencia entrópica.

En un principio, los poemas de Gil parecen máximas o aforismos, con lo que hay de severidad, apollo y deliberación en el aforismo y en la máxima. He aquí, por ejemplo, el primero de los quince:

disiparon  
los  
frutos  
de  
la  
tierra  
&  
un  
eclipse  
bautizó  
el  
altar  
  
he  
aquí  
el  
cristianismo

De haberme conformado con mi primera lectura, yo habría dicho que, más que un poema, el texto leído era un esbozo filosófico y, aunque de contenido no muy claro, sin duda una especie de sentencia o apotegma cuyo texto había sido desprovisto de puntuación y secionado en renglones de una sola palabra. Sin embargo, al avanzar en *El furor*, fui notando —he ido notando— que los poemas, en apariencia vinculados con ciertas formas de prosa categórica y sucinta, en realidad son todo lo contrario, y están escritos en versos mínimos porque su linealidad no es horizontal ni sucesiva, esto es: porque su disposición mental e interna no sólo es otra que la disposición de la prosa, sino que se le opone hasta

fracturarla. Cada verso, cada palabra figura en *El furor*, entonces, como el vestigio de un espacio perdido. Y no hablo de vestigios al azar: la conciencia de la ruina que aquí va gestándose, milimétrica y velocísimamente, no pertenece al solo ámbito de la forma o la disposición tipográfica de las palabras en la página, sino que dialoga en todo momento con lo que se podría reconocer como el tema de los quince poemas: el cristianismo, en especial el de los primeros tiempos, de la Crucifixión (ruina mayor donde haya ruinas, porque dará paso a la mayor de las rehabilitaciones: la Resurrección) a San Agustín, pasando por los Padres del desierto.

Siento el deber de hacer hincapié, aunque se trate de asuntos para los que me sé incapaz de perorar, en que Rubén Gil no ha tomado la decisión de disertar con el tema del cristianismo ni mucho menos. De haberlo hecho, *El furor* sería una *plaquette* sin el menor interés literario, por supuesto. El desafío que se plantea Rubén Gil, esto es: el desafío que yo, como lector suyo, he creído identificar en sus poemas, haciéndolo mío, consiste más bien en abordar un asunto clásicamente discursivo —asunto que, no lo dudo, interesa de manera íntima y particular al propio Gil, y que no es por lo tanto un mero tema entre los muchos en que valga la pena investigar— y desmontarlo en varias facetas, rindiéndole tributo con ello, pero también desmoronándolo, desbaratándolo, deshaciéndolo, destruyéndolo en grados varios de furia y agresividad. Furia, la de Rubén Gil, que se manifiesta sobre todo en contra del discurso (quiero decir: de lo discursivo, de la *discursividad*) y en contra, pues, de su principal soporte: la coherencia sintáctica. En el poema final, por ejemplo, Judas —porque las voces que se pueden oír en los poemas no corresponden a un solo emisor: son las voces de Jesús como yo, de Jesús como tú, de Jesús como él, de sus discípulos como ellos, de sus discípulos como nosotros, y del poeta mismo como todos juntos— toma la palabra y dice no que comerá barro, sino que ayunará barro, y que un cisne arrastrará sus besos, y que al hacerlo atentará contra una serpiente con cálices y estigmas:

judas	estigmas
dijo	de
ayunaré	vuestra
barro	serpiente
truenos	
&	
hiel	
cuando	
un	
cisne	
arrastre	
mis	
besos	
entre	
los	
cálices	
&	
los	

En su prefacio a *El furor*, el también poeta Víctor Manuel Pazarín observa que «todo lenguaje realiza un milagro de alejamiento». A mí me gustaría relacionar dicho alejamiento con la separación que mencioné algunos párrafos arriba: esa separación o distanciamiento de sí mismo que tenía lugar —pero no accesoria ni anecdóticamente, sino en verdad como rasgo esencial del transporte o rapto místico— en la nocturna ceremonia de invocación a Dionisos y fusión con él. Son muchos

los antropólogos que identifican rasgos del mito y del culto dionisiaco en la narración de la vida y de las enseñanzas de Cristo, y en la simbología que le resulta propia. Dionisos, como Jesús, muere y renace, y al renacer encarna una promesa trascendente de resurrección. Ciclicas por una parte, irrepetibles por la otra, sus historias (las de Cristo y Baco) lo son de inspiración y trastorno, de paz y espada que se alternan. Y la energía que atraviesa *El furor*, y que se alimenta en él —de donde nace—, comparte con tales historias un mismo signo. ■

Rubén Gil, *El furor (presentación de Víctor Manuel Pazarín)*, Emprendedores Universitarios, Guadalajara.

## Fotografía

### Fotoseptiembre: ¡whisky!

DOLORES GARNICA

Amanda Mier visitó y capturó con su cámara fotográfica los antiguos talleres ferroviarios de Aguascalientes, y expuso el resultado en el Centro Cultural Los Arquitos, de esa ciudad. Leonardo Toledo experimentó con intervención digital, y mostró su trabajo en el Café Museo, en el centro histórico de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas. Luis David Luna creó

fantasmas en una bahía, pero no se sabe bien si los visitantes a su exposición en el Museo Comunitario de Historia de Ciudad Mendoza, en Veracruz, se asustaron. Una Frida Kahlo bien alimentada platica con un ranchero en la imagen que aportó un joven estudiante a la colectiva de graduación de un curso de fotografía en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Todas estas muestras, más otras 403, en 24 estados de la República Mexicana, formaron parte de Fotoseptiembre 2005. Mil 469 artistas de la lente, de todas las edades, formaciones y visiones, colgaron impresiones digitales o análogas en grandes museos o en un sencillo café-internet. Más de tres mil exposiciones y millones de espectadores en las ya seis ediciones de la fiesta más grande de la fotografía en México. Es septiembre y toca foto. Toca Fotoseptiembre 2007. Y una larga hilera de nombres se reúne



John O'Leary

en torno al «arte del siglo XX», que dijera Duchamp.

«Si se permite a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natu-

ral que encontrará en la estupidez de la multitud». Palabras ya trilladas de Charles Baudelaire. Y si las multitudes suponían un problema para el poeta francés, entonces se daría de topes al encontrar que precisamente una de las grandes

fortalezas de Fotoseptiembre es su enorme convocatoria de artistas, espectadores, museos, galerías y centros culturales, hasta la más pequeña casa de cultura en un municipio lejano a la Plaza de la Ciudadela de la capital mexicana, donde se encuentra el Centro de la Imagen (ci), que dirige el famoso festival. Fotoseptiembre es importante por la gente que reúne en torno a semejante amenaza para el arte. La fotografía ya ganó su batalla. Fotoseptiembre es la prueba. Y ante el duelo superado, los nuevos retos.

#### La foto cambia

Fotoseptiembre, la bienal nacida en 1993 bajo el auspicio del Centro Nacional de las Artes de CONACULTA, encuentra en cada nueva edición un campo fértil para el estudio, la crítica y el análisis. Fotoseptiembre se puede utilizar como un termómetro de la fotografía en México, pero también como un campo de experimentación y enriquecimiento. Su amplísima convocatoria permitió registrar detalladamente el cambio de las nuevas tecnologías, y de las preocupaciones sociales, culturales y estéticas de los artistas de la lente locales. Se pueden polarizar regiones pero también se pueden encontrar asuntos o técnicas en común. Desde la imagen «del otro lado» hasta el retrato de las comunidades indígenas del sur. De la moda hasta la pobreza extrema. De la niñez a la vejez, o del fotoperiodismo a la intervención digital y las reflexiones del arte actual. «Fotoseptiembre nació con el objetivo de promover la fotografía en México y como un medio de enlace entre fotógrafos e instituciones mexicanas, pero también para construir un punto modal frente a la fotografía internacional, y estimular la conciencia crítica de la imagen», puntualiza Alejandro Castellanos, director del ci.

Los catorce años de Fotoseptiembre ya dieron frutos. Miles de fotógrafos se preparan durante dos años sólo para exhibir algo en el festival, y hasta cuando no se efectúa la actividad, en año par, los



Francisco Mata

museos, galerías e instituciones culturales de México apartan lugar para la fotografía en septiembre. En Xalapa, Oaxaca, Monterrey, Hermosillo y Guadalajara, entre otras ciudades, ya existen espacios dedicados por completo a esta disciplina, donde las lejanías geográficas y culturales se reúnen en un punto común y cotidiano. Gracias a Fotoseptiembre las imágenes ya no se difunden desde el centro del país para el mundo, sino que se logró consolidar, por ejemplo, la creación fronteriza con su importancia y sus características únicas. En Costa Rica y en los Estados Unidos ya existen «fotoseptiembras» que siguen el modelo del festival mexicano.

Para 2007 se esperan alrededor de 200 exposiciones, casi el mismo número que en la edición 2005, cifra que no le preocupa mucho al ci, pues su asunto prioritario es otro: la consolidación del festival. La extensión de la convocatoria ya no es un problema, y ahora su tarea se enfoca en la calidad de los contenidos, respondiendo a la que quizás sea la mayor crítica de los especialistas: ¿más es menos? ¿Será bueno sacrificar calidad por cantidad?

#### El reto

«En Cataluña había un festival, Primavera Fotográfica, tan abierto como Fotoseptiembre, que incluía todo, pero después surgió PhotoEspaña, una muestra bastante selectiva que terminó desgastando el proyecto catalán, que ya no existe.» La historia, o más bien la parábola la cuenta Castellanos. ¿Mientras más fotografía y espectadores se reúnan es mejor un festival? La fórmula para el éxito no es clara, pero el ci ya comenzó los cambios desde 2003, cuando seleccionó de todas las exposiciones inscritas, a cien de las mejores en siete temas: «Inventarios», «Evocaciones», «Panoramas», «Realismos», «Extrñamientos», «Desplazamientos» y «Alteridades». En 2005 la fórmula cambió a un tema central, «Trama y estilo», con énfasis en la moda y su perspectiva histórica y analítica, el pretexto para seleccionar otras cien muestras. La idea es crear una especie de filtro que diferencie las exposiciones que avala el ci, por importancia y calidad, y las que nacen del entusiasmo local por Fotoseptiembre; así, el ci intenta avalar «un núcleo», en palabras de Castellanos, sin demeritar o discriminar a Amanda Mier o Fernando Toledo, esos artistas que quedan más o menos en el anonimato, entre cientos y cientos de la llamada «Convocatoria Fotoseptiembre» y que se mezclan en la página de internet del ci, junto a otros mil 466 artistas que enviaron la forma de registro para participar en 2005.

Fotoseptiembre quiere cambiar: intenta, aunque suene incongruente, ser incluyente y selectivo al mismo tiempo. «En México todavía falta más apoyo y espacios para la fotografía, por eso no podemos seleccionar cuál exposición formará parte de Fotoseptiembre y cuál no, pero sí se puede crear un núcleo elevado de calidad. La idea de lo cualitativo es muy importante, pero no en oposición a lo cuantitativo, porque somos diferentes a España, y creo que precisamente por eso, por lo cuantitativo, es que nuestro festival es identificable e importante en la escena mundial.» Para Fotoseptiembre 2007 las cosas cambian otra vez. Existirá la selección: cien de las mejores exposiciones quedarán catalogadas, pero el festival girará en torno a una megaexposición.

ción de fotografía latinoamericana como prefacio para otro cambio contemplado en 2009: la invitación a Argentina, y en 2011 a Brasil, ambos países reconocidos por la innovación y vanguardia fotográfica. «Veremos lo que está sucediendo en otros lugares, en los otros festivales. Queremos profundizar la relación con estos países, con su producción.»

#### El núcleo de 2007

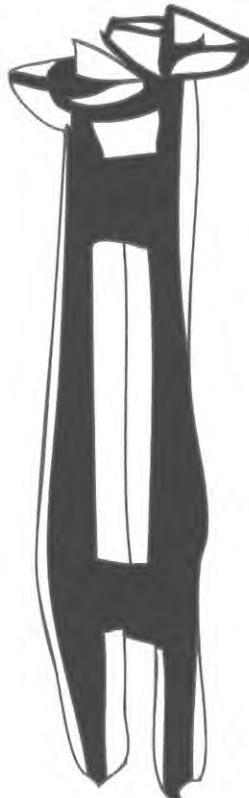
«Cuando organicé el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, llegaron fotógrafos de todas partes de América Latina, desde luego de Estados Unidos y de Europa. En la sala había entre 600 y 670 personas. Hubo ponencias, mesas redondas, se hicieron mil 500 ejemplares de un libro y las memorias. Quedó registrado como uno de los eventos cruciales para la fotografía en América Latina», explicó en una entrevista Pedro

Meyer, el fotógrafo que junto a Raquel Tibol y varios artistas mexicanos organizó el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y la exposición con la que concluyó actividades en 1978. Esta actividad significó el primer esfuerzo y la primera reunión de fotógrafos buscando un nuevo sentido, una identidad propia para sus imágenes frente a la de Europa o Norteamérica. Los resultados, según los críticos, cambiaron el curso de la fotografía en México.

Para rendir homenaje y conmemorar el trigésimo aniversario del coloquio, el ci reúne más de 400 imágenes de más de 300 artistas latinoamericanos, una síntesis de los orígenes, conclusiones, repercusiones e influencias de lo enunciado por los fotógrafos reunidos en aquella ya mítica ocasión. «Es una colección de gran trascendencia internacional, por lo menos tiene a fotógrafos muy importantes de

América Latina que participaron, incluso, en los coloquios que festejamos», explica Alejandro Castellanos. La muestra incluye imágenes de Louis Carlos Bernal (E.U.), Alberto Díaz «Korda» (Cuba), Sandra Eleta (Panamá), Sara Facio (Panamá), Fernell Franco (Colombia), Paolo Gasparini (Venezuela), Graciela Iturbide (Méjico), Héctor Méndez Caratini (Puerto Rico), Pedro Meyer (Méjico) y Pedro Vasquez (Brasil).■

*La reunión de imágenes Hecho en Latinoamérica se exhibirá en el Centro de la Imagen, en la Plaza de la Ciudadela, en la Ciudad de Méjico, pero podrá ser apreciada vía internet en la dirección [www.conaculta.gob.mx/cimagen](http://www.conaculta.gob.mx/cimagen)*



# Teatro Experimental de Jalisco

Consulta nuestra cartelera en: ➤ [www.culturaudg.com](http://www.culturaudg.com)

\*Descuentos permanentes a estudiantes, maestros y adultos mayores con credencial

cultura **UDG**

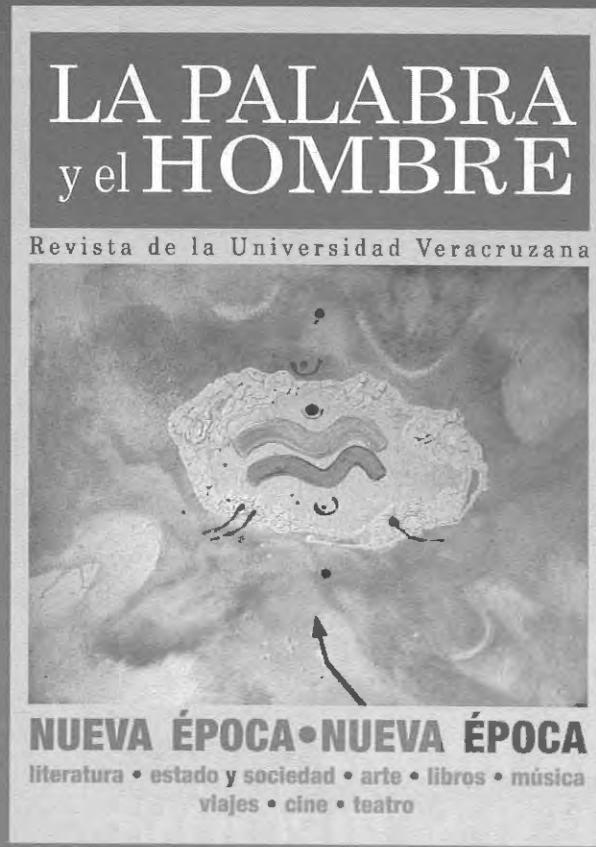
Teatro Experimental de Jalisco Calzada Independencia Sur s/n. Núcleo Agua Azul, Guadalajara, Jalisco, México, Tel: (33) 3619-1176

La literatura está en  
**CUADERNO SALMÓN**

Cuaderno Salmón, revista trimestral de creación y crítica, de venta en: librerías del FCE, Gandhi, Conejo Blanco y en las librerías de Educal en toda la república.

Para ventas directas y suscripciones llame al 5523-0070 o escriba a Insurgentes Sur 753-9A, colonia Nápoles, 03810 México D. F.

La revista emblemática  
de la Universidad Veracruzana  
cumple cincuenta años. Una  
fecha inmejorable para reafir-  
mar su presencia y continui-  
dad mediante un nuevo rostro  
y nuevos contenidos...



## ANTES de la FUNCIÓN

# REPLICANTE

IDEAS PARA UN PAÍS EN RUINAS

## IDEAS PARA UN PAÍS EN RUINAS

No todo es frivolidad. Asómate a [www.revistareplicante.com](http://www.revistareplicante.com)

SUSCRÍBETE \$150.00 MX POR TODO UN AÑO  
DE LA MEJOR INFORMACIÓN TEATRAL EN MÉXICO  
NÚMEROS ANTERIORES \$40.00 FORMA TU COLECCIÓN

(01 55) 5688 9232, 5688 8756  
DISTRIBUCION@PASODEGATO.COM  
EDITORIAL@PASODEGATO.COM  
SUSSCRIPTORPDG@GMAIL.COM  
EDITORIALPDG@GMAIL.COM

ME ALEGRA MUCHO TENER LA OCASIÓN DE FELICITAROS POR VUESTRO QUINTO CUMPLEAÑOS. CON TODA SINCERIDAD OS DIGO QUE LA VUESTRA ES UNA DE LAS MEJORES REVISTAS DE TEATRO DEL MUNDO, Y YO ABRO CADA NÚMERO COMO UNA VENTANA AL TEATRO DEL MUNDO. RECIBID UN FUERTE ABRAZO DE VUESTRO AMIGO,

JUAN MAYORGA  
DRAMATURGO ESPAÑOL Y PEDAGOGO

# ¿Y TÚ? ¿YA TIENES TU SUSCRIPCIÓN?

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL  
**DAVID OLGUÍN:**  
ABIERTO EN CANAL

3º PREMIO  
NACIONAL  
DE ENSAYO  
CÍTRUL-BASOPÉGATO  
*CUERPO Y ESCRITURA  
EN LA DRAMATURGIA  
CONTEMPORÁNEA*  
NOÉ MORALES

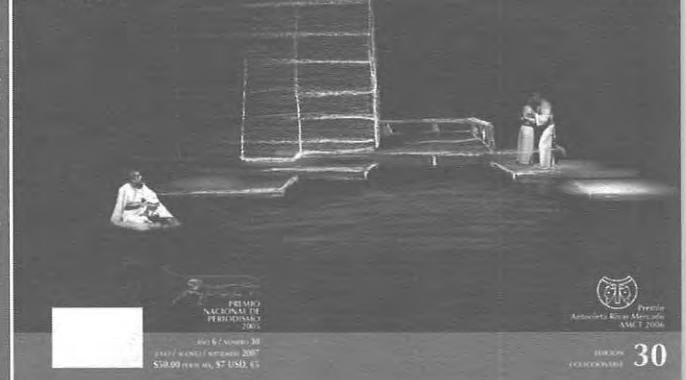
REPORTAJE  
10 AÑOS DE  
ANÓNIMO DRAMA

ESTRADO DE PAPEL  
SEVEN-ELEVEN  
IVAN OLIVARES

LA DIVERSIÓN  
EN LA  
ESCENOGRAFÍA  
MEXICANA

AMAND, BALLINA,  
DETAVIRA, GONZÁLEZ,  
LAVISTA, LUNA,  
PASCAL, RAYA Y OTROS.

JUAN JOSÉ  
GURROLA  
1935 - 2007





**Público Milenio trae para ti una maravillosa cubertería para 6 personas. Una exclusiva colección de diseño italiano, formada por 47 piezas bañadas en plata y grabadas con 7 hermosos diseños.**

Esta representación del arte de Leonardo, cuyo precio de lista es de más de \$5,000, puede ser tuya a menos de la mitad de su valor con sólo adquirir tu suscripción anual.

**Servicio para 6 personas:**

6 Tenedores entrantes



6 Tenedores de mesa



6 Cucharas de mesa



6 Cuchillos de mesa



6 Cuchillos entrantes



6 Tenedores de postre



6 Cucharillas de postre



**Juego de Servicio:**

- 1 Cucharón de sopa
- 1 Pala de servir
- 1 Tenedor de ensalada
- 1 Cuchara de ensalada
- 1 Pala de postre

Precio especial  
de promoción sólo

**\$2,849.00**

Precio normal de  
suscripción anual  
y cubertería \$6,950.00



← Diseño de  
Leonardo da Vinci



Esta oportunidad es única y exclusiva de PÚBLICO MILÉNIO  
Críbete hoy mismo **3668 3170 al 74**

asta agotar existencias. Aplican restricciones.



# Dirección de Artes Escénicas y Literatura

## SEPTIEMBRE

TEATRO EXPERIMENTAL DE JALISCO



### DAKOTA

*INVERSO TEATRO*

Director: Alberto Eller

4, 5, 11, 12, 18, 19, 25, 26

martes y miércoles 20:30 horas



### LOCO AMOR

*LA NADA TEATRO*

Director: Miguel Lugo

6, 7, 13, 14, 20, 21, 27, 28

jueves y viernes 20:30 horas



### EXTRAÑOS

*ESPAZIO VACIO PRODUCCIONES*

Director: Eduardo Covarrubias

1, 2, 8, 9, 15, 16, 22, 23, 29, 30

sábados 20:30 horas

domingos 18:00 horas

Boletos en

[ticketmaster.com.mx](http://ticketmaster.com.mx)



Liverpool

Fábricas de Francia

gandhi

See's

CANDIES

3818-3800

culturaUDG

[www.culturaudg.edu.mx](http://www.culturaudg.edu.mx)

Teatro Experimental de Jalisco Calzada Independencia Sur s/n. Núcleo Agua Azul,  
Guadalajara, Jalisco, México, Tel: (33) 3619-1176