

# Luvina 52

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Otoño 2008

\$50

## LA META ES EL OLVIDO

● ENRIQUE SERNA ● FERNANDO  
DEL PASO ● MARGO GLANTZ  
● *Enrique Fierro* ● JUANA  
CASTRO ● NOÉ JITRIK  
● ANA ISTARÚ ● TUNUNA  
MERCADO ● CLAUDIA AMENGUAL  
● SANTIAGO RONCAGLIOLO ●  
FRANCISCO HINOJOSA ● *Alicia  
Ceballos* ●

ISSN 1665 - 1340



9 771665 134010 >



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

#### 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

#### Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Administración: Patricia León Patrón < pleon@luvina.com.mx >

Diseño: Peggy Espinosa

Viñetas: Diana Mata

Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, José Homero, Josu Landa, Baudelio Lara, Pablo Montoya, Laura Emilia Pacheco, Jesús Rábago, Laura Solórzano, Carlos Vargas Pons, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Verónica Grossi, Hugo Gutiérrez Vega, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (otoño de 2008)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de reserva de título ante el Instituto Nacional del Derecho 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. LUVINA es una revista indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Domicilio: Av. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44100. Teléfonos: (33) 3827-2105 y (33) 3134-2222, ext. 1735.

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

[www.luvina.com.mx](http://www.luvina.com.mx)

DE LAS VIDAS MÚLTIPLES que potencialmente podemos vivir los seres humanos, es indudable que en general domina en ellas la planicie de lo intrascendente. Salvo en los planos donde lo que se gana es lo improbable, lo insólito, allí se rebasa el nivel cotidiano y nos volvemos héroes, creaturas intuitivas y sagaces, atemporales. Esta posibilidad se abre sólo en los terrenos imaginarios, en donde lo que está por suceder se ignora, en donde lo desconocido se revela. Y qué mayor revelación que nuestro propio cuerpo, asombrosamente bello y desmedido. Por eso **Luvina** celebra el cuerpo en su voluntad más alta de jugarlo hasta los límites imposibles del deporte: *el cuerpo en juego*. A propósito de los Juegos Olímpicos que van a celebrarse en Pekín.

Un acercamiento desde la ficción, para regresarnos al origen de «esa tregua sagrada» que convertía al pueblo griego en terreno de paz y armonía, propicio para el peregrinaje de la muchedumbre hacia Olimpia, hacia «el sueño común de una gloria universal», y recordarnos que en estos actos el individuo se vuelve multitud, alarga su cerco limitado por sus circunstancias, para lograr vivir ese cuerpo suyo hasta una eternidad, aunque sea instantánea. El heroísmo atlético nos devuelve la imagen de perfección del cuerpo de cara a una existencia erguida en medio de vacíos. Y es por eso que, paradójicamente, detrás de la imagen mediática perfecta de las Olimpiadas, existe el lado sombreado —ese terreno de claroscuros, de cicatrices, residuos e imperfecciones desde donde hace foco la literatura. Como lo leemos en *El hombre de Pekín* de Javier García-Galiano: «hay siempre una historia vetada, un misterio que no se aclara y que pasa, para las multitudes, inadvertido».

# Índice

## 7 • **Disputa de la memoria y el olvido** •

**ENRIQUE SERNA** (Ciudad de México, 1959). Acaba de aparecer su libro *Giros negros* (Cal y Arena, México, 2008).

## 10 • **Poemas irreverentes sobre héroes y presidentes** —en ocasión de varios, felices aniversarios •

**FERNANDO DEL PASO** (Ciudad de México, 1935). En 2007 recibió el Premio FIL de Literatura.

## 13 • **Una alfombra mágica** •

**MARGO GLANTZ** (Ciudad de México, 1930). Uno de sus libros más recientes es *Saña* (Era, México, 2007).

## 20 • **¿Se trata del archivo?** •

**Enrique Fierro** (Montevideo, 1942). En 2002 se publicó su antología poética *En vigilia siempre* (Vinten, Montevideo).

## 21 • **Memoria y universalidad** •

**JOSU LANDA** (Caracas, 1953). En 2006 apareció su antología poética *Estros* (Monte Ávila, Caracas).

## 27 • **LA GLORIA DIGITAL** •

**JUANA CASTRO** (Córdoba, 1945). En 2006 apareció una antología de su obra, *La extranjera* (Puerta del Mar, Málaga).

## 28 • **Elias Canetti: del olvido a la custodia de la metamorfosis** •

**Lobsang Castañeda** (Ecatepec, 1980). Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y de la Fundación para las Letras Mexicanas.

## 35 • **El espacio que habitas** •

**DAVID UNGER** (Ciudad de Guatemala, 1950). Es autor de la novela *Vivir en el maldito trópico* (Random House, México, 2004).

## 39 • **Intertextualidad y cleptomnesis** •

**NOÉ JITRIK** (Rivera, 1928). Su última novela es *Mares del sur* (Tusquets, Buenos Aires, 1997).

## 44 • **poema** •

**ANA ISTARÚ** (San José de Costa Rica, 1960). Su poemario más conocido es *La estación de fiebre y otros amaneceres* (Visor de Poesía, Madrid, 1991).

## 46 • **Quince minutos** •

**JOSÉ ISRAEL CARRANZA** (Guadalajara, 1972). Está por aparecer su nuevo libro de ensayos, *Las encías de la azafrata*.

## 53 • **Celdillas** •

**TUNUNA MERCADO** (Córdoba, Argentina, 1939). Uno de sus libros más recientes es *Narrar después* (Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003).

## 58 • **Oficina de objetos encontrados** •

**TERESA GONZÁLEZ ARCE** (Guadalajara, 1971). Es autora del libro *El aprendizaje de la mirada* (Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005).

## 62 • **Solo de paramnesia** •

**LUIS ARMENTA MALPICA** (Ciudad de México, 1961). Su libro más reciente es *El cielo más líquido*, en colaboración con Ricardo Quijano y Francisco Magaña (Mantis, Guadalajara, 2006).

## 64 • **Infantes marinos en la periferia del mundo** •

**GUSTAVO OGARRIO** (Ciudad de México, 1970). Próximamente, la editorial Jitanjáfora, de Morelia, publicará su libro *El lugar que viene de lejos. Cartografías, invenciones y poéticas desde América Latina*.

## 69 • **Escenas que suceden en un cuadro olvidado de Park Soo Keun** •

**LEÓN PLASCENCIA ÑOL** (Ameca, 1968). Con uno de sus libros más recientes, *Zoom* (Aldus, México, 2006), obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 2005.

## 71 • **Los monstruos de la memoria** •

**CLAUDIA AMENGUAL** (Montevideo, 1969). Su última novela es *Más que una sombra* (Alfaguara, Montevideo, 2007).

## 76 • **El Olimpo** •

**JOSÉ MIGUEL TOMASENA** (Ciudad de México, 1978). Es editor de la revista *Magis*, del ITESO.

## 82 • **Poema** •

**MARZANNA KIELAR** (Gołdap, 1963). Su libro de poesía más reciente es *Monodia* (Znak, Cracovia, 2006). Ésta es su primera traducción al español.

## 86 • **Flor del Vacío** •

**PATRICIA PÉREZ ESPARZA** (Guadalajara, 1970). Es doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara, con especialidad en literaturas comparadas.

## 93 • **Un café** •

**JOSÉ JAVIER VILLARREAL** (Tijuana, 1959). Su libro más reciente es *La santa* (Fondo de Cultura Económica, México, 2007).

## 94 • **El primer recuerdo: su doble espejo.**

**MARTHA ROBLES** (Guadalajara, 1948). Es autora del libro *Entre la concordia y el rayo. Reyes y Vasconcelos* (Conaculta, México, 2006).

## 100 • **Recobrar la memoria en una carta.**

Véronique Vaster (París, 1959). Escultora, trabaja actualmente en la realización de cuatro fuentes para la ciudad de París.

## 105 • **La arquitectura de la memoria.**

JESÚS RÁBAGO (San Miguel el Alto, 1957). Es autor del libro *Le sens de bâtir* (Théâtre, Nîmes, 2000), traducido al español como *El sentido de construir* (Universidad de Guadalajara / ITESO, Guadalajara, 2006).

## 113 • **El adúltero.**

SANTIAGO RONCAGLILO (Lima, 1975). En 2007 apareció su libro de artículos *Jet Lag* (Alfaguara, Barcelona).

## 117 • **Sophie Calle: el arte de la suplantación.**

Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972). Su primer libro de ensayos es *Una habitación desordenada* (UNAM / DGE / El Equilibrista, México, 2007).

## 122 • **MISIONEROS.**

FRANCISCO HINOJOSA (Ciudad de México, 1954). Uno de sus últimos libros es *Miña en racimos* (Turner / Ortega y Ortiz, col. Cuadernos de Quirón, México, 2006).

## **PLÁSTICA**

### • **Libro de horas** •

ALICIA CEBALLOS (Ciudad de México, 1961). Su exposición más reciente: *De etiqueta*, galería Haus der Kunst (Guadalajara, agosto de 2007).

### **El huso del olvido**

JORGE ESQUINCA (Ciudad de México, 1957). Uno de sus últimos libros es *Ucello* (Bonobos, Toluca, 2005).

## • P Á R A M O •

**Cine** • **¿Me acuerdo?** • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 129

**Libros** • **De la misma materia que nuestras mentiras** • RICHARD VIQUEIRA 131

• **Las lectoras de Poesía** • SERGIO TÉLLEZ-PON 133

• **Recuerdos tribales** • GERARDO COVARANA 135

• **No me alcanzará la vida** • PATRICIA CÓRDOVA 137

**Arte** • **La memoria y el borrador** • DOLORES GARNICA 139

**Entrevista** • **Del humor y el erotismo en *Besos pintados de carmín*** • JUAN MANUEL GARCÍA 144

**Lecturas** • **La cancelación del texto** • MARIO SZICHMAN 145

**In memoriam** • **Raíz melódica: la poesía de Eugenio Montejó** • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 147

# Disputa de la memoria y el olvido

ENRIQUE SERNA

**MÁS ANTIGUA QUE LOS DEBATES** medievales del alma y el cuerpo o del agua y el vino, la disputa de la memoria y el olvido se reaviva cada vez que alguien intenta ponerle fin. De San Agustín a Sor Juana, de Aristóteles a Proust, de Plotino a Borges, la *coincidentia oppositorum* de la memoria con su contrario ha sido una obsesión permanente de filósofos y poetas: los primeros intentan resolver el conflicto, los segundos lo plantean con renovada perplejidad. San Agustín estableció los términos de la disputa en el capítulo XVI de sus *Confesiones*, intrigado por la contradicción de llevar en el alma un almacén de recuerdos y una máquina encargada de triturarlos que a veces actúan simultáneamente. «¿Qué es el olvido —se preguntaba— sino una falta o privación de la memoria? ¿Y cómo esa privación de memoria está presente para que me acuerde de ella, si no es posible que me acuerde mientras la privación subsista? ¿Qué tengo que decir cuando me consta, con certeza, que yo mismo me acuerdo de mi olvido?».

El dilema es tan seductor que debió quedar como un misterio sin solución. Sin embargo, San Agustín casi lo estropeó al concluir que Dios había estado presente siempre en su memoria, para recordarle el olvido de la bienaventuranza. De acuerdo con su explicación, los hoyos negros del recuerdo, como las sombras que desfilan en el mito de la caverna, serían mensajes de una memoria superior, la divina memoria del presente, donde se aglutinan las tres dimensiones temporales. Hecho a imagen y semejanza de Dios, el hombre puede entrever un pálido reflejo de la eternidad cuando el olvido presente evoca la silueta o el envés del recuerdo que nunca almacenó en su memoria.

A los poetas conceptistas del Barroco no les interesó la argumentación teológica con que San Agustín escapó de su laberinto, sino el laberinto mismo. Sor Juana convirtió las arduas deducciones del santo en argumento de un altercado galante:

Dices que yo te olvido, Celio, y mientes  
en decir que me acuerdo de olvidarte,  
pues no hay en mi memoria alguna parte  
en que, aun como olvidado, te presentes [...]

Si tú fueras capaz de ser querido,  
fueras capaz de olvido y ya era gloria,  
al menos, la potencia de haber sido.

Mas tan lejos estás de esa victoria,  
que aqueste no acordarme no es olvido  
sino una negación de la memoria.

En sus notas a las *Obras completas* de Sor Juana, Méndez Plancarte pasa por alto la evidente relación de este soneto (y de su mancuerna, en el que Celio responde a Clori) con el capítulo XVI de las *Confesiones*, tal vez porque, en su doble papel de comentarista y beatificador de la monja, no quiso achacarle la irreverencia de hacer versos frívolos con un tema tan delicado. A fin de cuentas, lo que San Agustín se proponía demostrar en ese capítulo era ni más ni menos que la existencia de Dios. ¿Méndez Plancarte no quiso recordar la travesura de Sor Juana o su olvido fue una verdadera negación de la memoria?

Si nada tiene de raro que Sor Juana escribiera dos sonetos «de amor y discreción» con las ideas de su teólogo de cabecera, en cambio resulta asombroso (ya no un caso de intertextualidad, sino de iluminación) que Proust describiera el mecanismo de la reminiscencia inconsciente con ideas muy similares a las que Plotino empleó para explicar las causas de la memoria y el olvido. A la idea del tiempo como medida del movimiento, fundamental en la *Metafísica* de Aristóteles, Plotino opone la idea del tiempo como imagen de la eternidad. En su sistema filosófico, el tiempo no es la medida, sino lo medido por el movimiento: nada transcurre, todo está sucediendo en el mismo instante. La naturaleza móvil del cuerpo es la causa del olvido, porque impide al hombre establecer analogías entre las cosas presentes y pasadas. «Así debería interpretarse la alusión al río del Leteo», escribe en la *Enéada* IV, «con lo cual esa afección que llamamos la memoria habrá de atribuirse al alma, pues el alma participa de la eternidad inmóvil».

Cuando Proust identificó el sabor de su famosa magdalena entró a un mundo extratemporal. «El ser que gustaba en mí de aquella impresión», explica en *El tiempo recobrado*, «la saboreaba en lo que tenía de común en un día antiguo y en el presente. Aquel ser no había venido nunca a mí, no

se había manifestado sino fuera de la acción, cuando el milagro de una analogía me había hecho escapar del tiempo». En el universo de Plotino, como en la novela de Proust, la analogía es el basamento que lo sostiene todo. El pasado no se recupera por medio del recuerdo: forma parte de un presente continuo en el que la memoria compara en vez de mirar atrás. La diferencia es que, mientras Plotino adjudica la función de olvidar al cuerpo, Proust necesita de los sentidos para descubrir analogías, pero en ninguno de los dos casos el ser prófugo del tiempo se vale de la reflexión dirigida. La reminiscencia inconsciente de Proust equivale al estado contemplativo del alma en Plotino. Son la expresión antigua y moderna del mismo anhelo: frenar las aguas del Leteo.

Sin haber pretendido alcanzar la dimensión extratemporal de Proust, Borges quiso dirimir la disputa de la memoria y el olvido alineándose en el bando de los neoplatónicos. «Everness», uno de los sonetos en los que deseaba sobrevivir, es una declaración de fe en la supremacía de la memoria sobre su enconado adversario:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.  
Dios, que salva el metal, salva la escoria  
y cifra en su profética memoria  
las lunas que serán y las que han sido.

Con «Everness», la disputa vuelve a su punto de partida. ¿Dónde habita el olvido sino en esa profética memoria donde todo está cifrado? El primer verso del poema es como una serpiente que se muerde la cola. Si no hay olvido, la palabra que lo nombra se vuelve un signo vacío, una forma hueca y vacía de significado. El espacio en blanco pone de relieve el poder evocador del olvido, que es designar una ausencia presente, una pérdida actualizada. Esa vuelta de tuerca coloca al olvido en el primer plano de un soneto que pretende negarlo y deja sin resolver el dilema de San Agustín. Quizá no exista el olvido, pero mientras alguien lo nombre será un eterno aguafiestas de la memoria •



# Poemas irreverentes sobre héroes y presidentes

—en ocasión de varios, felices aniversarios

FERNANDO DEL PASO

## DON MIGUEL

Soñó Don Miguel Hidalgo  
un México independiente.  
No lo logró de repente,  
pero cuando menos algo.

## MORELOS

Nunca su gran estatura  
disminuyó ni un poquito  
a pesar que siendo cura  
tuvo un hijito.

## EL PÍPILA

Pensó El Pípila:  
un héroe que no se arredra  
debe ser un ser humano  
de esos que aguantan un piano.  
Mas no habiendo uno a la mano,  
optó por una gran piedra.



## EMILIANO

Es Zapata tan solemne,  
tan solemne,  
que un poema irreverente  
lo deja indemne.

## DON PANCHO

Francisco y Madero  
eran dos señores:  
uno era idealista,  
el otro espiritista.

## EL OTRO PANCHO

Doroteo Arango  
no se puso chango  
y Pancho Villa  
perdió la silla.

## MI GENERAL

«Mi general Obregón:  
deme, le ruego, un abrazo».  
«Señora, le soy muy franco:  
sólo abrazo con un brazo...  
soy galán, ipero soy manco!».

## DON PORFIRIO

De Carmelita  
era el delirio  
volver blanco,  
como un lirio,  
a su amado  
Don Porfirio.

## DON BELISARIO

A Belisario Domínguez  
que a Huerta tuvo el valor  
de decirle «No la chingues»,  
se lo despachó el traidor.

## EL CAUDILLO

Siempre de la silla atrás,  
era ateo, no fue narco,  
pero sí el más mandamás:  
¿quién otro, sino Plutarco?

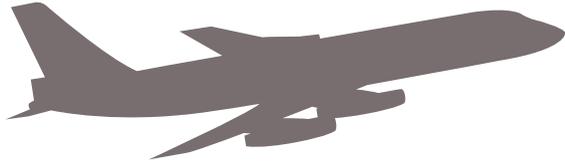
## DON BENITO

Don Benito es un cadáver exquisito.

# Una alfombra mágica

MARGO GLANTZ

*¿Qué me impulsa a viajar perpetuamente, o qué preguntas formulo cuando me desplazo por el «mundo»? ¿Qué mundos son los que me atraen? En mi primer viaje largo a Europa, entre 1953 y 1958, período en el que visité muchos países europeos y del Medio Oriente, mi visión de México era confusa, ordinaria y cotidiana. Y sólo empecé a conocer a mi país en los libros de los viajeros franceses que durante el siglo XIX habían venido a visitarlo y se habían sentido obligados a dejar por escrito sus impresiones de viaje en libros que yo consultaba ávidamente en la Biblioteca Nacional de París con el objeto de conformar mi tesis de doctorado —cuyo tema era justamente la visión francesa sobre México de 1847 a 1867, es decir, el período comprendido entre dos intervenciones extranjeras: la norteamericana que nos privó de la mitad del territorio nacional y la francesa que nos quiso convertir en imperio. Y a pesar de los prejuicios obvios de los viajeros, de su mirada exótica y deformante, de su sentimiento de superioridad frente a los «pueblos primitivos», su mirada era una mirada deslumbrada, una mirada que me permitió reconocer mi propio paisaje, incluso —y no exagero— darme cuenta de la existencia de los volcanes que rodean el Valle de México, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, volcanes que veía diariamente sin verlos antes de irme y que al regresar aparecían en todo su esplendor ante mis ojos también deslumbrados, en esa época gloriosa en que nuestra ciudad tenía la luz más transparente del aire.*



### 1. En el aire

Después de haber permanecido casi dos siglos en el olvido, cualquier obra del escritor polaco Jan Potocki es hoy recibida con gran veneración; su gran popularidad proviene del redescubrimiento de su obra magna, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Publicada en una versión fragmentada por Roger Caillois en la década de los cincuenta y reeditada en una versión mucho más extensa (quizá completa) a finales del siglo xx, ocupa con toda legitimidad uno de los sitios literarios fundamentales de la literatura de finales de la Ilustración y principios del Romanticismo.

Potocki hizo un recorrido por «el imperio marroquí» en 1791 y escribió un diario de viaje en francés, lengua que le sirvió también para redactar su extraordinaria novela, la única que pudiera compararse con *Las mil y una noches*. El aristócrata polaco fue un gran viajero, recorrió varias regiones del mundo europeo, pero también los países donde se practicaba la religión musulmana. Marruecos le interesó por varias razones, sobre todo porque era un viajero impenitente y recopilaba material para su *Manuscrito*, proyecto obsesivo que una vez terminado no le dejó más alternativa que el suicidio, operación planeada con tanto cuidado como el libro mismo.

El viaje a Marruecos, confiesa, entraña para él la posibilidad de encontrar «un cambio de paisaje, de cielo y de naturaleza, el proyecto de escuchar el silencio de los desiertos, el borde agitado del mar, y consignar un pensamiento en medio de esos monumentos de antiguos ensueños». También el de observar otros países y costumbres con ojos inteligentes y desprejuiciados.

Éste es el libro que leo en el avión, en este nuevo viaje en que pasaré los próximos meses enseñando en Barcelona. En el avión, pues, viajo acompañada de Potocki, paso las largas horas de vuelo recorriendo los desiertos, los oasis, conociendo a los altos funcionarios del imperio, antes de que entraran allí los franceses; Jan Nepomucen Potocki, espontáneo y cuidadoso, erudito y ligero, suntuoso y bonachón, observador y generoso viajero, desplazándose por esos parajes a lomo de camello, no sólo cargado con enormes valijas para garantizar su comodidad, sino repleto de conocimientos sobre el país que visita, siempre acompañado por un intérprete judío, mal visto por los musulmanes, pero que de algún modo recuerda la antigua convivencia, la que alguna vez en España permitió la coexistencia de tres culturas muy distintas, dato que el escritor polaco añora y recrea en

su novela, la cual carecería de esa intensidad o de ese misterio extraordinarios que sólo cobran sentido porque en el relato se combina una curiosa amalgama: la de tres culturas y religiones, la cristiana, la judía y la árabe, conviviendo en casi perfecta armonía.

En el avión entrevero a Potocki con las noticias; al abordar nos ofrecen prensa de varios países; reviso el *Financial Times*, me detengo en un reportaje literario que reseña cuatro nuevos nombres de escritores italianos surgidos hace tiempo pero visibles sobre todo en un momento en que Berlusconi reanudaba sus prácticas fascistas, prácticas denunciadas siempre y, en el diario que leo, por el vicepresidente del Consejo Nacional de la Magistratura, Carlo Fucci, quien a la vez promueve la huelga de jueces y médicos contra el gobernante-empresario...

En 1787, dos años antes de la Revolución Francesa, Madame de Staël escribía esta carta a Potocki:

*¡Qué locura, la de perseguir los acontecimientos en todo el mundo! Si hubiese una revolución en China, sería necesario ir a buscarla. En esta tierra, vos jugáis el papel de espectador, ir de teatro en teatro sin ligarse nunca al lugar de la escena. Detesto esa manera y os advierto que, si no me prometéis este invierno pasar vuestra vida en Francia, os cerraré mis puertas. Soportaréis los días de vuestra vejez como premio por haber visto los de nuestra juventud.*

### 2. Orfeo y Eurídice

La semana pasada estuve en Berlín; de allí volé a Cracovia, bella ciudad intacta, no como Varsovia, casi destruida por los nazis. Una nota entusiasta y reciente, publicada en una revista de modas francesa, anuncia: «¡Cracovia se localiza en Polonia y desde el 1 de mayo es ya europea!». Curiosa acotación, si cabe el eufemismo...

Esta «nueva» ciudad de «la Unión Europea» (el 15 de junio de 2004, tibias elecciones) llena de contrastes tiene un bosque de árboles altos, verdes, alrededor de la ciudad antigua, el Planty. Entro a una iglesia solitaria (una en cada esquina); al fondo, como estatua, una monja dominica: traje perfecto, negro y blanco, almidonado. Desemboco en la gran Plaza del Mercado (Rynek Główny), entro a la basílica de Santa María (Mariacki), construida entre 1287 y 1320, restaurada en el siglo xix, con el más grande altar gótico de Europa, abierto de par en par; la Virgen María dormida y escenas de su vida, alrededor famosos vitrales, frescos de Jan Matejko, cuyo museo está

cerca. La iglesia, repleta; se ruega a los turistas no entrar durante los servicios. Finjo una gran devoción, me coloco cerca de la puerta y una señora mayor me ofrece un asiento a su lado y me obliga a asistir a todo el servicio; oficio muy solemne con coros y órgano, varios curas, oraciones en latín, todavía (se agradece); muchos hombres, mujeres, viejos, niños, se persignan, se hincan, toman agua bendita. Visito también Kazimiercz, el barrio judío, casi intacto con su cementerio y sinagogas en pie, pero depredadas.

Estoy agotada, ha sido un día larguísimo, he caminado, visto museos, recorrido iglesias, y en la noche voy a la ópera: representan *Orfeo y Euridice* de Glück. Mañana iré a la ciudad de Oświęcim, más conocida como Auschwitz. En el hotel (tres estrellas), mientras desayuno, oigo que alguien me llama, me vuelvo y frente a mí están varios amigos, dos mexicanos, dos españoles. Han venido desde París en su Mercedes blanco. Visitan, como yo, Cracovia; visitarán, como yo, Auschwitz. En la noche cenaremos juntos en el barrio judío, muy turístico, con una vieja sinagoga destartada aún en pie, restaurantes con comida típica, muy semejante a la polaca, el *wortsch*, los *blintzes*, el trigo sarraceno, los raviolos judíos, que son casi indistinguibles de los de la región, incluyendo Rusia, o de los que alguna vez probé en Viena.

El teatro es pequeño, blanco —columnas jónicas—, muy adecuado para oír a Glück. La puesta en escena es extraordinaria: un bosque de columnas reduplica las de la entrada; los novios vestidos como personajes de la década de los veinte en el siglo xx; los invitados —miembros del coro— con trajes modernos de colores y coronados con guirnaldas. La escena de felicidad se trueca de repente en infelicidad: la muerte de la amada. Orfeo se lamenta, los invitados se transforman en dolientes, vestidos de traje oscuro. Una contralto entona el treno: es Orfeo, vestida con pantalones, chaqueta y corbata blanca, el pelo muy corto, los senos prominentes; a instancias del Amor, una soprano travestida de gitana, Orfeo descenderá a los infiernos en busca de su amada; en su camino encontrará a las almas en pena, caminará en la oscuridad, donde tropezará con varias coristas vestidas como novias y veladas; al desenmascararlas, ninguna es Euridice: Orfeo se derrumba. De pronto, su amada reaparece, se inicia el combate, la imposible mirada, la mirada adversa. Como en el mito, Euridice reclama, Orfeo soporta, pero, incapaz de aceptar por mucho tiempo los reproches de su amada y el inmenso deseo que le provoca verla, se da la vuelta y la contempla; en ese mismo instante ella se desploma: la muerte vuelve a golpear. Orfeo canta enternecido, saca un puñal e intenta suicidarse. Amor interviene y resucita a Euridice. Glück no toleraba —ni su público— los finales infaustos. Amor inicia la fiesta, arroja cartas marcadas, una de ellas me cae en la cabeza; no soy supersticiosa, la guardo y salgo de la sala, angustiada.

### 3. Estaciones, fortificaciones, campos de concentración

No sé mucho de la vida de Winfried Georg Sebald, pero he leído y releído sus libros. Nació en Alemania, en 1944, dato que a menudo se repite en sus textos, en boca del narrador que parece y no parece ser el propio Sebald. Ganó varios premios con sus libros anteriores (*Vértigo*, *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno*). Murió de repente, de un infarto, manejando por uno de esos caminos de Inglaterra que tanto amaba recorrer, cuando empezaba a ser conocido y aclamado internacionalmente, como si le diera miedo la fama, porque me imagino que era tan tímido e inseguro y a la vez tan intenso como sus personajes, personajes oscuros y entrañables, tímidos y obsesivos, dedicados a oficios que no sirven para nada, ¿por ejemplo?: Edward Fitzgerald, un noble inglés del siglo xix que pasa toda su vida recluido aprendiendo lenguas extrañas, entre ellas el persa, para dejar como único producto «útil» de su empeño la traducción de los *Rubaiyat* de Omar Khayyam.

La estructura de cada una de las novelas de Sebald es distinta, pero en todas se repite un dato: el personaje que narra recorre muchas veces a pie, pero también en tren, avión o coche, vastas regiones de Europa y de Inglaterra y (en sueños, quizá) del mundo. Por una razón u otra, no todas muy explícitas, siempre es él quien introduce a sus personajes, ya sea individuos comunes o corrientes que encuentra a su paso, o destacadas figuras de otros tiempos (Stendhal, Conrad, Kafka, Brown, Borges, Flaubert, Rembrandt, algunos pintores holandeses), que pueblan sus lecturas y su escritura, aunque también sucesos históricos que recobran vida cuando el narrador los convoca, sucesos muchas veces relacionados con catástrofes provocadas por la expansión imperial de algunos países europeos: Inglaterra, Bélgica, Rusia, Alemania y el nazismo, o por catástrofes naturales, como los huracanes que devastaron el campo inglés o el francés en la última década del siglo xx.

En sus páginas vemos reaparecer paisajes, puertos, prósperas ciudades o mansiones que han dejado de existir o ya están totalmente en ruinas. También, y de manera compulsiva, las grandes estaciones de ferrocarril (la impresionante estación de Bruselas, construida como un monumento a la expansión colonial de Bélgica, que produjo millones de muertos en el Congo), o las insignificantes estaciones ferroviarias o camioneras en donde se embarca o desembarca el narrador-protagonista para emprender o terminar sus interminables transcurros, quizá como un preámbulo a su escritura.

De las estaciones, Sebald se traslada a las fortificaciones construidas específicamente para defenderse de las invasiones o de las catástrofes:

construcciones, a fin de cuentas, inútiles: ninguna ha cumplido su cometido, como flagrantemente nos lo recuerda la famosa Carta que Choderlos de Laclos dirigió a la Academia Francesa sobre el Mariscal de Vauban, célebre arquitecto, constructor de fortificaciones invencibles destruidas al día siguiente de declarada la guerra, como lo sería dos siglos más tarde la orgullosa línea Maginot. Sí: para Sebald, como antes lo fueran para Laclos, las fortificaciones son edificios quizá maravillosos como obras de ingeniería que nunca cumplen su cometido, que es defender contra sus enemigos a los países que los construyen. ¿Semejantes, aunque sin esplendor, a las alambradas que se han colocado en las fronteras para proteger al Primer Mundo de los embates del Tercero? ¿Las que separan a México de los Estados Unidos, o las que pretenden proteger el eurotúnel de los múltiples refugiados que intentan penetrar al Reino Unido para obtener una visa, o la vigilancia policíaca que «protege» a Austria de las invasiones de aquellos que alguna vez fueron ciudadanos del vasto imperio austro-húngaro?

Los zoológicos y los campos de concentración son otros de los sitios favoritos de Sebald. *Austerlitz* cuenta la historia de un niño judío quien a los 6 años de edad es enviado a Inglaterra desde Praga para ser adoptado por una pareja formada por un ministro protestante y su esposa, sin que nadie, nunca, le explique su procedencia y el sentido de su viaje, emprendido cuando los nazis invaden Checoslovaquia y empiezan a deportar a los judíos hacia los campos de concentración. La fortuita visita a una estación inglesa a punto de ser destruida le provoca a Austerlitz un violento recuerdo que lo impulsa a reconstruir su historia y volver a sus raíces, al mismo tiempo la Praga lujosa e imperial de su infancia y el desolado panorama de un gueto-campo de concentración: Terezín, donde su madre permaneció antes de ser enviada y aniquilada en Auschwitz.

#### 4. Oświęcim

De la estación central de Cracovia salen los autobuses y los trenes para Auschwitz (Oświęcim en polaco). A las afueras del campo, una fábrica de ladrillos y un anuncio que me sobresalta: *Muzeum Auschwitz*. En el estacionamiento, grandes autobuses de turismo con grupos de todas las nacionalidades: alemanes, polacos, norteamericanos, japoneses, franceses, italianos, jóvenes *scouts* de todos los países. Al entrar al campo, el conocido letrero *Arbeit macht Frei*: el trabajo libera. En una pequeña plaza, junto a la cocina, la orquesta del campo tocaba para agilizar las entradas y las salidas de los prisioneros.

«Cada holocausto», se lee en una de las salas, debajo del retrato de Jean Améry (Hans Mayer), «empieza con la violación de los derechos humanos y termina en las cámaras de gas».

Recorro pasillos larguísimo con retratos de prisioneros sin cabellos, ropas rayadas, ojos desmesurados. Una mujer rapada es idéntica a Kafka. No lejos, las letrinas, los lavaderos; dentro, las celdas de castigo, las horcas portátiles, los montones de cabello, los zapatos, los anteojos, las valijas, los cepillos de dientes, las dentaduras.

«Nosotros los muertos acusamos», dice un poeta anónimo en polaco.

En Birkenau (Brzezinka), lugar estratégico —uno de los más importantes centros ferroviarios de la región—, las alambradas, las vías del tren a donde llegaban los vagones cargados de deportados, seleccionados de inmediato, algunos para el trabajo, el resto —la inmensa mayoría— a las cámaras de gas e incinerados en los cuatro crematorios medio derruidos por los alemanes en su precipitada huida del campo cuando fue liberado; un paredón para las ejecuciones, un estanque de cenizas humanas y varios barracones con tres pisos de literas y colchones de paja.

En las ventanitas de las barracas, telarañas.

Un monumento para las víctimas, varias lápidas enormes en todos los idiomas de los condenados. Deposito un guijarro en la lápida que ostenta caracteres en hebreo, otro —los he tomado del crematorio más cercano— en la que se lee una oración en ladino. Me muero de hambre, llevo en el bolsillo una manzana. Soy incapaz de comérmela: ¿cómo atreverme en un campo de exterminio?

Escribe Kafka en 1922: «El viajero toma prestadas las rutas que, aun antes de empezar su recorrido, lo esperaban desde siempre. Puede afirmarse también en otro sentido que ese mismo viajero traza una ruta que, evidentemente, no hubiese existido si antes él no la hubiese recorrido» ●

*Deposito un guijarro en la lápida que ostenta caracteres en hebreo, otro —los he tomado del crematorio más cercano— en la que se lee una oración en ladino. Me muero de hambre, llevo en el bolsillo una manzana. Soy incapaz de comérmela: ¿cómo atreverme en un campo de exterminio?*

# ¿Se trata del archivo?

Enrique Fierro

Si la noche no era  
sería la mañana  
y el clima más extraño:  
un monte de cipreses,  
oración, penitencias,  
espíritu agitado,  
retratos, claroscuros,  
desprecio de las reglas  
del dibujo, escrituras  
inmóviles, ausente  
cabeza gris y triste  
y azules para siempre.

¿Se trata del archivo  
de la memoria viva  
de aquellos ojos muertos?

# Memoria y universalidad

JOSU LANDA

LA NOCIÓN DE MEMORIA lleva implícitas, por lo menos, las de tiempo, espacio, experiencia individual, experiencia colectiva y vida.

Lo vio muy bien Simónides de Ceos, a quien se le atribuye la invención de la mnemotecnia, cinco o seis siglos antes de nuestra era. Su legendario reconocimiento de las víctimas de un terremoto, tras recordar con exactitud las posiciones que ocupaban en el banquete del que lo sacaron a tiempo Cástor y Pólux, dio pie a la idea de la memoria como receptáculo de imágenes, es decir, objetos que, pese a su inmaterialidad, se ciñen a la metafórica del tiempo y del espacio y, en tanto que experiencias —esto es, frutos de las complejas actividades de la subjetividad—, cifran su sentido en la vida.

Siglos después, en sus muy celebradas disquisiciones sobre el asunto, en algunos de los capítulos del libro x de sus *Confesiones*, Agustín de Hipona reelaborará esa idea de la memoria como territorio de la vida, paralelo al de la vida presente (es decir, «real» y cotidiana): «llego a los anchurosos espacios y a los vastos palacios de la memoria, donde se encuentran los tesoros de las innumerables imágenes acarreadas por la percepción de toda suerte de objetos».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> San Agustín, *Confesiones* (trad., intr. y notas de Francisco Montes de Oca), Porrúa, col. «Sepan Cuantos...», núm. 142, 7ª ed., México, 1982, p. 158.

De múltiples maneras, esa visión de la memoria como facultad que enlaza ámbitos de vida paralelos remite a la poderosa idea socrático-platónica de la *anámnesis* (reminiscencia) y la correlativa teoría de las formas: recordar no es sólo poder echar mano de las imágenes guardadas en un reservorio, sino la condición para encontrar en lo vivido, en un *topos* donde se asienta la realidad absoluta, el sentido de lo que se vive en el presente y lo que habrá de vivirse en el futuro.

A su modo, ese esquema de vida referencial vivida, que sustenta la vida actual en movimiento, abierta a la posibilidad indeterminada, es el que opera también en la célebre segunda consideración «intempestiva» del joven

<sup>2</sup> Empleo la edición de Germán Cano (Biblioteca Nueva, Madrid, 1999), de donde proceden todas las citas de Nietzsche que se reproducen en este texto.

Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*.<sup>2</sup>

La singularidad del planteamiento nietzscheano estriba tal vez en la enfática autoconciencia de que el pasado, en sus modalidades de historia «monumental», «anticuaria» y «crítica», es siempre una interpretación, una elaboración discursiva necesaria para que los seres humanos podamos vivir. Por supuesto, en éste y todos los casos, hablar de historia es una manera de hablar de memoria.

Sí: lo que a fin de cuentas se juega en todo esto es la vida. Conforme a una compleja y turbia dinámica de intereses e impulsos, resulta imposible vivir sin una reminiscencia de fondo —es decir, sin tener presente una construcción del pasado—, así como tampoco es posible existir sin meter la cabeza en las aguas del Leteo, esto es, sin estar abiertos al olvido y dispuestos a borrar muchas de las líneas que trazan el referido pasado. La elaboración de la memoria, entonces, es siempre un trenzado más o menos fino y armónico de remembranza e interesada desmemoria.

De acuerdo con el autor de las consideraciones (mal llamadas) intempestivas, propendemos a concebir y fraguar una «historia monumental», porque necesitamos modelos que finquen la memoria de una grandeza que apunte el sentido del presente. De ese modo, según observa Nietzsche, «lo que fuera capaz una vez de dar una dimensión y una realidad más hermosa al concepto de “hombre” ha de estar también eternamente presente, tiene que ser posible eternamente» (p. 53). Si lo grande ya fue posible antes, podrá volver a serlo después *ad infinitum*. Con lo cual —siempre según el pensador alemán— el género humano protesta contra el cambio constante y la transitoriedad de la existencia.

También es provechosa para la vida la que Nietzsche cataloga como «historia anticuaria». Se trata de un modo de la memoria que opera «atando y vinculando estrechamente a la patria y sus costumbres tradicionales a las generaciones y pueblos más desfavorecidos, convirtiéndolos en sedentarios e impidiéndoles así vagar por tierras extrañas en su búsqueda de lo mejor» (p. 62). En este caso, la elaboración de una imagen *ad hoc* del pasado apunta a fundar una identidad comunitaria, una de las condiciones que hacen posible la existencia de todo mortal. Sin comunidad de referencia no hay vida para nadie y, según la aguda mirada de quien reinventó a Zaratustra, una de las vertientes de la desmesura historicista típica del siglo XIX, la «historia anticuaria», encauzó esa exigencia existencial por los ramales de la vacua curiosidad erudita y de la legitimación conservadora de ciertas realidades políticas.

Pero así como para vivir es imprescindible contar con modelos históricos de grandeza y con episodios prestigiados por una antigüedad refractaria a los efectos corrosivos del tiempo, también es ineludible tomar distancia del

pasado y aun liberarse de él, en la medida de lo posible. Junto a la dinámica convergencia-divergencia entre reminiscencia y olvido, surge también la necesidad de emprender la revisión crítica de las construcciones de la memoria. Es lo que Nietzsche entiende como «historia crítica».

Esta modalidad de la historia comporta una reacción vital, lo mismo contra las momificaciones de la memoria que contra la tendencia igualmente imperiosa a olvidar, pues «la misma vida que necesita el olvido exige también la destrucción temporal de este olvido».

En realidad, la «historia crítica», en el sentido nietzscheano del término, expresa una actitud existencial más radical: una fuerza destinada a afrontar la conciencia y a potenciar el olvido de que «la vida y el hecho de la injusticia son una misma cosa» (p. 65). La historia monumental y la anticuaria cicatrizan las heridas infligidas por el tiempo. La historia crítica, por su parte, rompe y reaviva las llagas. Pero todas ellas, en dosis adecuadas y en una coexistencia apropiada, contribuyen a la existencia de los seres humanos en comunidad, en la medida en que ponen la memoria y el olvido al servicio de la vida, más allá de las pretensiones de la demasía historicista decimonónica.

Si rememoro aquí estas agudezas nietzscheanas no es para asumirlas dogmáticamente, sino como una referencia fecunda en torno al universo de la memoria y debido a que, por ello mismo, pueden orientar nuestra reflexión sobre el tema en el presente. Ya adelanté líneas arriba cómo esa visión de la historia-memoria remite a un esquema que emerge con fuerza y densidad plástica en ciertos diálogos de Platón. Dicho esquema es el de la correspondencia entre la existencia presente y una realidad arquetípica, ontológica y cronológicamente anterior. El correlato necesario —para decirlo de otro modo— entre un modelo universal y eterno y sus avatares actuales.

La asunción de ese esquema es lo que permite entender la célebre —y tan sorprendente, en nuestro tiempo— reivindicación aristotélica de la poesía, en detrimento de la historia. He aquí lo que dice el filósofo griego en su *Poética*: «El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso [sino] en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular».<sup>3</sup> Si este pasaje pone de relieve una inversión de cara a los valores que rigen hoy en día —la supremacía de lo poético frente a la historiografía— no es porque se trate de la declaración de una preferencia personal, una *boutade* provocativa o una intuición caprichosa. Muy lejos de eso, lo que Aristóteles expresa ahí, en primer término, es su firme convicción teórica de la preponderancia de lo universal sobre lo particular y, en segundo lugar, su conciencia acerca de la mayor aptitud de la

<sup>3</sup> Aristóteles, *Poética* (trad., intr. y notas de Ángel J. Cappelletti), Monte Ávila, Caracas, 1991, p. 11.

poesía para vérselas con la realidad absoluta, en comparación con el discurso histórico, que debe conformarse con registrar la espuma de lo que acontece en el mundo.

Aristóteles ve en la poesía la actualización mimética de una realidad absoluta y, por ello mismo, universal, mientras que la historia rememora hechos contingentes. Se trata, pues, de la contraposición de dos formas de la memoria: una literalmente radical —porque remite a las raíces del ser— y la otra anecdótica, superficial. Al convertir en expresión artística «lo que podría suceder» y no lo que históricamente ha ocurrido, viene a decirnos el filósofo, el poeta pone en presente modos de ser y de actuar esenciales, universales, eternos. Conforme a la amplia idea que tienen los griegos de la poesía —todo saber hacer dirigido a producir obras bellas—, el buen poeta expresa un modelo total, ontológicamente pletórico, de vitalidad y perfección. De ahí la importancia de la raigal verdad poética para la vida. Es decir, de ahí la relevancia de la poesía trágica, de cara a las exigencias fundamentales de la existencia humana.

En último término, tanto la construcción ontológica como la anecdótica de la memoria remiten a una idea cíclica del tiempo. Parece imposible una verdadera concepción lineal del devenir. Al menos en sus aspectos más profundos, tal concepto no sería compatible con una idea estimable de memoria. La figuración judaica de la temporalidad, que se tiene como modelo de visión lineal, es a fin de cuentas tan circular como la griega, en la medida en que la redención mesiánica comporta la culminación de un ciclo, a la par de que restituye un origen edénico negado por la Caída.

Tanto en la Promesa judaica, como en la anunciada Parusía cristiana, como en el advenimiento del Mahdi islámico y en expectativas escatológicas semejantes, opera algo análogo al esquema griego de la determinación del presente real por un fundamento absoluto, ontológica y cronológicamente previo. De acuerdo con esa concepción de fondo, Platón, Aristóteles, Agustín, Nietzsche..., por caso, asumen tácita o explícitamente que el signo del futuro está decidido por expresiones señeras de la vida en el pasado. Idea de muy antigua data en Occidente, a juzgar por las palabras de Giorgio Colli cuando advierte que ya para Epiménides de Cnosos —tenido por algunos como miembro del inveterado grupo de los Siete Sabios— «y para los griegos que alcanzaron el conocimiento el futuro entero está ya contenido en el pasado primigenio,

de modo que la comprensión que se puede obtener sobre el futuro lejano depende de la visión del pasado divino que en él se manifiesta».<sup>4</sup>

Aunque escasas y limitadas, las referencias anteriores bastan para ensayar la tesis de que, de cara a la vida, no hay fu-

turo sin pasado ni pasado sin futuro. No se trata de un simple retruécano. En la figuración —a fin de cuentas voluntarista y vitalista— del tiempo, las nociones de pasado y de futuro aparecen como construcciones subsidiarias determinadas por la memoria, toda vez que en sí mismas son nada, remiten a no-realidades. La memoria es experiencia constantemente alimentada por la experiencia del presente, que a su vez es el nudo que amarra los momentos idos y los que están por venir. Eso es lo que permite hablar de pasado. Pero también es cierto que la elaboración mnemónica de lo que ya ha acontecido está vitalmente condicionada por las expectativas ante el futuro. En la raíz de ese entrelazamiento de vivencias está la antigua y radical intuición del sentido, la realidad indeterminada —por ello mismo inefable— que estructura y define los contornos de un mundo sometido al cambio, la corrupción y la muerte.

El historicismo, en sus variantes más extremas, ha interpretado esa realidad de fondo en términos de temporalidad absoluta: ha sustancializado el tiempo y ha convertido a la historia en el gran agente de un plan de redención progresiva o abrupta de la humanidad. La historiografía ha devenido, así, el orden discursivo en el que toman cuerpo y forma los relatos, las elaboraciones que dan sentido, dignifican y legitiman ciertos poderes, intereses, impulsos, expectativas, necesidades... Ése es el contexto al que remiten las aquí aludidas consideraciones «contra la época» (*unzeitgemäß*) del joven Nietzsche, en pleno apogeo del historicismo.

Las doctrinas historicistas se avienen, por lo demás, con los ideales políticos condensados en la figura del Estado-Nación. Recordar esto equivale a llamar la atención sobre esa figura como la referencia identitaria por excelencia en el presente. No hay modernidad política sin nacionalismo. Todas las estructuras de poder, en nuestro tiempo, concretan de alguna manera esta verdad y colocan la memoria en su ámbito de influencia ideológica. Una identidad que sólo puede concebirse en términos de «identidad nacional», comporta una memoria *ad hoc*, es decir, una construcción de un pasado modélico, apto para dar sentido al presente y al futuro.

La conversión histórica —e historicista— de la demasiado humana identidad comunitaria en identidad nacional opera como un arma de doble filo, surgida de la fragua ideológica de la Modernidad. Por una parte, ha potenciado como nunca el progreso material y técnico de los estados nacionales; pero, por otra, ha limitado de forma deletérea el sentido de una comunidad humana, con lo cual ha estimulado hasta cotas en extremo peligrosas la tensión inter-nacional, la voluntad de dominio, el belicismo, la destructividad global y la aniquilación de la diversidad ecológica, económica, antropológica... en el mundo. Y ello comporta consecuencias en el terreno de la memoria, toda

<sup>4</sup> Giorgio Colli, *La sabiduría griega*, vol. II (trad. de Dionisio Mínguez), Trotta, col. Estructuras y Procesos, serie Filosofía, Madrid, 2008, p. 16.

vez que, en la retorta de los nacionalismos e internacionalismos, el pasado tiende por fuerza a figurarse como testimonio de poder avasallante y/o ansia de reparación sacrificial y sangrienta de hechos pretéritos interpretados como agravios de dimensión cósmica.

Contra lo que sugieren las apariencias y proclaman la ideología y la propaganda, la modernidad política ha mermado la fuerza y los alcances de los ideales universalistas que se conocieron en otros tiempos. En concordancia con ello, las construcciones de las diversas memorias históricas están muy lejos de responder a una genuina voluntad de saber y atienden, más bien, al impulso de «apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro»,<sup>5</sup> según entiende Walter Benjamin la articulación histórica del pasado, de manera análoga, por lo demás, con las ideas nietzscheanas acerca de las historias monumental, anticuaría y crítica.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (trad. e intr. de Bolívar Echeverría), Itaca / UACM, México, 2008, p. 40.

En el contexto de la política moderna y de los nacionalismos inherentes, las diversas expresiones de la memoria se articulan, en general, como barreras para una auténtica universalidad.

Lo único verdaderamente universal es la comunidad de lo humano. Todas las personas compartimos una misma realidad de fondo, ontológica, aunque ésta se manifieste de modos muy diversos. Ésta fue la gran intuición a la que llegaron los sabios griegos, a poco de derrumbarse la que operaba como referencia identitaria suprema: la *polis*, la ciudad-estado. El cosmopolitismo no es, pues, una versión arcaica del internacionalismo o de la globalización actuales. Tampoco es una actitud homologable al ecumenismo de ciertas religiones. Es, por el contrario, la conciencia de una comunión radical en el ser, que une a todos los hombres y mujeres, de todo tiempo y lugar, sin distinción de ninguna índole. Más acá de este logro ético y espiritual, sólo hallamos remedos bastante ramplones de supuesta universalidad.

De acuerdo con ese ideal humano cósmico, universal, la memoria que de veras importa es la reminiscencia del ser. Demasiada memoria histórica va contra la vida y, finalmente, lo decisivo es esto: la vida, es decir, el presente que anuda la plenitud de lo real. Con lo cual —no me escuece decirlo— apego justo a la antiquísima intuición de la que son reflejos admirables ciertos pasajes de diálogos platónicos como *Menón*, *Fedón*, *República*, *Fedro*, *Filebo*, *Ti-meo* y otros.

Lo que acabo de afirmar puede sonar a exceso. Lo planteo, más bien, como provocación: las reconstrucciones de la memoria histórica que tenemos pendientes en nuestro tiempo, si realmente aspiramos a un mundo mejor, deberán procurar un justo medio entre las inevitables referencias de identidad personal y comunitaria y el imperativo humano de la universalidad •

## JUANA CASTRO

Sacó tranquilamente uno a uno  
todos los cedés  
y los dispuso en línea  
escamas de algún pez  
arcaica ondulación  
de la blanca serpiente por la casa.

Cuando suenan los golpes un temblor  
de naipes que se caen un reguero  
de plata la aleación  
de cromo y aluminio cenizas  
gusano que salpica  
los cuadros los sofás la hora  
del espejo.

Toma abuelo aquí está  
tu memoria.  
Y le puso al abuelo  
un jarrón color acre  
—rebotante de gloria—  
en las rodillas lacias.

Y la silla de ruedas enajenada loca  
daba vueltas más vueltas  
como en una espiral  
crujiente de vinilo.

Morir.  
Ya te puedes morir.  
Y el jarrón funerario  
—rebotante de gloria—  
más cruel más cruel  
sonreía...

# Elias Canetti: del olvido a la custodia de la metamorfosis

LOBSANG CASTAÑEDA

*para María de la Paz, estos apuntes*

Hay **aptitudes literarias** que desde el inicio se muestran ejemplares porque señalan la importancia de tal o cual dilema existencial. Los autores que abrazan la *escritura total*, aquellos que «han nacido para escribir», se vuelven maestros en el ingrato arte de la vida porque a lo largo de su obra logran atisbar el carácter inconcluso de la misma. Es el caso de Elias Canetti, quien en sus *Apuntes 1973-1984* escribe: «Un pensamiento no ha de ir más allá de su fuerza. No ha de nacer muerto y, sobre todo, ya que vive, no ha de gritar y patallar inmediatamente».

Para el **escritor total** no hay temas o problemáticas cerradas. Ocurrencias, reflexiones, juicios expresados a la ligera, pensamientos profundos que rozan lo aforístico, frases que se adhieren sin quererlo, diatribas, elogios, dudas, oraciones elaboradas concienzudamente, juegos de palabras, sentencias inapelables, esbozos de proyectos futuros, etcétera, todo va desfilando por la blancura del papel con la misma intensidad, llenando los espacios vacíos de la imaginación con idéntica suficiencia.

La **informalidad** es el combustible de la vocación literaria. Lo que el escritor plasma en una libreta de notas puede ser el inicio de un poema, una novela o un cuento, o convertirse, después de un tiempo, en una declaración ridícula o fútil. Sean cuales sean los motivos para adjudicarle un valor trascendente a su trabajo, lo importante es que, ya en sus apuntes, el autor se

encuentra en el centro de la atención, aunque no, ciertamente, a la manera de un ser imprescindible, sino como alguien capaz de señalar la maleabilidad de la inteligencia.

Los **apuntes no sólo pueden** contener ideas para trabajos futuros sino ser útiles también para el lector que se acerca, ávido de recursos, a la experiencia literaria, pues cada nota tiene la particularidad de ser generosamente receptiva. Entre una y otra entrada del cuaderno de apuntes caben las observaciones personales, de tal modo que, al finalizar su lectura, uno siente que ha participado de manera activa en la creación o, mejor aún, que ha cruzado una nueva puerta rumbo al conocimiento de sí mismo: «Los apuntes», afirma Canetti, «se han convertido en una forma. No hay límite a su capacidad de comprensión. Todo lo que falta en ellos es importante. El lector se entrega él mismo como complemento».

**Dicha forma**, empero, responde comúnmente a un impulso mayor, a una fuerza que la obliga a revelarse como tal. En el caso de Canetti este vigor creativo, esta energía superior que motiva su obra, es la lucha contra la muerte (el olvido), el combate contra la impenetrabilidad del sistema y el extravío de la metamorfosis. Si todo sistema (sea político, filosófico o literario) implica sometimiento, la tarea del escritor consiste en custodiar la metamorfosis, es decir, en resistir los embates del monstruo voraz e infatigable que llamamos *finitud*. Sólo la expresión literaria constata (registra, dispone, preserva) las energías vitales propias y ajenas.

**Custodiar la metamorfosis** significa familiarizarse con la herencia literaria de la humanidad, hacer posible el diálogo intercultural, pero, sobre todo, deshacerse del síndrome característico de la época: la *especialización*. En un discurso pronunciado en Múnich en 1976, Canetti declara: «Los escritores deberían mantener abiertos los canales de comunicación entre los hombres. Deberían poder metamorfosearse en cualquier ser, incluso el más ínfimo, el más ingenuo o impotente. Su deseo de vivir experiencias ajenas desde dentro no debería ser determinado nunca por los objetivos que integran nuestra vida normal u oficial, por decirlo así; debería estar libre de cualquier aspira-

ción a obtener éxito o importancia, ser una pasión para sí, precisamente la pasión de la metamorfosis».

▼

**La escritura pone** en práctica la constante transmutación del curso vital. Una de las principales tareas del escritor, según Canetti, consiste en crear espacios dentro de sí, lugares exentos de toda parálisis teórica. Los sistemas merman el flujo del pensamiento, aniquilan la ligereza de las ideas sin que ello suponga profundizar en la esencia del hombre. Hay conocimientos que surgen sin un fin determinado, sentidos que llevan, desde el inicio, la inconfundible marca de la transformación. El escritor debe albergar dichos conocimientos: darle cabida a todas las formas posibles de humanidad. Canetti piensa que un escritor «está más próximo al mundo si lleva en su interior un caos; pero a la vez se siente responsable de dicho caos; no lo aprueba, no se encuentra a gusto en él ni se considera un genio por haber dado cabida a tantos elementos contrapuestos y sin relación entre sí, aborrece el caos y no pierde la esperanza de superarlo tanto por él como por los demás». En este sentido, la figura del literato concentra toda la marejada de acontecimientos que constituyen la realidad, todos los sucesos, regulados o desorbitados, que llenan los minutos y las horas de la vida. El caos que el escritor alberga en su interior no es algo inventado (fabulado) sino algo que *está ahí*: es el vaivén enloquecido de una ciudad que despierta, la eclosión natural del campo, las miles de voces que chocan entre sí al salir el sol, los ruidos que no escuchamos pero que existen, los sonidos que van tejiendo una sinfonía extraña, sincopada, repleta de momentos decisivos aunque imperceptibles, la elocuencia de la noche, la tierra que se desliza cuando nadie la toca, los murmullos del follaje, los gritos ahogados del peligro y del sexo. Y de tal desfile de experiencias el autor debe extraer la fuerza necesaria para empuñar la pluma y liberar de su interior a los cientos de personajes que lo constituyen. Canetti escribe: «Necesito personajes. Sólo puedo subsistir repartido en personajes. Soy demasiado fuerte para permitirme vivir indiviso. Temo la destrucción que podría brotar de mí».

▼

**En consecuencia**, el respeto del escritor por todo cuanto admita una formulación verbal determina su llamada «responsabilidad», lo que le permite establecer cierto margen de armonía dentro del cúmulo caótico de acontecimientos diarios. El escritor, al perseguir la vivacidad de la metamorfosis, otorga una particular importancia a las palabras, deposita su confianza en

«la capacidad que tienen para nombrar». A este respecto, el lenguaje es algo serio, algo que exige miramiento, algo con lo que hay que «comprometerse». Para custodiar la metamorfosis es necesario conocer bien la lengua, pues sólo así, piensa Canetti, se puede percibir lo que un ser humano es detrás de sus palabras. Lo que justifica la labor literaria es la capacidad para mostrar, mediante la luminosidad del lenguaje, el caos interior que nos aprisiona a todos, las «máscaras acústicas» que nos conforman.

▼

**Pero no sólo se trata** de rescatar los disfraces que ya existen sino de inventar nuevos. Cuando pensamos, por ejemplo, en una persona, cuando la evocamos, nuestra memoria recupera aquellos atributos que sobresalen por encima de los demás, aquellos rasgos que la distinguen del resto de la humanidad. Dicho recuerdo, sin embargo, no logra mostrarnos con fidelidad tales señales, sino de una manera exagerada, extrema, que termina convirtiéndose paulatinamente en un *carácter*. Ahora bien, la mayoría de estos caracteres van disminuyendo su agudeza con el paso del tiempo: avaro, loco, envidioso, etcétera, son términos que hoy designan lugares comunes tanto en la charla casual como en el discurso literario. Para Canetti, una de las tareas fundamentales del escritor consiste en fomentar la propagación de categorías descriptivas. *El testigo oidor* es un catálogo de nombres nuevos —como El Rondacadáveres, El Lengüipronto, La Sultanesca o El Tientahéroes— que, en efecto, consiguen ampliar los límites del entendimiento. Canetti subraya: «Hoy en día apenas es habitual escribir “caracteres”. La literatura se ha dedicado a otras cosas y gira en torno al mismo punto e intenta convencerse reiteradamente de que su esterilidad no es una conquista fácil. Al igual que muchos animales, los caracteres parecen amenazados de extinción. Pero en realidad el mundo rebosa de ellos, basta con inventarlos para verlos. Ya sean perversos o divertidos, es mejor que no desaparezcan de la superficie terrestre».

▼

**El constructor de caracteres** apela a la exageración, al estiramiento desmedido de sus visiones. Esta transición de personas a personajes hunde sus raíces en la invención. El tejido de una trama, la proyección de fisonomías sutiles o grotescas, las situaciones imaginarias, forman parte de la literatura tanto como la descripción pura y simple. Canetti, entonces, es «un exagerado y un inventor, alguien que es aquello que los escritores fueron una vez, antes de convertirse en unos mansos».



**Ningún escritor** se halla por encima de su circunstancia. Por el contrario: es un vasallo, un siervo, un «sabueso de su tiempo». Indaga y retrocede, aprehende, examina, escucha, huele y hurga en la totalidad de la época. Este es su «vicio», aquello que lo hace *original*. En un discurso a propósito de Hermann Broch, Canetti escribe: «Un escritor es original o no es escritor. Lo es de un modo profundo y simple, en virtud de aquello que hemos dado en llamar su vicio. Y lo es en un grado tal que él mismo ni lo sospecha. Su vicio lo impulsa a agotar el mundo, tarea que nadie podría hacer por él. Inmediatez y riqueza inagotable, los dos atributos que siempre se le han exigido al genio y que él, además, siempre posee, son los hijos de este vicio». La originalidad, entonces, depende del mundo, del lapso que se vive, del tiempo que corre. No puede sustraerse a la ineluctable marcha de los acontecimientos.



**No obstante lo anterior**, Canetti propone una exigencia más para el literato: ir (con su época) en contra de su época, es decir, pelear contra la imagen, el olor, el rostro y la ley que ésta se da a sí misma. La «responsabilidad» del escritor le obliga a oponerse a la barbarie (a la muerte, al olvido), a custodiar la sempiterna fertilidad de la resistencia. Para Canetti, toda catástrofe no denota más que el olvido de lo sucedido, la reiteración de una mortífera ceguera que «no quiso ver» lo que ya tenía en la canasta de los hechos: «Mientras exista la muerte, toda opinión será una protesta contra ella. Mientras exista la muerte, toda luz será un fuego fatuo, pues a ella nos conduce. Mientras exista la muerte, nada hermoso será hermoso y nada bueno, bueno».



**Todo tiempo es tiempo vivido.** Más allá de la muerte no hay nada. La literatura lucha contra la desaparición de las facultades humanas, contra la extinción existencial. La nada es lineal, uniforme. No concurren en ella ni la metamorfosis ni la transformación. Es oscuridad absoluta, ocaso de las posibilidades, fin de la esperanza. Morir es la forma más radical de terminar. Frente a esto, la pasión literaria de Canetti pretende perpetuar la vida, recrearla por medio de la escritura, mantener su cohesión. Ante la seguridad de que «se sucumbirá», no queda más que el aguantar. Ni los conceptos ni

las ideas funcionan: los primeros por demasiado concretos, las segundas por demasiado claras, sistemáticas, inmóviles. Ya no existe la locura auténtica, lo exuberante, lo grotesco, lo salvaje. Los personajes se han ido degradando hasta convertirse en meras caricaturas.



**En cambio**, en *La lengua absuelta*, *La antorcha al oído* y *El juego de ojos* —los tres volúmenes que conforman su autobiografía—, Canetti se deja llevar por ese fervor primigenio que busca recrear la propia vida a partir de su escritura. La memoria, don de los dioses, preserva lo mortal y reconstruye la pulsión vital. En el recuerdo escrito descansan las posibilidades de vencer a la muerte, lo cual no quiere decir que, para expresar sus vivencias, el autor tenga que utilizar un timbre afable o edulcorado, pues se trata, ante todo, de ser crítico, de ir (con la época) en contra de la época, de señalar sus defectos y equivocaciones. Ni apologías ni rechazos, simplemente dar fe de lo contradictorio, conflictivo, pluridimensional.



**Rememorar**, pues, significa vivir; buscar, abriendo puertas, lo que permanece. Pero es una búsqueda que reconoce la posibilidad de no encontrar, ya que «lo que con más fuerza crece es el miedo; es impensable lo poco que seríamos sin haber padecido miedo. Es propia del hombre la tendencia a ceder al miedo. Ningún miedo desaparece, pero sus escondrijos son indescifrables. De todas las cosas quizás sea el miedo la que menos cambia». Así, lo que se quiere duele, angustia. El miedo a la muerte es una tautología. La inmovilidad del temor, su falta de cambio, nos indica que en él está ya contenida la semilla de la mortalidad.



**Para Canetti**, *El triunfo de la muerte*, del pintor flamenco Pieter Brueghel, es un cuadro que ilustra perfectamente sus preocupaciones. En él se representa el paulatino declive de la vida licenciosa, el combate inagotable entre la existencia y la nada. Brueghel concibe, sirviéndose de un paisaje devastado, un panorama en donde el fuego tiñe de rojo la caída de la tarde, en donde las antorchas anuncian la llegada del desastre aunado al arribo de esqueléticos ejércitos dispuestos a cumplir con su misión. Locura, vicio y crimen asaltan la mirada del espectador. No existen árboles frondosos ni nubes genero-

sas. La imagen es seca, ardiente, llena de pálidos ocres, letales amarillos y mortíferos verdes. Las hordas levantan sus armas, haciendo valer el mensaje final. Los cráneos se exhiben como trofeos. Las riquezas, otrora codiciadas, carecen ya de importancia porque no perpetúan la vida, porque no la cuidan. Las campanas de lo siniestro doblan comunicando la caída del mundo. Con miradas incrédulas, los agonizantes divisan la tierra destruida, erosionada, estéril. Cual jinete del Apocalipsis, la Muerte cabalga en un corcel furibundo, empuñando la guadaña al ritmo de un compás hipnótico. Gritos, burlas, torturas y sacrificios invaden la escena. Para Canetti, el cuadro de Brueghel representa el cruel reflejo de nuestra historia, una postal en donde los muertos despeñan a los vivos. Sin embargo, y a pesar del caos, la batalla no está finiquitada. Hay un dejo de resistencia que mantiene encendidas las esperanzas de victoria: «en este cuadro no he encontrado un solo ser *cansado* de la vida, a todos hay que arrebatarles lo que de buen grado se niegan a entregar», escribe Canetti. Así, pues, mientras exista un ligero estertor, mientras se conserve un poco de luz, habrá confianza para continuar, para escudriñar lo inevitable de la muerte desde la vida. Es evidente que, al observar el cuadro de Brueghel, la energía del rechazo se integró a Canetti, pues dicha situación lo hace confesar: «muchas veces he tenido la impresión de ser yo mismo toda aquella gente que lucha contra la muerte».



**De este modo**, el escritor se instituye como un eterno adolescente capaz de darle la espalda a los límites de lo posible. Terminar con el dogma de la muerte es su mayor tarea, un intento que, aunque desolador, no deja de ser digno de encomio. Lo que la época debe agradecerle al «hombre de letras» es que, aun estando en medio del desastre, es capaz de ordenar miles de formas de vida. Canetti declara: «No creo que sea peligroso cultivar muchas cosas distintas de sí mismo. El proceso vital conlleva de por sí limitaciones, y aunque no podamos evitar del todo una que otra limitación, sí podemos atajarla y contrarrestarla ampliando al máximo nuestra esfera de intereses». Y al final de su ensayo sobre la profesión literaria enuncia la ley suprema que todo autor debe seguir en aras de custodiar la metamorfosis: «No arrojarás a la nada a nadie que se complazca en ella. Sólo buscarás la nada para encontrar el camino que te permita eludirla, y mostrarás ese camino a todo el mundo. Perseverarás en la tristeza, no menos que en la desesperación, para aprender cómo sacar de ahí a otras personas, pero no por desprecio a la felicidad, bien sumo que todas las criaturas merecen, aunque se desfiguren y destrocen unas a otras» •

# El espacio que habitas

DAVID UNGER

I

**Estamos uno frente al otro en el compartimento de un tren, casi no podemos vernos: es una noche sin luna y la cortina del pasillo está cerrada. Un guardia permanece afuera. Se podría pensar que estamos dentro de una burbuja: así es, y apesta a muerte.**

—¿Por qué tanta maldita ética? —le digo.

El sudor le corre por la cara. El tren no se mueve. Toma un pañuelo del bolsillo trasero y se seca la mejilla. Con poca convicción dice:

—Alguien debe tenerla.

—¿Pero por qué tú?

Tiene los ojos húmedos. Echa para atrás la cabeza, la mueve de un lado a otro sobre el respaldo.

—No puedo ver cosas horribles sin intervenir. Algunas personas se salen con la suya impunemente —habla como si pronunciara un discurso, sin ninguna timidez.

Quiero dar por terminada la conversación, tomar un libro, de preferencia una traducción, y hojearlo.

Me lleno de valor para decir:

—¿Por qué no te hiciste rico? Habrías tenido el poder de hacer lo que sentías que los otros no hacían.

—El dinero no es la respuesta.

Él siempre reacciona de buena gana, defiende su postura ya que pasaron las cosas: como la vez que renunció a su trabajo de recepcionista de un hotel en El Salvador porque el dueño permitía reuniones de nazis, de uniforme completo. Cuando fue despedido porque se rehusó a sentar a una familia de negros en la parte tra-

sera del restaurante Dobbs House en Hialeah, hacia 1957, como se le pidió. La vez que insultó a un desconocido en una calle de Miami porque hacía treinta años había cometido un agravio que, obviamente, había olvidado.

—Tus protestas siempre fueron demasiado tardías. Humo disperso en el aire.

—Es lo que podía hacer.

Ahora se siente ofendido. Después de todo, un hijo no es quién para juzgarlo. Es terrible ser testigo de la ira que se permea —me deberían poner una mordaza.

## II

**El tren sale de la estación.** Lo miro. Se hurga las palmas de las manos consumido por la ansiedad. Tan incomprendido. Mi madre, que de verdad lo amaba, siempre tenía que disculparse con los miembros de su propia familia, explicarles las razones de sus palabras y sus gestos anárquicos —condenado siempre a los malentendidos.

Hay vapor afuera de la ventana del compartimento, sale de las ruedas. Los arbotantes, que se elevan como árboles torcidos desde el macizo de piedra, se oscurecen en la neblina.

La blancura del vapor es gasa en las luces, una herida blanca.

¿Y si estuviéramos al aire libre, en campos de trigo, y las estrellas brillaran de verdad? ¿Sería acaso diferente?

Mi padre se pone melancólico. Me dice qué maravilloso era su padre —un hombre democrático, divertido— y qué fría e implacable su madre. Los hombres deberían vincularse con hombres, pero todos necesitamos amor de madre desde el primer aliento.

¿Es éste el mito al que se aferra para sobrellevar el día? Su padre en realidad lo despreciaba —es fácil ser divertido y a la vez inexpressivo.

Su cuerpo se enfoca y se desenfoca. Lo que podría ser una conversación es en realidad un monólogo, la reparación de un alma rota que busca un respiro en la memoria.

El vapor envuelve el compartimento.

—¿Te sientes bien? —quiero preguntar, pero las sombras no necesitan que uno las reconforte.

—Nadie me comprendía.

Es 1916. Tiene 18 años, es un judío que se enlista en el ejército alemán. ¿Quieres luchar por tu patria?

¿Tan terribles son tus padres? Su crueldad lo lleva al campo de entrenamiento, al frente, a pelear contra los británicos en el bosque de Bélgica en pleno invierno.

—¿Ninguna otra razón?

—Para hacer lo que yo quisiera —se encoge de hombros—. Pensé que el ejército era la respuesta.

Más allá de la niebla y el humo, conoces a tu enemigo en la guerra —se esconde en las trincheras, te dispara desde detrás de rocas, tocones y árboles, rueda hacia ti en tanques a través del campo. Los obuses te ensordecen. Las balas perforan los cascos de cuero.

El hedor de la carne, cuerpos quemados y miembros amputados no son ninguna diversión. Hay escasez de médicos y camillas.

Ah, pero está el olor de la dulce savia que exudan los pinos.

El tren se mueve a todo vapor, las luces errantes afuera de la ventana parpadean como cerillos encendidos.

—Pero no hacías lo que querías en el ejército; al contrario, los oficiales te ladraban órdenes, tus compañeros soldados se reían y se burlaban de ti. ¿Acaso no se meaban en ti?

—Sí, mientras dormía en la trinchera. Pero eran simplemente cuerpos uniformados que me decían qué hacer, adónde ir.

—¿Es por eso que viajabas tanto?

—En mi mente yo era libre.

## III

**Luego, la fiesta en la Reeperbahn.** El volumen de la música te parece demasiado alto; las mujeres, rudas, te echan el humo en la cara y se ríen de manera agresiva.

La fiesta es entretenida, como a mí me gustan, pero la dejo para ayudarte a tomar un taxi. Mientras el coche arranca despacio y te dejas caer en el asiento trasero, me dices que no me preocupe.

Regreso con trabajos a la fiesta, riéndome solo. ¿Debe el hijo proteger al padre a cualquier costo? ¡A la chingada Abraham, a la chingada la Biblia! A tropezones subo un tramo de escaleras, al lado de una vivienda, y bajo otro hasta que llego a una barrera enrejada de madera. Bajo de nuevo a una plaza con estatuas ecuestres y bancas de metal: la rodeo hacia la derecha y regreso a donde comencé, como si el paisaje estuviera en una plaza de toros.

La luna en cuarto creciente se balancea sobre mi cabeza. Si tuviera un ancla y su cadena, la engancharía y me elevaría por enci-

ma de la línea de nubes. Desde la punta del mástil escudriñaría el horizonte y daría en el blanco al encontrar un hogar, un hogar que verdaderamente exista.

IV

—Papá. ¿Me puedes ayudar?

Él prefiere ignorar la pregunta.

El tren se mueve rápidamente. Vemos árboles, casas, pueblos que pasan a enorme velocidad —los contornos de distintos objetos se convierten en un cordón de luces centelleantes.

Necesito una silla junto a la chimenea, una taza de té —algo que caliente mis manos.

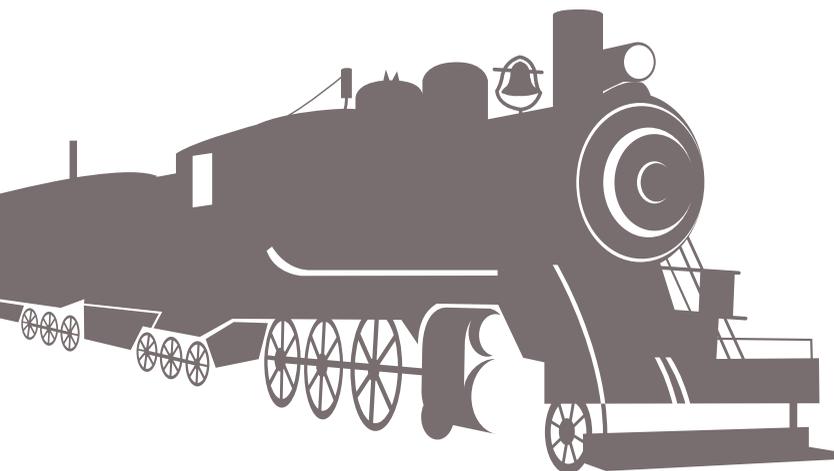
—Siempre estuve en busca de un hogar, hijo.

Si tan sólo él pudiera decir que un hogar es el espacio que habitas. Imagino un caracol levantando su concha; un alce dominando la vista de un valle desde las colinas africanas; una mantarraya abriéndose paso en la arena blanca.

Las ruedas del tren producen un ruido seco cuando rebotan ásperamente en las vías de las que quieren escaparse.

El compartimento ahora está vacío. Siempre ha sido una noche sin luna •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA



# Intertextualidad y cleptomnesis

NOÉ JITRIK

**EL CONCEPTO DE «INTERTEXTUALIDAD»** apunta a un hecho fuerte: no hay texto que no tenga relación con otros que lo preceden y que lo alimentan, que no forme parte de una trama; en cierto sentido, la noción de intertextualidad metaforiza lo propio de la cultura misma, como sistema o red cuyas manifestaciones singulares, por originales y diferentes que sean, no podrían ser entendidas fuera de esa trama, así esas manifestaciones revisen, cuestionen o atenten contra el curso o la existencia de esa misma red.

Pero el uso corriente, casi instrumental, del término —tal vez del propio concepto—, a causa seguramente de su popularización o generalización, ha terminado por desdibujar su pertinencia: como todo está intertextualizado, sobre todo en lo manifiesto de la cita como en lo menos visible de la reminiscencia, incluso en la sintaxis y hasta en la prosodia, se suele suponer espontáneamente que la intertextualidad opera o puede verse tanto en los textos particulares, lo que es innegable, como en los propósitos mismos de su elaboración: se hace de ambos planos del circuito textual, la producción y la circulación, una entidad única e indiscernible, como si la intertextualidad actuara del mismo modo y en correlación en ambos campos; dicho de otro modo, a tal reminiscencia de otro texto o de alguno de sus aspectos tal voluntad de integrarlo en el momento de la escritura.

Hay, sin duda, algo de abusivo en esa manera de ver, porque si la palabra *intertextualidad* remite limitadamente a una estática (al texto que está ahí, configurado y en el que hay que reconocerla), al aplicársela por igual a una dinámica (a su proceso preliminar, a los propósitos de su configuración) se la contraría en su valor, se la mecaniza y se diluye su alcance.

Ahora bien, en el acto mismo de determinar la intertextualidad —uno de los objetivos más antiguos de la crítica y en el que se funda y apoya el moderno comparatismo— y qué, concretamente, autoriza a reconocerla, o sea qué de otros textos, qué aspectos o elementos precisos saturan el texto

que está en cuestión y se entretienen con él, actúa un principio de saber sobre el cual se constituye la posibilidad de ver en un texto lo que procede de otros. Dicho de otro modo, si algo se llega a ver es porque se está preparado para ello: a esa capacidad de discernimiento la llamamos «competencia», desde luego que infinitamente ampliable, y fundamento, además, de la diversidad infinita de lecturas y de interpretaciones que cada texto suscita. Cómo esa competencia es ampliable es otro problema: tiempo, experiencia, lecturas, conciencia podrían ser las vías para un proceso incesante como es toda ampliación de saber.

En suma, la intertextualidad es una noción que atañe al momento de la textualidad que conocemos como lectura, pero no compromete a su momento previo, o sea a la escritura, de modo que aplicarla al circuito completo sería impropio e inadecuado. Por lo tanto, y para recuperar lo que sería propio de la escritura, tendremos que aislar ambos momentos y evitar confundirlos, operación que desafía opiniones muy difundidas acerca del lugar en el que deben ser situados los textos para determinar no sólo su valor sino aun su existencia: no carecen de vehemencia opiniones acerca de que es en realidad el lector quien crea el texto. Va de suyo que pensamos lo contrario y que lo hemos sostenido de esta forma: no existe el lector sino el texto, que es el que crea al lector.

Precisamente porque se confunden ambos momentos se atribuye a la lectura una productividad que excede su esfera, la lectura inunda la escritura y la hace desaparecer como instancia; la lectura, que siempre es imprevisible y aleatoria, predomina de tal modo en la consideración pública que, por medio de una conversión sin duda ideológica, da lugar a una figura, la del «lector», invocada hasta el cansancio por una crítica literaria que, sin saberlo, ha hecho desaparecer la instancia básica de producción y, de paso, a su agente, el escritor.

¿De qué se trata entonces en el momento de la escritura? La versión más antigua, y más popularmente difundida, atribuye a esta instancia, cuyo carácter dinámico reconoce, la capacidad de verter, o sea de traducir, entendido como reconvertir, lo que ofrece un campo previo, de imágenes, a un campo posterior, una estructura visible de signos gráficos. Ese campo previo sería un conjunto de configuraciones, o de imágenes, que pasarían sin otras dificultades que las técnicas —mayor o menor maestría en su traslación— a lo escrito. Pero aun así, admitiendo el carácter instrumental de la escritura, ¿dónde residen esas imágenes o cómo se configuran? Y aun, ¿en qué consisten?

La segunda pregunta tiene una respuesta redundante: son imágenes, que son lo que son, fantasmas de muchas cosas, restos de experiencias de toda

índole, inexistencia más o menos organizada que sólo se hace existente y parece plenamente organizada cuando la escritura se hace cargo de ella y la presenta ante la mirada que, a su vez, es la condición de la lectura.

Quizá más concreta podría ser una respuesta a la otra pregunta, con la ventaja, además, de abarcar lo poco que nos ofrece la primera: las mencionadas imágenes residirían en un lugar que, en primera instancia, podemos llamar «memoria» y al que podemos entender ante todo como lugar de acumulación; pero no es un depósito inerte sino un espacio recorrido por una dinámica que, precisamente porque se ejerce en una acumulación, está regida por una reconocible química interna cuyo principio rector es la selección; resulta, de este modo, equivalente a una semiótica de descarte y encarte, de desecho y conservación: algo permanece, algo se desecha, algo se transforma.

Ahora bien, eso que permanece permanece ahí, podría seguir permaneciendo ahí y la acumulación podría continuar indefinidamente saturando la memoria para que se transforme en otra cosa que, a su vez, dirá lo que es eso que está ahí; es preciso que actúe una decisión que no es propia de la memoria sino que viene de otra parte —la voluntad o la intención, que parecen cargar con una impronta de presente—, aunque sólo muy indirectamente residiría, agazapada, en la memoria acumuladora, entre otros recuerdos, como recuerdo de un hacer; lo que activa tal recuerdo y lo convierte en fundamento de una decisión posible es otro principio que remodela la memoria y proyecta los resultados de su acción hacia un campo de posibilidad: es lo que llamaríamos imaginario, que es, simultáneamente, un depósito de imágenes y una energía, lo que hace imaginar a partir de determinados materiales y sobre ellos.

De este modo, memoria e imaginario interactúan, la una dando, el otro resolviendo o dirigiendo. Sobre ese entramado de fuerzas crece la «decisión» que hará posible el paso de lo inerte a lo visible, de lo que está ahí y podría seguir estando a lo que será objeto de una lectura que permitirá entender no ya ni sólo los términos del proceso sino lo que resulta de él y se prolonga en nuestras vidas completándolas.

**LLAMAREMOS «ESCRITURA»** al proceso que de este modo se inicia, en el entendido de que no se trata de la mera materialidad del acto sino de un concepto regulador o que sintetiza ese conjunto de situaciones semióticas; cuando se ejecuta estamos frente a una entidad llamada «texto» en la que tales situaciones están refugiadas, vibrando, convocando y apelando al desciframiento, al discernimiento y a la integración de lo que se supone que son sus significaciones a órdenes significativos mayores.

Pero la escritura, pese a su alcance conceptual, tiene también un agente, el «escritor», que es su realizador en el instante fugaz de la operación: es quien canaliza la decisión, por voluntad —que supone energía— o por intención —que supone conciencia—, y se constituye como escritor en el acto de escribir, escribiendo, no antes, aunque antes haga ostentación de un oficio o de una probada capacidad. Y, en esa instancia, ¿a qué recurre para ejecutar la escritura, además de a su saber de escribir, en el orden de qué escribir? En principio, y como primera respuesta, se diría que recurre a las dos dimensiones señaladas: a la imaginación, que sería un «no saber todavía del qué», y a la memoria, que sería un «ya sabido del qué». Pero hay algo más: contradiciendo ese simplificador modo de ver, lo que en realidad ocurre es que la imaginación pacta con la memoria, lo no sabido se arregla con lo sabido para que lo que la escritura produzca resulte algo más que lo no sabido y algo menos que lo sabido. En suma, la imaginación modifica la memoria y la memoria, al alimentar la imaginación, se ofrece a una transformación que a veces es un sacrificio, una pérdida.

Pero pérdida no es en este campo desaparición absoluta sino olvido, que suele no ser otra cosa que un repliegue de lo que en la memoria ha sido transformado por la imaginación, de modo que ya no es un «tal cual» de la imagen sino un remanente de lo que era «tal cual» pero que, subjetivamente, no se recuerda. Con eso, el escritor escribe o, mejor dicho, eso, que a veces «fue» lo que escribió, volverá a ser el «qué» de lo que escribe o, dicho de otro modo, la escritura se lleva a cabo entre lo que se tiene la certeza de que ya no existe porque no se lo recuerda, pero que existió, de tal modo que regresa siempre, sin que la memoria actual recuerde que ya existió en la escritura misma. Y el movimiento por el cual quien escribe cree que inscribe por primera vez algo que ya escribió anteriormente pero que está sepultado en el olvido, se parece bastante a un robo, involuntario e inconsciente, que se le hace a la propia memoria: se roba lo que ya había sido trabajado entre memoria e imaginación y que porque estaba replegado en apariencia ya no existía, como si nunca hubiera existido.

*La escritura, entonces, procede por cleptomnesis, descansa sobre un robo a la memoria, se realiza con lo que ya se realizó y está remitido, olvidado y, por eso, aparece como siempre nuevo aunque en algún momento lo fue.*

La escritura, entonces, procede por cleptomnesis, descansa sobre un robo a la memoria, se realiza con lo que ya se realizó y está remitido, olvidado y, por eso, aparece como siempre nuevo aunque en algún momento lo fue; por eso, también, la sensación de glorioso triunfo cuando la escritura se realiza en imágenes que parecen nuevas y, al mismo tiempo, una reminiscente angustia, un más acá de lo nuevo, lo que reaparece o bien se le debe a alguien a quien se le adquirió esa imagen —otros textos, otros escritos— que entró en una memoria que la procesó, la alteró, la transformó pero no la destruyó.

De este modo, el circuito se cierra: la lectura que descubre la intertextualidad puede llegar a descubrir el robo que el escritor le hizo a su propia memoria; pero el escritor no se ampara en la intertextualidad, sólo le roba a su propia memoria que, siendo sin duda en cierta medida de otros textos, favorece la confusión mencionada al comienzo y permite que se hable de intertextualidad en el campo de la escritura.

Se puede pensar, en la medida en que el escritor «siente» que está escribiendo algo enteramente nuevo, cuando en realidad reitera lo que fue objeto de una o muchas escrituras anteriores, que el mecanismo de la cleptomnesis es no deliberado e inocente, pero también que el quitarse a sí mismo sería, por no controlado, un mecanismo propio del inconsciente, pero de un inconsciente vinculado a la escritura, no a características psicológicas tales como la «obsesión», con las que se suele explicar la reaparición, la repetición y la insistencia muy notorias en muchos autores. Sin embargo, también es posible imaginar que puede haber un comportamiento no inocente y deliberado de robo a la propia memoria, concebido como estrategia y aun como poética, no necesariamente en el campo de lo ya escrito sino de lo ya leído en cuanto fue y sigue siendo, al menos parcialmente, punto de partida para la escritura; tal estrategia encuentra en la parodia, en primer lugar, un aval histórico, basado en el atractivo que desde tiempos inmemoriales han ejercido ciertos textos sobre la posibilidad de producir otros y, luego, en categorías más generales, en la apropiación por medio de la cita, el plagio o, lisa y llanamente, la imitación. Hablar en este caso de cleptomnesis sería benévolo pero improcedente: una cosa es robar a la propia memoria y otra, muy diferente, robar lo que acaso esté refugiado en ella pero cuya ubicación es exterior a ella ●



# poema

ANA ISTARÚ

una hija conduce a su madre hasta el sueño

yo hablé con el pedazo de mi madre

que no quería morir se resistió

fue el potro que pierde la cordura

y es nervio cercenado ante la muerte

por la esgrima de fuego que sostuvo

tuvimos que enterrarla maniatada

yo pude hablar con esa jarra fría

de sangre que se muere

yo vi un dios reventado vi una estaca

de pólvora en su pecho

y a ese trozo de oído que latía

como una seda sacra

como el último barco

como el pulso final de flama de una astilla

a ese tercio de madre que me resta

y pesa más que el mundo

y es el diamante hirviente

que entierro entre mis ojos

a ese frasco de fe que me cedieron

clementes cirujanos desolados

le pude hablar

decirle

adiós pequeña

duerme

no habrá bestias feroces entre la oscuridad

# Quince minutos

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

**Nadie puede afirmar** que recuerda nada: en rigor, por una suerte de cortesía con la borrosa multitud de personajes que cada quien ha sido —una figura distinta a cada instante, miles a lo largo de un día, millones de nosotros mismos diferentes en el año que juzgamos más tedioso de nuestra vida, cientos de millones en una tarde desdichada o venturosa—, por no arrumbar esos personajes en las desmesuradas bodegas de la inexistencia, por permitir que comparezcan quienes integran la borrosa multitud de los que todavía nos falta ser, convenimos en que se puede disponer de modo casi siempre infalible de esa ilusión superlativa a la que llamamos memoria, e incluso llegamos a confiar en que tal ilusión nos surte de los episodios, los rostros, las palabras y los lugares de nuestro pasado —que de algún modo debe existir, aunque jamás podamos saber nada de él.

Seguramente voy a recordarla (a afirmar falazmente que la recuerdo) de manera defectuosa, pero lo hago de prisa porque no tengo a la mano el libro donde imagino que puede constar: desde que la conocí me ha fascinado una postulación atroz de la realidad que Borges (en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», me parece) atribuye (me parece) a Bertrand Russell, y según la cual el mundo acaba de ser creado hace quince minutos y cuanto puede entenderse por historia —en el sentido más universal y en el sentido más íntimo— es apenas una elaboración tumultuosa y apresurada de nuestra fantasía. Hará más o menos unos quince minutos que comencé este ensayo, cuando el mundo acababa de ser creado. Otro minuto habrá pasado desde que he estado escribiendo las últimas treinta y cuatro palabras, incluida *ésta* (y unos diez segundos más que me ha tomado contarlas). El hecho de «recordar», en este momento —unos diez segundos más—, que empecé esta página con las palabras «Nadie puede afirmar...» ha quedado, irremediablemente, fuera ya de los implacables quince minutos de Russell, y por tanto sólo puedo aspirar a *imaginar* que las escribí —pues antes el mundo no existía y,

desde luego, yo no estaba aquí. Ahora hace veinte minutos, o algo más —es decir: quince minutos más cinco que sólo imagino que han transcurrido. Conforme la escritura avanza, conforme la lectura ahora mismo va dándole alcance, el primer segundo de los quince minutos va siendo posible localizarlo algunas palabras más adelante, o en alguna pausa (la que hice, por ejemplo, para encender el cigarro que ahora agoniza luego de haber iluminado con su brasa los primeros nueve o diez minutos de la Creación), y sin embargo no tengo más remedio que atenerme a la posibilidad, inconcebible ahora, de que este ensayo, y yo mismo, y el café donde me encuentro, y el lamentable individuo que se resigna a su sopa de pollo en el otro extremo de la barra, y su sopa de pollo, y mis muertos, tus muertos, la inmensidad del cosmos y Borges y Russell puedan reconstituirse y acontecer en la hora, por ahora impensable, en que estas líneas encuentren su punto final. Y todo, entonces, tendrá apenas quince minutos de haber comenzado a existir.

No sé, digo, si es así como Russell lo planteó, o como Borges quiso hacerlo entender. Pero si dejo de lado el escrúpulo por el que debería localizar la cita exacta es, evidentemente, porque todo afán de precisión memoriosa equivale a perseverar en la fútil ilusión: cuanto pretenda recordar ahora mismo es producto de mi imaginación. (Habría que intentar esclarecer, desde luego, por qué mi imaginación tiende a estar sincronizada con la de los demás, y cómo es que hay una alta probabilidad de que quien lee ahora esto pueda recordar —imaginar— a Borges más o menos como lo hago yo, y cómo ambos somos capaces de dar los mismos rasgos a su semblante desvalido, la misma forma a sus manos que empuñan el bastón, la misma lóbrega entonación a su voz ahora que anote aquí este verso que alguna vez grabó en un disco: «ojalá yo hubiera nacido muerto»). Lo atroz de la intuición de Russell es que no sea posible invalidarla de modo absolutamente satisfactorio: los supuestos vestigios en que depositamos la certidumbre del pasado son apenas precarios refuerzos de la ilusión, y no podemos sino confiarnos a las historias y los significados que les atribuimos, de manera que cuanto recordamos solamente podemos *creer que lo recordamos*: sin ningún esfuerzo y a la vez con todas nuestras fuerzas, y antes que respirar es todo lo que tenemos que hacer en la vida, y sin siquiera proponérselo. El recurso a la memoria es siempre, y sólo, un acto de fe.

Esa fe acaso únicamente les esté vedada a quienes, para su desdicha —o quién sabe—, padecen lo que se conoce como «pérdida de la memoria inmediata»: individuos cuyos cerebros, por una contingencia, carecen de la capacidad de albergar más información que la generada en breves períodos, y que continuamente van «deshaciéndose» de las impresiones recibidas para dar cabida a otras nuevas, que también desaparecerán. Esos casos aparte,

la libertad irrestricta con que cada quien puede practicar tal fe, como en las mejores astucias teológicas, es prueba rotunda de su infalibilidad: que yo crea en la pormenorizada figura del hombre de la sopa de pollo —en lo que hallé de desdichado en su estampa, en los papelitos que sacó del bolsillo de la camisa y estuvo manoseando mientras lo atendían, en la altivez injustificable de la mesera al servirle un chorro de café, en las cinco precisas cucharadas de azúcar que puso y en su concienzuda aplicación al revolver la taza, en la mezcla de estupor y desolación que no pudo evitar exhibir cuando terminó su sopa y elevó la mirada por primera vez para toparse con la imagen que le devolvía el gran espejo que se extiende frente a la barra, en las monedas que dejó al largarse, en sus hombros abatidos—, que yo pueda reconstruirla como acabo de hacerlo, me sirve para afirmar lo que vi hace unos momentos, pero es una creencia que, al mismo tiempo, cancela cualquier otra posibilidad, pues he hecho del objeto de mi memoria (el hombre de la sopa) *lo que he querido*. De recabar el testimonio de la mesera —y si ésta aceptara dárnoslo, lo que parece remoto: es una auténtica mula, para decirlo con toda propiedad—, sin duda discreparía del mío: puede que ella haya visto a un individuo exultante, que la intimidó, y que trémula de admiración y quizás de deseo esté secretamente convencida de haberle servido la sopa de pollo más deleitosa del mundo, con menudencias de su propio corazón. Pero lo que yo creo recordar es lo que digo. Y lo que quiero decir, además.

Hace dos días, más o menos a esta misma hora, en este café, comencé a escribir este ensayo. En dos días el mundo ha podido comenzar a existir ciento noventa y dos veces. O una sola, ésta, que es lo mismo. Ésta en que, súbitamente, hace apenas quince minutos comenzamos a existir el ensayo, tú que lees, yo que escribo y lo que ambos recordamos (haber escrito o leído). Pero esta precisión tanto importa, y tan poco, como la siguiente, que es igualmente innegable por imposible de verificar: estas líneas, en realidad, las comencé hace alrededor de tres semanas, tiempo en el que he venido asomándome sólo muy irregularmente a constatar cómo prosperan o se desvanecen, qué evoluciones inciertas realizan en pos de conquistar la extensión de un párrafo completo, cómo el asedio del silencio las obliga a replegarse y permanecer a la espera de la señal de avanzar nuevamente. Tres semanas, o algo más, de una lenta marcha a través del desierto: una caravana de palabras que comenzó siendo copiosa y se lanzó rumbo a ningún lugar con la determinación de las empresas más insensatas, y que ha sufrido ya considerables bajas, ha perdido la orientación y va quedándose sin provisiones. O no: sólo los dos días que dije antes, y en esos dos días apenas unas dos horas y media o tres, sin más dificultades que la de conseguir que la

mesera displicente condescienda a abastecerme con un poco más de café, y con todas las palabras de que disponía al principio intactas hasta este preciso momento —como puede comprobarse al ver que sólo gracias a su sucesividad hemos podido encontrarnos aquí: quién sabe, de haber sido otras o de haber desaparecido algunas, dónde habríamos ido a parar. Esta vía de suposiciones conduce a un abismo al que no llegamos nunca aunque siempre estemos despeñándonos en su inmensidad siniestra: esta página que lees y escribo apenas está por comenzar a existir. Lo mismo que tú y que yo. Y lo mismo que el mundo, y que quien, creyendo recordar, nos integre en su insospechada ficción.

...

**Recordar es engañarse.** Ahora, por ejemplo, yo creo vislumbrar en la distancia una calle, y en ella una sonrisa y una música y las sombras de una tarde a la que regresaba, como he hecho en incontables ocasiones, para anotar aquí ciertas conjeturas acerca del olvido. Creo que iba a escribir algo sobre las decisiones voluntariosas de la memoria, los negocios secretos que hace con el tiempo presente para que nos resulte tolerable atravesarlo y continuar avanzando ineluctablemente hacia el porvenir. Recuerdo que al principio recordaba eso, y que a lo largo de estas líneas he venido presenciando cómo tales conjeturas, y aquella calle y su visión, se desvanecían apenas me detenía para observarlas e intentar fijarlas aquí. Una idea, por ejemplo, que misteriosamente ahora acepta cobrar la forma de las siguientes palabras: *uno nunca podría decir lo que ha dicho*. Que sólo hasta este momento esa frase se muestre confirma qué inútil es toda pretensión de imponer nuestro deseo a la soberanía de la memoria: cada vez que en este ensayo habría convenido recuperar el sentido de ese descubrimiento (en pro de que la escritura tomara el rumbo que preví, no sé si más provechoso o no, pero en todo caso distinto a éste que lleva), me he olvidado de lo que me proponía, a cambio de demorarme en tomar el dictado de imaginaciones y preguntas que, naturalmente, ignoraba que fueran a salir al paso. O eso es lo que creo, y ahí está el problema: ya no sé, releendo el comienzo de este párrafo, qué es lo que quería decir. Sin embargo, puesto que una vaga suspicacia me ordena postergar un poco más la llegada del punto que le ponga final e indique el salto al siguiente, este párrafo debo continuarlo conviniendo en que sí, tal vez haya extraviado el propósito original, pero en su búsqueda acaso esté aproximándome a una salida de emergencia cuya cerradura puede ser que se abra con esta contraseña: lo que he venido diciendo hasta ahora, claro que lo sé, es justo lo que quería decir. ¿Funciona? Parece que sí.



Recordar es engañarse: vuelvo a anotarlo porque esa certidumbre (y es algo que no he perdido de vista), insistente e insoslayable, desde el principio ha venido buscando que la escritura se haga cargo de ella, quiere ir en las palabras que vamos viendo pasar —y no, como hasta ahora ha sucedido, quedar sólo en los silencios, en las meditaciones traspuestas por esas mismas palabras. De manera que cuanto he venido diciendo es eso, finalmente —aunque quizás no siempre lo pareciera—: toda versión que tengamos del tiempo dejado atrás es estrictamente falsa por cuanto es siempre inestable y siempre incomunicable: porque es exclusivamente nuestra, es decir, de nadie. Acaso yo, ahora, pueda aludir a cierta tarde (aquella que ya he dicho) cuya luz convencía sin dificultades de la belleza del mundo, de modo que descubrirse habitándolo era bueno y no importaba; una tarde, podría seguir diciendo, en que todos los colores —los árboles de esa calle, un muro gris, el agua— acordaban una suave rendición ante el rojo que les imponía el poniente, en minutos en que toda presencia humana o animal o divina habría pasado por una superstición: una implantación dichosa de la soledad en el instante, el descubrimiento de que el mundo podía tener sentido y, además, que yo estaba por conocerlo. El silencio, la intuición del prodigio y, entonces, la aparición, que caminaba de frente al sol vencido pero aún resuelto a darle esa incandescencia, ese resplandor por el que tal aparición acabó siendo la sola explicación de toda aquella luz extraña. Caminaba y yo veía, y agregaré que había una música que tenía razón, aunque entonces ignorara y ahora ignore cuál era, y conforme la aparición se aproximaba iba deshaciéndose en torno suyo todo cuanto las sombras vagamente todavía persistían en promover. Sólo quedaban un rostro que era un dibujo, un vuelo, un brillo y su voz —y cómo saber lo que esa voz dijo si nadie, ni yo, estuvo ahí para escucharla. La visión pasó. Enseguida volvió la famosa realidad, y lo que había fingido ser eterno comenzó a disolverse con el arribo del minuto siguiente y detestable: el primero de los que vendrían después (más de diez y medio millones, o los quince de siempre), incluido éste, ahora que pienso de nuevo en la visión y en aquella tarde de luz imposible. Acaso, venía diciendo, pueda aludir a ese momento particular, pero absolutamente nada podría asegurar respecto a él, por más que me crea capaz de precisarlos en todos sus detalles. Daría lo mismo si lo hubiera olvidado: no hay recuerdo que no sea indemostrable.



**Recordar es engañarse.** Pero olvidar no es lo contrario: es ser engañado, caer en las trampas que nos prepara el deficiente fabulador que va urdiendo, a toda prisa y con pésimo oído, ojos miopes, olfato atrofiado, lengua y tacto saturados e insensibles, las torpes notas que luego nos pasa cuando buscamos saber dónde hemos estado y qué hemos hecho. Pésimo acompañante del que no podemos desprendernos porque va cosido a nuestras espaldas, ese fabulador incansable se venga de la tarea descomunal que le imponemos, de que lo obliguemos toda la vida a sólo mirar hacia atrás, falseando y omitiendo a su capricho las impresiones del camino. Lo más miserable, lo más trivial, y también lo más sublime. Y siempre le creemos: cuando grita sus hallazgos pero también cuando calla para siempre uno por el que podría valer la pena haber vivido.



#### **Ser el recuerdo de alguien:**

Una réplica tuya, de la que ignoras absolutamente todo y a la que jamás llegarás a conocer para interrogarla, habita en un mundo donde nunca has estado y se comporta como seguramente tú no podrías imaginarlo. Su aspecto es el tuyo, aunque con algunas ligeras diferencias: las que impone el hecho de que conserva la mirada, la voz, los movimientos y la piel de quien fuiste en otro tiempo, en días que están cada vez más lejos de ti y a los que acaso tú regreses por vías o con intenciones que a ella, la réplica, le resultan inaccesibles. No ha envejecido ni envejecerá. Por lo mismo, porque sin sospecharlo permanece cautiva en la reiteración incesante de un tiempo sin futuro, se obstina en la repetición de escenas más o menos invariables donde las palabras, aunque vayan apagándose, conservan el sentido general de la primera vez que fueron dichas, y aunque sean tuyas te parecerían del todo improbables y extrañas. Uno nunca podría decir lo que ha dicho. Espejo que te refleja aunque no estés delante de él: representación o copia que es tan innegable y real como el original (como tú), pero también completamente infundada: de encontrarse tú y ella frente a frente no se reconocerían, o más bien es que no podrían creer en sus respectivas existencias: aunque sea quien fuiste, tú no eres ya lo que esa recreación tuya habrá de seguir siendo. Por más que para alguien más no haya más remedio y así sea.

Lo más seguro es que esa réplica tuya, como seguramente ocurre con la multitud de réplicas de cada uno de nosotros, ignore su condición de fantasma y se conduzca de acuerdo a una confianza en sí misma que la defiende

de disolverse en el progreso pertinaz de la desmemoria; que por resistirse a la imposición de explicaciones y reconsideraciones esté a salvo de ser descubierta en su fingimiento, en su afán de no ser ilusoria: los supuestos vestigios en que depositamos la certidumbre del pasado son apenas precarios refuerzos de la ilusión, y no podemos sino confiarnos a las historias y los significados que les atribuimos, de manera que cuanto recordamos únicamente podemos *creer que lo recordamos*. El solo empeño, la única razón de ser de tu réplica, es, precisamente, conseguir que esa creencia se sostenga.

Nadie, para nadie, hace nada sino transformarse continuamente en ausencia. Terminamos quedándonos donde estamos gracias, justamente, a que nos hemos ido de ahí. Y como se dice de los fantasmas, las ausencias eligen para manifestarse las oportunidades en que nos tomarán desprevenidos, y parece que aguardan a que vayamos pensando en cualquier otra cosa. Pero también, otras veces, dan la impresión de habernos conducido con artes secretas e indiscernibles a la ocasión en que las verificaremos: damos vuelta en una esquina donde reconocemos que alguien falta, que alguien debería estar y no está, o vamos directamente al punto en que ese alguien desaparece constantemente. Esa versión tuya que no conoces sabe siempre llegar antes, para que nunca falte tu ausencia.

Ser el recuerdo de alguien es ser nadie.

■ ■ ■

**Los quince obstinados minutos de siempre.** Repaso ahora estas páginas y pienso, con arrogante decepción, en lo olvidables que pueden ser. Pero también en lo poco que eso importa, pues el mundo es muy joven o apenas está por comenzar a existir. El hombre de la sopa de pollo ¿reparó alguna vez en mi presencia? Da igual: no hay razón para suponer que me recuerde en estos instantes, dondequiera que se encuentre. Y, sin embargo, si por cualquier motivo me ha dedicado algún juicio, alguna consideración, lo habrá hecho sobre suposiciones absolutamente volátiles. Qué podemos saber el uno del otro, qué podemos asegurar acerca de nada. Nada.

Por su naturaleza de falsificadora irremediable, cabe suponer que la memoria opera de acuerdo a una sofisticada y sutil negociación con su enemigo, el olvido, y que opone a la furia ciega de éste sus astucias, sus argumentos fantasiosos, a cambio de que el olvido cambie de dirección y arrase con lo que menos importa, de tal manera que terminamos quedándonos con los rostros y las voces indispensables, con las desvaídas impresiones y las emociones que damos por ciertas, y nos bastan, para avanzar sin borrarlos. Aunque de cualquier modo vayamos a borrarlos dentro de un instante, porque los quince minutos apenas están por comenzar a transcurrir ●

# Celdillas

## TUNUNA MERCADO

*Al regreso de México a la Argentina en 1987, después de trece años de exilio, escribí En estado de memoria, un conjunto de textos sobre esa experiencia. El libro será reeditado próximamente por la editorial Seix Barral. «Celdillas», uno de los relatos que lo conforman, llega a abstraer desde la escritura misma un recuerdo traumático que sólo emerge al final. Para abstraer lo siniestro horada en zonas en las que el «saber» no cuenta.*

LA ALINEACIÓN DE AGUJEROS IDÉNTICOS a lo largo y a lo ancho y en profundidad de una superficie, con la consistencia mórbida del panal colmado y aun de aquel vacío de cosecha, me producía lo que di en llamar el *efecto celdilla*: la sensación repentina de estar poseída por un deseo biológico irreprimible de morder. Pero, entiéndase, no de morder con dientes, sino con algún otro general dispositivo humano que no está situado en un lugar del cuerpo, sino en los espacios vagos de la llamada mente. Los dientes, en verdad, no se erizaban, ni se estremecían como en la dentera, pero algo en la boca se fundía y se ablandaba, incluidos los dientes, cuando surgía el deseo súbito y la demanda consiguiente de impregnarse o de fusionarse en la superficie enceldillada.

Milojostienelanoche podía llegar a enloquecerme: vasta superficie perforada, esponja que absorbe con su porosidad el entendimiento. La estructura en bloques enceldillados podía no ser extensa y aparecer reducida en cadenas más angostas y a veces con una distribución en hileras de a dos celdas o de pequeños racimos de varias celdas. La flor de lavanda, por ejemplo, distribuye sus cálices a lo largo del tallo; si se la toma entre los dedos con la espiga inclinada hacia la derecha o hacia la izquierda, de perfil, la sensación comienza a insinuarse porque la formación es de granos azulado-cerúleo y es el tacto el que se sobresalta; se gira suavemente el tallo y se lo coloca ante los ojos, de frente; las diminutas bocas negras de las corolas en ramillete

apuntan como cañoncitos y entonces surge, inmanejable e imponderable, la tubulífera demanda mordiente y el estremecimiento de escalofrío interior que la acompaña.

Hongos que al nacer son convexos, pero que se ahuecan como embudos a medida que crecen, hongos que crecen en haces y manojos, apezonados (cf. José Juan Tablada) en el centro cuando son jóvenes y que emiten luces fosforescentes por la noche, como «bolas de lumbre»; hongos con casquetes cónicos o en forma de campana, frágiles, con tallos esbeltos y huecos; hongos tembladores con la superficie como lenguas de gato, hongos cuyas celdillas son láminas, hojuelas, niditos o cráteres; hongos surcados y rebordados, políporos y esporádicos, cuando estaban ante mí, a mis pies o a la altura de la mirada, desencadenaban la misma desesperación cuyo origen indefinido obligaba a apartarse del sitio lo antes posible

En los períodos de mayor sensibilización a este efecto, la realidad entera se presentaba distribuida en módulos enlazados entre sí formando vastas secuencias de materia. De la descripción plausible del interior de una granada china, por ejemplo —paredes blancas, una vez desprendidas las semillas del fruto queda una carne dúctil y elástica con hondonadas y correlativas protuberancias agudas, separando los nidos de implantación—, o de la nuez de Castilla, con los meandros y senos de sus circunvoluciones interiores, pasaba a un intento de explicarme los mecanismos con que unas y otras figuraciones se imprimían en mí y me afectaban. Espacios de encaje, cadenas que se aparean, combinatoria incesante de lo cóncavo y lo convexo, de geometrías en las que una línea disparada por el lápiz y al azar sobre el papel se repliega, espontánea, sobre sí misma y convoca a otra a encerrarse en su interior y aun a otra a rodearla y a reproducir, a su vez, con otras líneas quebradas en medio círculo, formaciones similares en un desarrollo creciente, constituían mi manía perpetua de encerrar y de abrir, de difractar y refractar las partículas de lo real.

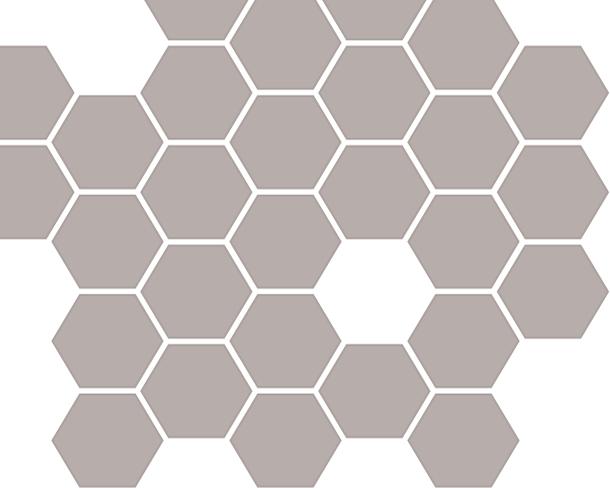
Un núcleo rodeado por una gran cantidad de subunidades que se comunican —o encierran— por corredores que las ciñen o las liberan era el esquema básico que me dominaba, y a través de él dirigía las modelaciones de mi tacto sobre las cosas y mi visión de la pintura y la pericia de mi oído para organizar los sonidos que a él llegaban. Trataba infructuosamente de discernir la índole de mis respuestas a esos ritmos de la estructura, pero me quedaba en el envoltorio del fenómeno, incapaz de develar su misterio. La sensación se producía, era, por consiguiente, un estado objeto de clasificación dentro de las coordenadas de la especie humana o animal; ¿era acaso síntoma de una patología?; tal vez lo fuera, por la manera en que se negaba a ser descrito más allá o más acá de la metáfora. Muchas veces pregunté a

otras personas si a ellas no les provocaba ansias —«dar ansias», el término usado en México para describir el nerviosismo y el desasosiego que producen ciertas situaciones inmanejables, era el apropiado— la disposición en celdas de los panales, pero no encontré a nadie que se hiciera eco de mi inquietud o que simpatizara con mi urgencia por entender lo que me pasaba.

Podría haber buscado el modelo enceldillado en disciplinas diversas, indagar su presencia en la naturaleza y en el arte, pero en ningún sitio habría encontrado el sentido del vértigo que me embargaba cuando aquél se manifestaba. La situación se tornaba persecutoria a medida que descubría que todo lo que me rodeaba estaba cubierto por esa película muelle, aprisionado en ese epitelio elástico y cariocinético, y comencé a intuir que podía quedar atrapada yo también en la obsesión reticular.

En la plancha de sonidos alineados se producen leves desplazamientos, como si en algún ángulo de la masa alguien presionara o introdujera una cuña. Los alvéolos se corren de un lado al otro, de modo imperceptible, y desde adentro o desde abajo de ese elemento sonoro se suceden levantamientos que luego estallan en pequeños volcanes. Aquí y ahora, en este recinto o unidad constituida por mí misma y mis sentidos, no se produce un *ver*, es decir el ejercicio común de posar una mirada sobre las cosas, sino una *idea del ver* que no pretende ver sino *oír el ver*, oír una mirada interior o, más que una mirada, una aptitud para armar el tablero radial de la conciencia, sobre el que se prenden, en la ocasión, los sonidos.

La música dispara su materia en radios y la comprime en nudos, como si fuera una enorme bomba respiratoria, a ritmos escandidos *ex profeso* o a disritmias fuera de la voluntad, en la serie o fuera de la serie. Encerrada en ese espacio que sólo es real en su parcela de virtualidad, más una construcción operativa mental para describir los efectos de la música que un estado físico, ahora *veo lo que oigo*; las ondas se persiguen y las juntas en las que unas y otras se reúnen me ciñen la cabeza o me aprietan el corazón, obligándome a un acompañamiento con el cuerpo. Pero el cuerpo no se mueve, estoy suspendida de él, ingravida, y sin embargo ningún miembro oscila ni tampoco responde a una cadencia de manera evidente. El movimiento, las incisiones del sonido, las secuelas vibratorias en los puntos de intersección deshechos de pronto por las columnas sonoras; el color que se difumina, transparente y cargado de todos sus valores con que las escalas de la composición se suceden y declinan, todo eso transcurre en el *recinto de ver lo que oigo*, una secreta fábrica, un compartimento separado del sentir corriente de los cinco sentidos pero que los abarca y subsume en condensaciones por ahora sin nomenclatura.



He pasado mi vida en ese compartimento de mi persona; en él siempre es de noche y la sucesión del negro al gris indica los tiempos inactivos, a la espera de la luz. Ésta se anuncia haciendo pasar de un lado al otro, desde arriba hacia abajo, de este a oeste y de norte a sur y por todos los infinitos puntos cardinales intermedios de mi universo, valga la licencia, destellos blancos y brillantes. Cavidad la noche y cavidad también mi recinto a ojos cerrados, ambos guardan la misma incógnita; una aloja al otro o coincide con él, en una superposición que la célula del ver lo que oigo ajusta a diseño. Por el modo en que ese presunto comando de la conciencia se resiste a desnudar su naturaleza, he buscado en él las señales del efecto celdilla; sólo allí, desplegado en ese tablero siempre nocturno, podría alguna vez aparecer la sensación muelle y mordiente y dar cuenta de su manera de operar sobre las ansias.

Librada enteramente a las manifestaciones propias de ese cuerpo que soy yo y las propias de mi recinto, celular por añadidura, distribuido en arcos alveolares como una enorme circunferencia subdividida según sus polos y diámetros, presa por lo tanto de la obsesión geométrica y la cariocinesis sin fin que puede llegar a pulverizar la realidad, buscar allí la respuesta al enigma significaba un riesgo: que por mediaciones perversas o intersticiales del inconsciente, la superficie fundante perforada pudiera de pronto volverse persecutoria e incontrolable. Ya de una lejana vigilia que debe haberse producido en los años cincuenta recuerdo que la sensación muelle y pulida de miles de pequeñas cavidades distribuidas en hileras dentro de una caja y dispuestas para la implantación de algo, tal vez de piezas que no llegaba a identificar, cavidades ya vacías de esas piezas, redujo mi persona a un ser minúsculo y asediado, mientras el recinto se agrandaba a su antojo, como si hubiera cobrado una vida propia y amenazante, sin mí pero, paradójicamente, en mí. El compartimento que me incluía y era yo misma creció más allá de *nuestros* límites, dejándome convertida en un hoyuelo, ocupando el terror todo el espacio.

No podía, pues, entregarme sin reservas a la producción ilimitada de imágenes de mi fábrica oculta. Si bien esas duermevelas no me aportaban una explicación del efecto celdilla, constituían mi alimento principal; esporádicas, se escamoteaban al deseo de sumergirme en ellas y durante largos períodos permanecían (y permanecen) cerradas, bloqueándome la aventura y obligándome a controlar la percepción. Allí sondeaba yo sin embargo, pese al riesgo, alguna escena perdida que pudiese haber configurado el síntoma, quería encontrar en el ensueño lo que la razón me negaba, y la búsqueda no podía tener otro lugar que el recinto de ojos cerrados para adentro, donde la concentración es máxima y la pérdida de imágenes mínima.

Recordaba otra sensación que se me había producido durante un acceso de alta fiebre, hace unos treinta años: el cuarto donde yo dormía, superpuesto como de costumbre a mi secreta recámara de ensoñación (o de ver lo que oigo o de ver lo que miro con los ojos de la conciencia o de la mente), se fue despegando con lentitud de ella (de la secreta recámara) como si una fuerza ajena lo levantara o, mejor dicho, izara su armazón y la separara, dejando invisibles las paredes, dejándolas sólo «soplo», sin cuerpo, y dejándome, en consecuencia, sin estructura, desestructurándome, lisa y llanamente, desmoronando mi yo y mi yo/recinto.

Esos peligros me acobardaron muchas veces ante la empresa y he evitado sumirme en encierros tipo caracol; incapaz de manejarlos a discreción y a placer, optaba por la salud mental, como si ésta fuera un camino y el obstáculo celdilla pudiera ser eludido por decisión propia.

Un día, después del regreso a la Argentina, decido rastrear, a cualquier costo, las zonas prohibidas de la memoria para ubicar el momento en el que la superficie de la celdilla recibe la marca siniestra. Surge una palabra, *hacinamiento*, pero a ella se le suma un efecto o una acción: la especie pulula, es proliferante. Y por el corredor estrecho que me deja la conciencia sólo llego a paredes sobrelabradas, a bajorrelieves vastos y densos en los que las salientes y las entrantes parecen llamar al tacto por su morbidez. Pero el tacto se niega a lo que la visión define cada vez más en su verdad: los frisos que se muestran para el reconocimiento son las primeras imágenes por mí vistas y registradas hace más de cuarenta años, en unas fotografías de campos de concentración que archivaban mis padres. Cuerpos amontonados y muertos; cuerpos alineados dentro de fosas, llamadas con pertinencia fosarios; entrañas de una cámara de gas expuestas en un corte transversal (la puerta ha sido abierta); columnas de un desfile militar nazi, los cascos redondos vistos desde arriba, encolumnados, en su caja rectangular y cuadrículada. Ese orden instaurado por el terror repele y al mismo tiempo devora; si se lo elude, de cualquier modo triunfa, la cavidad gana la partida •

# Oficina de objetos encontrados

TERESA GONZÁLEZ ARCE

**Una de las paradojas** más extrañas de este mundo globalizado y materialista en el que vivimos es la mala fama que sigue teniendo la avaricia. A diferencia de casi todos los pecados capitales, la avaricia no ha sido promovida al rango de placer permitido e incluso indispensable para el sostenimiento de la economía de mercado. Basta mirar unos minutos la televisión para confirmar que, excepción hecha de la avaricia y tal vez de la ira, los pecados capitales enumerados por Santo Tomás son hábilmente explotados por la publicidad para convencer a los televidentes de que la obediencia a tan ordenados instintos sólo puede reportar beneficios y satisfacciones. Obtener una imagen intrépida a fuerza de desafiar todas las campañas de salud y seguir fumando; llenarse la barriga con dulces, refrescos y papas fritas; gozar de las comodidades de un colchón ortopédico; atraer a los hombres con una gota de perfume o tener exactamente el mismo coche que esa mujer a cuyo paso se detienen por igual hombres, mujeres y niños, son invitaciones a entregarse gozosamente a la soberbia, a la glotonería, a la lujuria, a la pereza y a la envidia, así como a contribuir con ello al equilibrio económico del mundo.

Así las cosas, uno diría que el pecado más utilizado por la publicidad es, precisamente, la avaricia, porque nada de lo que la sociedad de consumo promueve puede conseguirse sin dinero, así que quien quiera seguir el llamado de las sirenas televisivas deberá primero llenarse los bolsillos de billetes. Y una vez adquiridos todos los productos que el dinero puede comprar, es la avaricia, y no otra cosa, la que lleva a los ciudadanos a multiplicar latas, botellas, taladros y coches que ya no necesita. Pero el propósito del avaro, es cosa sabida, no es conseguir dinero para cambiarlo por bienes materiales, sino atesorar el dinero o los objetos sin pensar demasiado en el provecho que pueda sacarles. Yo sé de avaros ejemplares que vivieron y murieron en la miseria más absoluta, incapaces de gastar una sola de las monedas que

sus descendientes encontrarían más tarde escondidas en el colchón o bajo una losa.

Para un avaro, atesorar no es un medio para construir, por ejemplo, un patrimonio que hijos y nietos podrán gozar algún día. Quien atesora debe resignarse a que sus escondrijos y cajas fuertes no resistan a la curiosidad de los demás cuando él ya no esté en el mundo para protegerlos. Es incluso probable que el avaro intuya que al encontrar sus bienes, sus hijos, sobrinos o nietos no sentirán gratitud hacia el benefactor, sino que harán escarnio de él y de sus absurdas manías de avaro, y que tal rencor no hará sino duplicar el placer obtenido al gastar el tesoro.

Siempre pensé que la cercanía del pato Donald y de sus tres sobrinitos debía resultarle más bien insoportable a Rico Mac Pato, y que participar en sus aventuras no era sino una manera de alejarlos de su hacienda, e incluso de propiciar algún accidentillo que le permitiera volver solo y aliviado a sumergirse en sus dunas metálicas.

No, la avaricia no es un pecado prestigioso en nuestro mundo. Dicen que, a diferencia de lo que sucedía hace quince o veinte años, el 95 por ciento de las transacciones comerciales que se realizan tiene que ver con el intercambio ya no de dinero por mercancía, sino de dinero por dinero, y que además se trata de dinero que nadie ve porque es puramente virtual. Dicen que el dinero es el rey del mundo, pero en Estados Unidos los bancos castigan a los ahorradores, y la posesión de bienes materiales ya no confiere prestigio ni poder. Nuestro imaginario económico —el mío, por lo menos— sigue recurriendo a las montañas de dinero acumuladas en enormes cajas fuertes, pero los millonarios de hoy se parecen más bien a los pillos que, sin tener un centavo en la bolsa ni un solo par en el juego de cartas, hacen creer al crupier del casino que lleva las de ganar, y al final consigue hacer perder a la casa.

La verdad es que ni Rico Mac Pato ni los especuladores de Wall Street merecen simpatía, y mucho menos compasión. Pero es un hecho que, por lo menos en términos metafóricos, la figura del avaro representa un mundo que quizá ha desaparecido del todo, y que suscita cierta melancolía. Alguien me dijo una vez que las personas tilichentas son, por lo general, más cariñosas que quienes se desprenden de las cosas con facilidad. Tal hipótesis se verificaría en el hecho de que las abuelas o madres —seres cuyo talante amable no es fácil poner en duda— atesoran cada uno de los objetos significativos de la vida de sus hijos o nietos. No metería mi mano al fuego por defender semejante teoría. Sé, en cambio, que uno puede desarrollar vínculos especiales con las cosas y que, contrariamente a lo que parecen decirnos la publicidad y el Fondo Monetario Internacional, no todo puede reemplazarse.

Hace pocos días, por ejemplo, me di cuenta de que mi chamarra de mezclilla ya no estaba en el armario donde solía estar desde hace por lo menos dos años. La certeza de que la había perdido definitivamente sólo vino después de haberme negado varias veces a revisar con detenimiento el clóset, y tras haber fingido que otras prendas iban mejor con mis atuendos que la chamarra faltante. No es la primera vez que me pasa: así como los paraguas suelen desaparecer en cuanto escampa, los suéteres y las chaquetas ligeras pierden su carácter necesario cuando el sol se impone y se deslizan de mi cintura, donde, por una mala costumbre que viene de mis años escolares, suelo llevarlas amarradas.

*...una de mis angustias más recurrentes es olvidar definitivamente las imágenes, el orden y los nombres asociados a momentos felices de mi vida. Poco puede decir de esa angustia quien no tenga, como yo, una memoria resbaladiza y desprendida, dispuesta a vaciarse cada vez que nuevas informaciones deben ser procesadas.*

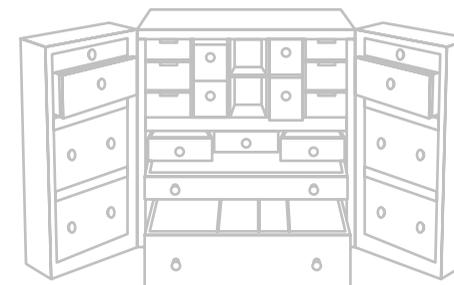
La normalidad de la cuestión, sin embargo, no mitiga el disgusto que siento al perder algo. Cada vez que esto sucede, sin importar el valor material del objeto en cuestión, me reprocho a mí misma no haber sido más cuidadosa, y doy por hecho que nunca será posible recuperar o sustituir el objeto perdido. Durante un tiempo viví en una ciudad pequeña que contaba, entre sus no pocas linduras, con una oficina de «objetos encontrados». Gracias a ella, olvidar la mochila en un café o en el autobús podía no ser un accidente irreparable, pues siempre existía la posibilidad de que alguien, convirtiendo el objeto perdido en un «objeto encontrado», pensara en llevarlo a aquella idílica oficina. Así, aunque lo más frecuente era que las bolsas, mochilas o portafolios fueran entregados a sus dueños ya sin sus contenidos más valiosos, la oficina de objetos encontrados estaba ahí para afirmar que entre las cosas y las personas hay vínculos imposibles de sustituir.

Tal vez el miedo de perder alguno de los objetos que componen nuestro universo cotidiano esté relacionado con esa otra forma de avaricia que consiste en atesorar recuerdos. Sé que al decir esto me arriesgo a proporcionar datos suficientes para quien quiera calificarme de retentiva, pero una de mis angustias más recurrentes es olvidar definitivamente las imágenes, el orden y los nombres asociados a momentos felices de mi vida. Poco puede

decir de esa angustia quien no tenga, como yo, una memoria resbaladiza y desprendida, dispuesta a vaciarse cada vez que nuevas informaciones deben ser procesadas.

Conozco algunas personas capaces de guardar en la memoria fechas exactas, direcciones y señas precisas, el número de página de cierta referencia bibliográfica, trazos de ciudades visitadas una sola y lejana vez en la vida. Darme cuenta de las habilidades mnemotécnicas de los demás, sobre todo cuando éstos pertenecen al más estrecho círculo familiar, es entender que, si bien no son alarmantes, mis olvidos e imprecisiones tampoco son del todo normales. En cualquier caso, hay memorias cuidadosas, ordenadas, provistas de anaqueles exhaustivos donde millones de recuerdos aguardan el momento en que sus dueños los necesiten. La mía, en cambio, sólo conoce una habilidad más o menos rara, que consiste en retener los rostros de la gente, relacionándolos con el contexto al que pertenecen. Más allá de eso, mi memoria tiende al desorden, y se resiste con frecuencia a entregarme los datos que le solicito.

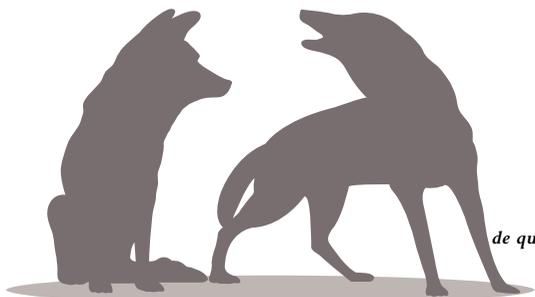
Así como me he propuesto dejar de amarrarme los suéteres en la cintura, amarrar el paraguas a mi bolsa o guardar las llaves siempre en el mismo sitio, he intentado mirar las cosas que me importan con más intensidad, como si eso convirtiera mis ojos en una especie de cámara fotográfica. Durante unos años, la estancia en un país extranjero se convirtió en un afán cotidiano por registrar detalles, colores, formas y sabores que en un futuro no muy lejano habrían de desaparecer de mi vida. Como una amante clandestina, vivía como si al día siguiente no fuera a tener nada, esforzándome en guardar en alguna parte de mi memoria todo lo que no iba a poder llevar conmigo de regreso. Ahora, muy lejos de ahí, llevo grabadas muchas de las cosas que me propuse guardar conmigo toda la vida: la forma y los colores de ciertos árboles, el color exacto de la cantera con que estaban construidas las casas, la longitud de la playa y el azul intenso del mar en las mañanas de invierno. Sobre todo, guardo como un tesoro amargo e inútil aquella tristeza, aquella avaricia descarada con que fui capaz de apropiarme de las cosas •





# Infantes marinos en la periferia del mundo

GUSTAVO OGARRIO



*Al paso del tiempo me di cuenta de que el verdadero temor era cosa de niños.*

NETZAHUALCÓYOTL ÁVALOS

**Poca gente sabe** que debajo de la superficie de lo que se conoce como los Viveros de Coyoacán dormía un laberinto de concreto, rocas, fango, ratas, animales rastreros, basura y una atmósfera de cuartos negros que brevemente se iluminaban con algunos chispazos de luz que penetraban al remover dos o tres losas escondidas entre los matorrales. Casi todas las entradas a los túneles, al menos las que estaban ocultas por las losas que conocí, nacían en el área de los juegos que se encuentra a un costado de los Viveros y que en algún momento de la historia burocrática reciente fue bautizada con el nombre de José Gorostiza.

Alrededor de estos sótanos se erigía también una cadena de leyendas. Residuos materiales de un sistema de comunicación subterránea, se especulaba que los sótanos sirvieron para resguardarse de alguna rebelión indígena o de cierta turba criolla que pedía la cabeza de algún oficiante católico que defendía vehementemente la supremacía de la Corona española; o fueron descubiertos por zapatistas que jamás se atreverían a cruzarlos, por razones estratégicas, durante su estancia revolucionaria en la Ciudad de México; o designados como resguardos para ocultarse de un probable bombardeo durante la segunda guerra mundial. Quizás eran los cimientos fantasmas de un hospital que nunca se construyó y sobre el cual pesaba una maldición de muertes prematuras entre sus hacedores. Cada tramo de la leyenda dependía de la época invocada. Se decía también que por estos túneles corrían las voces de mujeres lamentándose por hijos perdidos o los gritos apagados

de algunos curas y de sus almas en pena que devoraban desde la oscuridad a todo aquel que intentaba recorrerlos.

Se hablaba de ellos como senderos casi marinos, irregulares y colmados de esqueletos que fueron traicionados por su audacia y curiosidad. También alcancé a escuchar que algunos túneles iban a dar a la Iglesia de Santa Catarina, al Templo de Panzacola, a la Conchita, a San Francisco, al Palacio de Cortés, a la Parroquia de San Juan Bautista y a la Catedral Metropolitana. En otro de sus vértigos, la leyenda decía que Maximiliano había recorrido en secreto parte del interior de los sótanos y había ordenado, por cuestiones de seguridad, que se construyera una extensión hasta los alrededores del Castillo de Chapultepec.

No recuerdo el momento en que empecé a concebir la idea de sumergirme en aquellos túneles; lo que sí tengo grabado es que esta obsesión siempre fue guiada por ciertas herencias orales que les imprimían a los sótanos su atmósfera de misterio e intriga. Tampoco recuerdo el día de mi primera inmersión. Lo que sí conservo es la sensación de buscar con las yemas de los dedos las orillas de la losa para retirarla mediante un esfuerzo conjunto y cómplice con otros infantes, la excitación de ir bajando por los costados de algún cuarto —oscuro e infinito— o de encontrar a tientas un piso o la columna que dividía el interior de la boca del túnel. Recuerdo el flashazo de la linterna al romper contra la oscuridad, persiguiendo ratas con la luz breve pero intensa y dando cuenta de las cantidades de lodo que sería necesario atravesar. Todo esto como si del laberinto subterráneo viniera hacia nosotros el beso monstruoso de lo desconocido, la huella incierta de algún secreto.



**Recorrí los sótanos** cientos de veces, sobre todo en las tardes doblegadas por la curiosidad compartida de ir más lejos, más profundo. Descubrir nuevos pasadizos, cuartos y lodos era la base de una competencia entre nueve o diez compañeros de escuela que al mismo tiempo eran mis vecinos. Sobre las paredes oscuras dejábamos escrito el nombre del descubridor del cuarto, del conquistador del pasillo o de cualquier estructura inédita para nuestros pasos. Vivíamos muy cerca de los Viveros, del «Vivero», como le decíamos, en singular, para cubrirnos con él de los demás, quizás de los más ajenos y de los cercanos mayores. Y era como si por el simple hecho de vivir cerca del gran coágulo verde tuviéramos una marca, una alteración compuesta de árboles, niebla

matutina y nocturna, ardillas, culebras, moras y eucaliptos. Seres divididos entre el latigazo ruidoso y violento de la ciudad y la alfombra de hojas verdes y de tierra apisonada de un vivero que parecía respirar al ritmo de nuestras curiosidades infantiles en franco camino hacia ninguna parte.

Porque el centro de muchas vidas infantiles era el Vivero y su área de juegos. Y era también el lugar donde disputábamos los poderes y placeres que rigen la niñez: la cancha de basquetbol, la canchita de fútbol rápido sumergida en concreto, las resbaladillas y el subibaja, para finalmente enloquecernos con una silla-columpio donde cabíamos tres o cuatro y que empujábamos hasta que alguien caía estruendosamente y daba el motivo suficiente para reírnos del momento como unos enajenados y carcajearnos del absurdo de ser niños en una ciudad que poco a poco nos empujaría hacia sus afueras. La mayoría habitaba casas de adobe o de cartón, cubiertas con láminas de asbesto, en vecindades que se escondían por las calles de Torresco, Dulce Olivia, Aurora, Progreso, La Escondida, Belisario Domínguez, Melchor Ocampo y así hasta Tecualiapan y Santo Domingo. Muchos de nosotros viviríamos el fin de nuestras infancias lejos de Santa Catarina y del Vivero. Algunos saldrían al exilio económico sin saberlo y otros serían aniquilados al personificar la transición de la delincuencia de barrio —que en esta parte de la ciudad moriría en los años setenta y ochenta— al crimen organizado de fin de siglo. Es verdad que la muerte se comunicaba rápido: varios de los que conocí se transformaron en contraportadas de periódico, en nota roja de televisión, en la mueca del asaltabancos que caía a los pies de la justicia y de su historia de infante marino que había vivido radicalmente su integración al odio y a la destrucción citadina.

Los que habitaban con sus familias casas o cuartos rentados se iban pronto de las cercanías del Vivero: las rentas subían deprisa y ellos estaban siempre de paso en escuelas públicas. Eran como fantasmas en un mundo de arquitectura colonial que jamás los registraba en sus recuentos de la armonía y la exclusividad, en su progresivo avance hacia el consumo frenético, hacia la modernización y consolidación de Coyoacán como el lugar por excelencia de la recolonización económica y cultural de la ciudad. Porque el hechizo colonial de Coyoacán fue también la tumba de muchas aspiraciones de permanencia y continuidad. En los años ochenta, el precio de los terrenos y las propiedades se elevó drásticamente y poco a poco la gran mayoría de habitantes de los barrios tradicionales, colmados de familias tradicionales y

empobrecidas, experimentó el éxodo económico. Los más afortunados cambiaron su pequeña propiedad por una casa en Iztapalapa, Ecatepec, Ixtapaluca, y en algunos casos la migración culminó en un cambio de ciudad. Desaparecieron las caballerizas de Tata Vasco y La Escondida, las peluquerías y las tintorerías de Santa Catarina, las pulquerías de Pino y Aurora. Se fue hasta la leyenda de un jinete sin cabeza que se paseaba en las noches por el callejón del Aguacate. Los más golpeados por la vida se refundieron en cuartos aún más estrechos en las afueras densamente pobladas de la ciudad. Todos cedieron su lugar al paso triunfante de la modernidad o a lo que esto último signifique.

Los que conocí eran niños periféricos. Infantes que vivían en un Coyoacán empobrecido y en una ciudad herida por el crecimiento de un país tan periférico que a veces hasta nos engañaba haciéndonos creer que eso era la vida, la que transcurría entre las inmersiones en los sótanos y las caminatas nocturnas por el Vivero, entre la terca permanencia de la pobreza y el ajuste de la arquitectura colonial a los requerimientos de la modernización y el consumo, entre la búsqueda de certezas económicas y la imposible reconciliación de la vida de calle y la escuela. Porque era una verdad absoluta que la escuela primaria a la mano, la República de Guatemala, a la que se entraba por el callejón de Torresco, era un nido de autoritarismos de baja intensidad. Acaso la memorización extrema y forzada del conocimiento era el método más lamentable, la jaula de una vida matutina que tan sólo se refrescaba con el toque de campana que anunciaba la hora de entrar a ese otro mundo que era el Vivero y a sus épicas menores.



**Los sótanos fueron también,** por algunos años, el centro de una vida subterránea. Una vida que se conformaba con buscarse en las oscuridades del laberinto enlodado y que me hacían reflexionar distraídamente sobre cualquier cosa, quizás sobre el magnífico brillo cenizo de los pantanos que se formaban al fondo de los juegos en épocas de lluvia, únicamente para olvidar el miedo que se creaba entre el lodo, la oscuridad, el chillido de ratas y el sonido de fuertes goteos subterráneos. Llegamos a trazar grandes rutas dentro de los sótanos. En alguna ocasión creímos que una parte del laberinto llegaba hasta la avenida Insurgentes. No sabíamos si era nuestra imaginación cansada por la tensión propia de lo recorrido o si calculamos con certeza que nos encontrábamos debajo de los carriles vehiculares de la gran

avenida. En esta ocasión sentimos el primer vértigo del abandono en las catacumbas de la ciudad. Nos entregamos distraídamente a nuestro hallazgo y a la búsqueda de señales del territorio descubierto, de cláxones o de ruidos de vehículos por encima de nuestras cabezas que nos fueron empujando hacia la noche y también hacia la oscuridad más inesperada, la que nos dejaba el agotamiento de las pilas de la lámpara y su energía que se extinguía y la búsqueda fallida de fósforos y finalmente el brote de alguna desesperación que intentaba gritarle al monstruo marino de los sótanos para que nos regresara vivos al Vivero.

Sin embargo, el miedo íntimo e intransferible de la desaparición colectiva lo vivimos la tarde que cayó una tromba. Nos encontrábamos en medio del oleaje submarino, del olor a orines de rata y del fango. Los problemas con la lámpara y con las goteras se aceleraban al ritmo de la tormenta. Emprendimos el regreso apresurado y muy pronto nos dimos cuenta de que los sótanos se transformaban de golpe en un enorme recipiente de la furia líquida del aguacero. El agua nos llegaba un poco más arriba de la cintura, y en más de una ocasión sentimos el aliento insobornable de la desaparición. Tardamos un par de horas en encontrar el boquete salvador.

Salimos uno por uno, silenciosos y empapados de agua subterránea. Vimos el final de la tormenta a los pies del Vivero. Con algún comentario distraído quisimos evitar que lo ocurrido se extendiera por nuestra imaginación. Sentimos una llovizna tibia y observamos a lo lejos la cancha de fútbol rápido inundada, las pequeñas porterías flotaban en las aguas casi negras que había dejado la tormenta.

Algunos meses después se rumoró que tres niños cercanos a la adolescencia habían sido tragados por los sótanos. Nadie sabe si esto fue la culminación contemporánea de las leyendas que regían la vida imaginaria del laberinto subterráneo o si en verdad los sótanos y su minotauro invisible habían conquistado sus primeros muertos. Posteriormente me enteré de que las entradas al laberinto fueron selladas por las autoridades y por voluminosas palas de cemento.

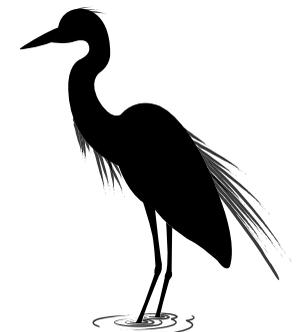
De vez en cuando visito los juegos, sobre todo en época de lluvias. Me gusta ver la pequeña cancha de fútbol —alambrada ahora en su totalidad— y el Vivero cuando llueve. Siento como si estuviera frente a la tumba de un desconocido. Un íntimo y silencioso desconocido ●

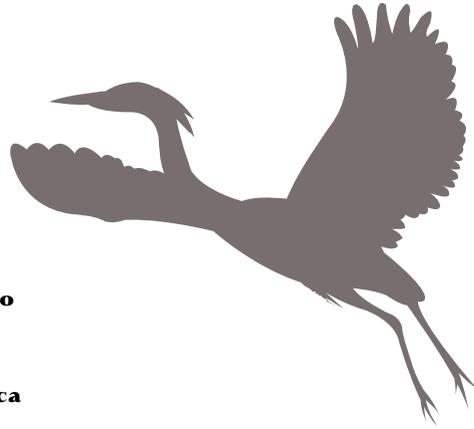
*Esta crónica forma parte del libro La mirada de los estropeados, que próximamente publicará el Fondo de Cultura Económica en su colección Centzontle.*

# Escenas que suceden en un cuadro olvidado de Park Soo Keun LEÓN PLASCENCIA ÑOL

1

**Hay rastros que son heridas,  
casi imperceptibles susurros  
que caen un poco  
entre la carne. Hablé de tu rostro,  
los pómulos enfrentados  
—pero es cierto, casi nada se parece,  
o debería. Un mundo de grullas  
que vuelan o caminan  
en las aguas transparentes tiene  
el trazo que te dije. Pero quizá  
no entiendas que todo lo vivido  
es un hueco en el dolor. Así lo siento  
y no vendrán ángeles a reconfortarme.**





2

**Como si todo, como si aquello  
dijera o fuera cierto. Tenía  
un mendrugo ante sí, una roca  
maciza que en lo frugal dejara  
la punta del dolor o su costado,  
el que escuece y es informe. Si  
te dijera todo o el petirrojo  
no estuviera en esa rama no  
podría soportar  
la despedida. No  
la soporto, dice.**

3

**Los rascacielos de Seúl tienen un halo  
rojo, una fiebre aquietada que si pasara todo, yo  
podría, pero no es así. El árbol desnuda  
sus ramas y un viento frío entra en esto que podrías  
llamar dolor y desengaño. Que son así, de nuevo, dices, y ya se sabe  
que el dragón, la cigarra, las grullas no  
te pertenecen. En realidad ya lo perdiste, ni la nube  
o la calzada roja, te diría, son exabruptos, lotos,  
pero aun así quisiera tocar su hombro.**

SEÚL, VERANO DE 2007

# Los monstruos de la memoria

CLAUDIA AMENGUAL

**CUATRO O CINCO AÑOS HARÁ**, una joven periodista me deslizó una crítica por algo que yo había escrito en mi primera novela, *La rosa de Jericó*. Se refería a un lugar común en el que había caído el relato sin detenerse en una segunda reflexión a la que ahora ella me invitaba. Decía algo así como que sólo se matan los cobardes o los valientes. «No es cierto», me explicó con la serenidad de quien sabe de qué está hablando. «En el suicidio no hay libertad, no se elige, no hay ni valor ni cobardía».

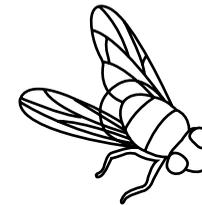
Soy hija de un suicida. Mi padre se mató hace 31 años, cuando él tenía, precisamente, esa edad y yo 8. Hasta mi encuentro con la periodista, yo había construido un duelo falso sobre los endebles fundamentos de una elaboración teórica que era puro artificio. La razón por la que digo *falso* y no *de ficción* se debe a que la ficción es siempre una realidad que funciona con sus particulares reglas, las reglas de la verosimilitud. Una obra de ficción es, a la vez, una gran mentira y una verdad radical, porque es la verdad de una mentira que se nos aparece como cierta por su intrínseco poder de convicción. La pregunta que surge es qué buscamos cuando vamos tras la verdad: ¿convencernos de que algo es posible? ¿O someternos a las leyes de un cierto orden que nos hace la vida llevadera, aunque en este sometimiento nos engañemos? ¿O es, ni más ni menos, un deseo desesperado, una necesidad de creer? La verdad es el espíritu de lo verosímil, no siempre de lo real. Hay construcciones que parecen reales y que son puro artificio; se desmoronan ante el menor cuestionamiento. Por eso, muchas veces, preferimos no pensar en ellas. En cambio, hay artificios muy irreales que son vibrante verdad, porque nacen de la honestidad intelectual de su creador.

El hecho es que la observación de la periodista me incomodó por lo que, en aquel entonces, mi soberbia calificó de insolencia. Pero quedé allí revoloteando como una molesta mosca de la fruta y, así como surgen las ideas para escribir —es decir, de ninguna y de todas partes—, comencé a trabajar en

una novela que abordaría el suicidio desde el lenguaje poético, en el que me siento más cómoda y, por supuesto, más feliz. La celada ya estaba tendida y la presa a punto de caer. Siempre he escrito acerca de lo que me obsesiona o preocupa, e invariablemente la experiencia ha sido un tormento en su proceso, pero también una instancia de crecimiento una vez atravesada la crisis de la creación. Escribir una novela de estas características implicaba, además de las opciones estéticas que todo escritor debe tomar, una actitud ética profunda. Pronto entendí que el asunto era demasiado delicado como para escribir desde mis prejuicios. Entonces se inició mi desafío: debía vencer a los monstruos de la memoria.

Comencé por leer cuanto libro mi hermana pudo traer de la facultad donde estudia psicología. Eran libros escritos por psiquiatras, psicólogos, antropólogos y otros especialistas. También leí ficción —el suicidio siempre ha fascinado a los escritores— e hice una lista —demasiado extensa, ¡ay!— de los escritores suicidas. La periodista en cuestión —que resultó experta por experiencia propia, es decir, había padecido el suicidio de seres queridos, y por partida doble— me puso en contacto con una psiquiatra especializada en suicidología, quien no sólo me asesoró en cuestiones médicas, sino que me permitió asistir a un grupo de sobrevivientes, es decir, gente como yo. Debo hacer un alto aquí para narrar lo que significó esa experiencia.

No fue sencillo ingresar al grupo. Una de sus integrantes me rechazó de plano. Yo era una mujer —muy parecida a ella— que penetraba ese mundo seguro que habían construido y en el que se volcaba un doloroso coctel de sentimientos, a veces ambiguos. Hay que decir que el suicidio no es sólo asunto de quien se va, sino también de los que se quedan. Y en ellos se desatan las pasiones más violentas, que van desde un dolor quemante hasta la culpa, la rabia y una sensación de abandono en la que se conjuga todo lo demás. Pero yo no era sólo una escritora que deseaba ingresar en su mundo de penas para robar información. Yo era una más. Otra sobreviviente. Y entré.



Todo coincidía de una manera pasmosa y el rompecabezas comenzaba a armarse. Claro que yo intuía que la última pieza jamás iba a aparecer. El suicidio es un viacrucis que nunca llega a la última estación.

La experiencia conmovedora del grupo, más las lecturas, fue un inicio para entender que mi duelo había sido hecho desde el lugar equivocado. Pronto comenzaron a llegar mensajes de lectores y amigos que daban testimonio —muchas veces a costa de violar su más sagrada intimidad— de situaciones extremas en las que habían bordeado el suicidio. Todo coincidía de una manera pasmosa y el rompecabezas comenzaba a armarse. Claro que yo intuía que la última pieza jamás iba a aparecer. El suicidio es un viacrucis que nunca llega a la última estación. Pero, aunque incompleto, el panorama se me presentaba más claro y pude —o tuve que— abrir las llagas cicatrizadas para internarme en la muerte de mi padre, ahora sí, con ojos nuevos.

Agazapados desde hacía más de tres décadas, los monstruos desperezaron su potencial removedor de dolores añejos y embistieron con toda su furia. Allí estaba mi padre, el padre que amo y recuerdo. Pero también estaba el hombre perplejo, el hombre perdido en alguna encrucijada vital, acuciado por sus errores y, sobre todo, encerrado en un círculo de soledad. Mi padre había quedado en el centro de un aro de fuego y, como el escorpión, acorralado y sin salida, clavó el agujijón en su lomo y murió. Pero no hubo decisión, no hubo libertad: era el fuego o el veneno. Todos los caminos conducían a la muerte. Al menos así es como el suicida se siente: acorralado y solo. O, para ser más precisa, aislado. El aislamiento es la patología de la soledad.

Lo que yo no podía entender en aquel momento es que la memoria también tiene sus tiempos. No existe un ritmo unánime, ni se temple el espíritu en sincronía con otros espíritus cargados de dolor. En la investigación que inicié hacia el interior de mi familia abrí heridas que algunos habían preferido clausurar para siempre. Para mí era —y aún es— una necesidad imprescindible quitar los velos que durante tanto tiempo habían enturbiado mi sano crecimiento interior. Ellos tenían sus razones. Y yo las mías. La memoria es la gran fragua del dolor, pero también de la verdad. El dolor, si es que algún sentido tiene, ha de servir para eso, para no olvidar. Y la verdad es una cicatriz ardiente, es cierto, pero es preferible a una herida eternamente abierta.

Nobleza obliga a aceptar que es una lucha perdida la lucha contra el olvido, porque la memoria —que todo lo guarda— sólo abre algunas ventanas y cierra otras a cal y canto, de manera tal que el recuerdo no sólo siempre será parcial, sino, muy probablemente, un cristal teñido por otros colores, colores terapéuticos para protegernos de la absoluta pena. Por tanto, la verdad pasa a ser una cuestión bastante subjetiva, una aproximación, pero nunca —o casi nunca, para qué engañarnos— una absoluta certeza. En esa locura transitoria de la que Charles Mauron habla cuando se refiere a la escritura, los escritores venimos a ser unos locos intermitentes. Es quizá en los momentos de mayor enajenación —es decir, cuando escribimos— que somos más genuinos que nunca, despojados de toda máscara prosaica, escudados sólo tras la literatura, que es una mentira verdadera porque en la literatura se da, como ya hemos dicho, la más pura verdad de las mentiras.

Total, pues, que parí la tal novela. Se llama *Más que una sombra*, aunque pudo haberse llamado *De cómo intenté enterrar a mi padre y no pude*. Porque, curiosamente, muy al revés de lo que había creído, no cerré ningún duelo con el punto final de la historia, sino que abrí un camino nuevo, un camino de dolores desconocidos, dolores quizá más serenos, menos tumultuosos, pero igualmente punzantes a la hora de clavarse como astillitas de otro dolor más grande, ahora convertido en esquirlas de un dolor más llevadero con el cual empezar el día sin desear morir de odio, bronca, culpa. El dolor ya no era el de la ausencia, sino el de un padre presente por obra de unas palabras con las que yo había logrado revivirlo, arrancarlo de la oscuridad de los muertos para convertirlo en una presencia en mi vida, en otra dimensión, claro está, pero bien presente.

Tanto ejercicio existencial, tanta técnica literaria, tanta abstracción intelectual, tanta filosofía en pantuflas no me sirvieron más que para azuzar los monstruos de la memoria y comprender que nunca acaban de soltarse del todo de las cadenas. Rugen inquietos, forcejean en vano, nos despedazarían si pudieran, pero no se sueltan. La misma memoria los sujeta. Por piedad los sujeta. Es el instinto de conservación más puro que he conocido. Al permitirnos recordar selectivamente, nos retacean el mismo recuerdo. Creemos recordar porque a duras penas juntamos un montoncito de imágenes y sensaciones, pero no tardamos en darnos cuenta de que siempre nos van a faltar piezas. La verdad, por tanto, se constituye en rompecabezas eternamente incompleto, y así será aunque nos esforcemos en un intento estéril de comprenderlo todo. En esas coordenadas de espacio y tiempo en cuyo cruce se da la vida, siempre falta algún elemento, o alteramos algún valor, o creemos más lo que fue menos, o viceversa. Nunca trabajamos con valores exactos. Mal podríamos llegar a un resultado perfecto.



*La memoria es la gran fragua del dolor, pero también de la verdad. El dolor, si es que algún sentido tiene, ha de servir para eso, para no olvidar. Y la verdad es una cicatriz ardiente, es cierto, pero es preferible a una herida eternamente abierta.*

¿Vale, pues, la pena ir tras la verdad? La vale, claro que la vale como postura existencial antitética al engaño hipócrita de los que eligen vivir en la mentira. Lo que la memoria nos permita después ya es un cantar en el que poca injerencia tenemos. Cuenta, sin embargo, la actitud de honestidad frente a los hechos del pasado. Querer saber y estar dispuestos a atravesar los miedos ya es nota de inmenso valor. Aunque a la verdad pura nunca lleguemos. Es el miedo el que actúa como paralizante o catalizador de la mayoría de las acciones humanas. Y es nuestra postura frente a él lo que nos ubica en rangos de mayor o menor valor. Pero la ausencia de miedo no será en ningún caso un ideal a perseguir, sino el coraje para enfrentarlo.

La memoria y el olvido operan como elementos antitéticos, pero a la vez solidarios en la construcción de la verdad. Porque la verdad tiene tanto que ver con lo que se recuerda como con lo que se olvida, como una gran metonimia existencial según la cual el todo es definido por la parte. En este caso, la parte que se recuerda. Y el proceso de recordar se da siempre en un contexto social, en una coyuntura histórica con sus dimensiones temporal y espacial bien determinadas. La memoria es, por tanto, un proceso social, aunque se dé en el individuo. Y es, a la vez que recuperación del pasado, un enfoque hacia el futuro.

En este camino sólo encontramos vacío, un desierto espiritual que debemos llenar para no perecer de angustia. La memoria es la ilusión de un esfuerzo por completar ese hueco del que venimos. Es también un intento ontológico por definir los parámetros de nuestra existencia para proyectarnos hacia otro vacío, el vacío de lo que vendrá, lo que todavía no existe, pero que construimos desde un presente que va llenándose de los recuerdos atraídos desde el pasado. Entre esas dos vacuidades somos carne y espíritu. Hijos del recuerdo, paridos con dolor de la memoria, siempre incompletos, con una angustia perenne por la frustración de nunca alcanzar aquello tras de lo que andamos, como ciegos a tientas •

# El Olimpo

JOSÉ MIGUEL TOMASENA

Cuando vivía en Madrid me gustaba ir a una librería de viejo en el barrio de Malasaña, probablemente la mejor librería de viejo que haya conocido. Se llamaba El Olimpo y su dueño se llamaba Rafa Pox, un poeta empeñado en negar el principio de no contradicción de la lógica griega. Pienso que aquél era el mejor nombre para una librería, porque en sus estanterías sólo cabían los dioses (Faulkner, Hammett, Dostoievski) y los mortales eran rematados en la banqueta por un euro.

Yo entonces empezaba a escribir y no tenía dinero para comprar libros, pero me gustaba entrar en El Olimpo. Pox tenía libros preciosos, ediciones de principios del siglo xx firmadas por Gómez de la Serna o Cernuda, y muchos otros autores enormes que yo no había leído. Me gustaba verlos a todos juntos, en un solo rincón, las más altas cumbres de la literatura universal; alimentaba mi ilusión de conseguir a codazos un lugar en la estantería de la inmortalidad.

La otra cosa fantástica de la librería, cuyo secreto Rafa nunca ha querido revelarme, era que no olía a viejo. Sé que a algunas personas les parece místico ese olor a polvo y a humedad y a papel amarillento. No sé, les sugiere la profundidad del pasado. A mí me huele a muerto. El olor de El Olimpo, en cambio, daba la sensación de que uno aún podía mancharse los dedos al tocar una pared pintada hace quinientos años.

Rafa Pox estaba siempre en un rincón de la librería, clasificando libros detrás de un escritorio y rascándose la barba rubia y larga. Calculo que tenía mi misma edad, o sea que rondaba los treinta años, y la pierna le temblaba con impaciencia cuando rastreaba en la computadora algún libro. Podía decirte qué edición tenía, en qué estantería estaba, cuándo y a quién se lo había comprado, y por supuesto, cuánto costaba.

Al propio Rafa le extrañaba su adicción bibliófila, porque en su casa nadie leía. Su papá era ingeniero forestal y su mamá sólo era su mamá. En una realidad paralela, decía, mi padre es editor y mi madre agente literaria. Y es que, como ya he dicho, Rafa Pox sostenía que se puede ser una cosa y no serla al mismo tiempo.

Una tarde cayó una gran tormenta sobre Malasaña y me refugié en El Olimpo. No recuerdo bien cómo comenzó la conversación. Supongo que, como la lluvia ahuyentaba a los clientes, Rafa se aburría y decidió contarme una historia, una historia que me provocó un pesar terrible. Como si viera mi futuro reflejado en un huevo negro. Me contó que había ido a México con su mujer embarazada a comprar libros usados.

Yo le pregunté si no me estaba contando otra historia de alguna de sus vidas paralelas, y él se rió y me dijo que no. Estábamos tan acojonados que nos escondíamos la pasta en los zapatos y los calzoncillos, dijo. Fueron a las librerías en la calle Donceles, en el centro del DF, con siete maletas vacías. Durante las mañanas hurgaban en una librería y luego en otra, hasta que llenaban las maletas y tomaban un taxi a la colonia Condesa, donde se hospedaban con un amigo. Todas las tardes, después de la comida y la siesta, volvían a Donceles.

Había cosas muy buenas, me dijo Rafa. Era complicado que no se te fueran los ojos, pensar en el negocio. Me explicó que durante muchos años México fue un puente entre las islas editoriales de Iberoamérica y que por eso Donceles era tan especial. Podías encontrar obras de los exiliados españoles editadas en Cuba, Colombia, Venezuela, aunque la mayoría eran ediciones mexicanas de León Felipe, Pedro Garfias o José Gaos. También abundaban los libros de la editorial Losada de Buenos Aires, que publicó las primeras traducciones al castellano de Faulkner, Hemingway, Joyce y Proust, libros preciosos que viajaron por toda América, y por supuesto, muchas cosas del *boom* y de la segunda oleada de exiliados sudamericanos de los años setenta que, según Rafa, se siguen vendiendo mucho.

*No recuerdo bien cómo comenzó la conversación.*

*Supongo que, como la lluvia ahuyentaba a los clientes, Rafa se aburría y decidió contarme una historia, una historia que me provocó un pesar terrible. Como si viera mi futuro reflejado en un huevo negro.*

En una de esas librerías de Donceles, Pox encontró una rara antología de poesía *beat*. El libro incluía nombres que él jamás había escuchado, con los poemas en inglés y una traducción al español bastante buena, según me dijo. Rafa le preguntó al librero si tenía más ejemplares y él le dijo que no, pero que conocía al editor. Se llama Gregorio Vallejo, le dijo, es un viejo raro que anduvo con los *beatniks*. Él mismo traduce e imprime en un tallercito que tiene en la colonia Álamos.

Un día antes de volver a España, Rafa fue a buscar al editor con las indicaciones que le había dado el librero. Fue solo, porque a esas alturas su mujer ya padecía la paranoia crónica que el DF suele provocar a los intrusos. El librero no recordaba la dirección exacta, pero le había indicado que buscara una antigua panadería que se llamaba Los Naranjos.

El local estaba en una esquina, en la parte baja de un edificio de los años cincuenta. Aún quedaban en pie algunas letras de la fachada. Los ventanales, a través de los cuales se había podido ver las charolas con bizcochos y pasteles, estaban ahora cubiertos con tabloncillos de madera. En la cornisa, cercados por una cortina metálica, había polvo, bolsas y botellas de plástico. Rafa encontró una puerta pequeña en la parte trasera del negocio, una puerta de metal grafitada en rojo y negro.

Le abrió un viejo con el pelo muy negro y un poco largo, lo que despistaba bastante porque a primera vista parecía mucho más joven de lo que era en realidad. ¿Qué está buscando?, dijo. Rafa le explicó que venía de parte de Antonio, así era como se llamaba el librero de Donceles, y que quería comprarle libros de los *beatniks*. El viejo tenía muchas arrugas en la cara. Encendió un cigarrillo, un cigarrillo sin filtro, y no dijo nada. He venido desde Madrid, dijo Rafa. Ya veo, dijo el viejo. Y sin decirle nada, se dio media vuelta.

Rafa dudó, hasta que el viejo giró al darse cuenta de que no lo seguía y le hizo un movimiento con la cabeza. Pasaron por una sala que tenía las paredes humedecidas y un agujero de chimenea en el techo. En una de las paredes había un contorno de tizne negro que enmarcaba el lugar en el que había estado el horno. Atravesaron la sala de amasado. Sobre una mesa larga de concreto se amontonaban, en perfecto orden, cientos de páginas impresas, listas para encuadernarse. Los montones estaban cubiertos por un plástico transparente y coronados con engranes, tornillos y pedazos de tubo que impedían que el aire se llevara las hojas. Rafa siguió al viejo por otros cuartos desvencijados, hasta que llegaron a una covacha oscura habilitada como despacho, en la que había una mesa con papeles manuscritos,

una máquina de escribir y una bombilla desnuda. En los anaqueles estaban los libros terminados.

Eran ediciones pirata, me dijo Rafa, traducciones que él mismo hacía y que luego imprimía en ese tallercito sin pagar derechos a nadie. ¿Eran buenos?, pregunté. Maravillosos, me dijo, mirando a través de la ventana la lluvia que caía sobre Malasaña. El viejo hacía lo que ya no hace ninguna editorial.

*¿A qué viniste a México?, le preguntó el viejo, y Rafa respondió que buscaba libros. ¿Libros?, se rió Vallejo. Mi amigo se avergonzó un poco, y el viejo le dijo: No te pongas colorado, güero, cada quien busca lo suyo.*

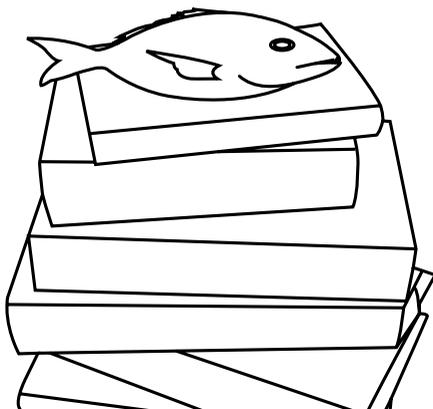
Gregorio Vallejo le preguntó por qué le interesaban los *beatniks*, y Rafa, acariciando uno de esos libros, le respondió que ellos habían buscado una salida a la lógica tradicional destruyendo los límites del yo. Ellos buceaban en las zonas oscuras en las que el yo es simultáneamente lo que se niega y lo que es, dijo. El viejo exhaló el humo por la nariz, lentamente. Puras mentiras, murmuró. Rafa le dijo que lo importante era su esfuerzo por desdoblarse la unidad del sujeto, y le habló de la metáfora y de los límites entre lo verdadero y lo falso, y se cagó en Parménides y exaltó la multiplicidad, pero el viejo sólo negaba con la cabeza. ¿Tú crees que Neal Cassady era como dicen esos libros?, lo interrumpió Vallejo aplastando una colilla en un cenicero sucio. Yo no conocí a Neal Cassady, dijo Rafa, pero no creo que exista sólo un Neal Cassady, como tampoco existe un solo Gregorio Vallejo. Somos todas las posibilidades desplazables. Ésas son pendejadas, muchacho, dijo el viejo. Rafa se encabronó; antes de que pudiera defenderse, el viejo le preguntó si quería un café. Dijo que sí con la cabeza y el viejo prendió una pequeña cafetera italiana para hacer expreso. Ahora pienso que, aunque cada uno defendía una posición contraria, me dijo Rafa viendo cómo el agua escurría por los vidrios de El Olimpo, en el fondo estábamos de acuerdo, porque ambos podíamos pensar lo opuesto.

Gregorio acercó dos sillas para que pudieran sentarse. Después le extendió una taza de cristal tres o cuatro veces más grande que el líquido que contenía. ¿Crees que este café sería mejor si se escribiera sobre él?, dijo el viejo sonriendo y Rafa también le sonrió, a pesar de que no quería: No, está de puta madre, dijo. ¿A qué viniste a México?, le preguntó el viejo, y Rafa respondió que buscaba libros. ¿Libros?, se

rió Vallejo. Mi amigo se avergonzó un poco, y el viejo le dijo: No te pongas colorado, güero, cada quien busca lo suyo.

Entonces se puso a hablar de sus viajes y de sus estancias en Cuernavaca, en donde había vivido Malcolm Lowry y había muerto Charles Mingus, y contó anécdotas de Kerouac y Burroughs y Corso como si estuviera hablando de su madre o de su vecina. Ese tono familiar hizo que Pox entendiera. Hombre, me dijo Rafa, en mi vida de editor *beat* yo tampoco acepto que mis colegas sean más reales en los libros que en la vida.

Gregorio Vallejo le contó que en Cuernavaca había visitado varias veces a Ernesto Cardenal, que entonces vivía en el monasterio de Santa María de la Resurrección. Cardenal aún no era revolucionario, dijo el viejo, pero sí era un monje progresista. En ese monasterio, siguiendo la tradición de San Benito, había un área para dar hospedaje a los peregrinos. Mucha gente iba ahí a visitar a Cardenal, entre ellos muchos *beatniks*, porque Cardenal era traductor de Allen Ginsberg. Una vez acompañó a Howard Frankl, un tipo que había tenido una experiencia mística en un cuartucho de Nueva York mientras fumaba marihuana. Frankl era ateo ciego, pero esa noche estaba en su cuartucho, fumando y leyendo un artículo sobre la expansión del universo en la revista *Time*, y tuvo la sensación de que él era parte de esa nebulosa expandiéndose en el tiempo y de que había algo más detrás de todo el vacío. Cardenal decía que había sentido a Dios, o más bien el absurdo del universo sin Dios. Howard iba a visitarlo con frecuencia y pasaba algunos días en el monasterio. Durante el día, compartían el silencio de la trapa: trabajaban en el huerto, meditaban, asistían a los rezos del oficio como todos los monjes, aunque sin cantar, porque Cardenal no sabía cantar. Por las noches, Cardenal iba a la hospedería a hablar con él. ¡Cómo le gustaba conversar!, dijo Vallejo. Esa noche hablamos de poesía, fumando cigarrillo tras cigarrillo, especialmente de Walt Whitman y del *Cantar de los Cantares*, que era el libro de la Biblia que más fascinaba a Cardenal, y por supuesto hablamos de la experiencia de Dios de Howard y de la meditación zen, en la que estaban metidos muchos otros poetas, y de los puntos de encuentro entre la mística de Oriente y Occidente.



Vallejo le preguntó entonces si conocía a Cardenal, y Rafa respondió que había leído alguno de sus poemas. Para ser sincero, no me gustan demasiado, dijo, y el viejo se burló de él: ¿Haces otra cosa además de rumiar libros? Rafa volvió a ruborizarse. Cardenal ha escrito cosas buenas, dijo Vallejo, pero eso no es lo importante.

Esa noche Cardenal les habló de la fundación de un monasterio en el tercer mundo, un sueño que compartía con su maestro Thomas Merton. Vivirían de la tierra y de la pesca, entre los campesinos, y conjugaban la oración y la contemplación de la naturaleza con la poesía y la pintura y la música y cualquier forma de arte. Frankl dijo que él iría con gusto a ese lugar, pero que no sabía si su experiencia religiosa tenía algo que ver con el dios de los cristianos. Cardenal le dijo que eso no importaba, y que también cabrían mujeres y parejas. Embriagado por esa visión, Gregorio dijo que él también quería ir, y se sintió feliz, muy feliz. Y aunque después se le complicaron las cosas, le confesó a Pox que el recuerdo de esa noche aún le provocaba gran alegría.

Rafa miró la taza de cristal que tenía en sus manos. Las últimas gotas de café reposaban en el fondo. ¿Quieres más?, le preguntó Vallejo y él dijo que no, que estaba bien. Entonces el viejo le preguntó qué libros quería comprar. Todos, dijo Rafa. Gregorio le sonrió: Si todavía no te digo cuánto cuestan, muchacho. Me gustaría ayudarle, dijo Pox. No se preocupe por la pasta.

Rafa metió en una de sus maletas los libros que Gregorio Vallejo quiso venderle. Cinco copias de cada uno, solamente. Unos cuarenta libros en total. Los arrastró por las banquetas irregulares de la colonia Álamos, temiendo que alguien lo asaltara, hasta que encontró un taxi que le cobró extra por la maleta, como si se tratara de un hijo, y lo llevó a la Condesa, donde lo esperaba su mujer.

Los libros se vendieron a la semana de haber llegado a Madrid, una cosa increíble, me dijo Rafa, y yo le pregunté si no lamentaba no haber podido convencer a Vallejo de que le vendiera más libros. Ya no importa, dijo. No teniendo esos libros es como mejor los tengo.

Había dejado de llover en Malasaña. Rafa Pox me preguntó qué opinaba de su aventura y yo le contesté que me parecía una historia triste. Se lo dije así, sin pensarlo mucho. ¿Triste?, me dijo extrañado. Y esa extrañeza se quedó conmigo mientras caminaba a casa. Los restos de la lluvia se escurrían entre los adoquines y se perdían en las alcantarillas. Sentía un sabor extraño debajo de la lengua y pensaba en la pared tiznada de la vieja panadería. Pensaba en el café negro que nunca llena la taza, en los fierros que impiden que el viento se lleve las páginas de los libros ●

# Poema

MARZANNA KIELAR

Stamtąd kochać grubą łuskę światła na wodzie  
i śnieg mieciony wiatrem. Osmalane nad ogniem  
gałęzie zim. Tam, na pustyni, w zamarłych piachach

patrzeć w to niebo, w krawędź ośnieżonego dachu  
z obłamującymi się soplami dni.

Gdy miłość wraca i przypomina nam prawdziwe istnienie.

Gdy składa ciało świata jeszcze raz, od początku,

i słońce wiąże obracającą się ziemię.

A śmiech dziecka pieni się, szumi w oblodzonym poranku.

Mieć znowu imię, które jak żebrowe sklepienie

da oparcie głosom ukochanych.

Stanąć w miejscu, gdzie był dom, w chaszcach wyczuć

różnicę poziomów.

# Poema

MAGDALENA ĐEROMSKA

*Versión del polaco de Joanna*

Y desde allí amar la grávida escama de la luz sobre las aguas  
y la nieve que arremolina el viento. Los inviernos y sus frondas  
—ramajes atezados por la hoguera. Allá, en el desierto, entre el  
pasma de

las dunas

mirar este preciso cielo, la cornisa y la nieve sobre el tejado  
con su colapso inminente de carámbanos y días.

Quando el amor vuelve sobre sus pasos para recordarnos la  
existencia verdadera.

Quando se dispone a ensamblar el cuerpo del mundo una vez  
más, desde el principio,

y el Sol ata en gavillas a la Tierra y sus giros —la risa de un niño  
crece

y se desborda al alba con el rumor de la escarcha.

Tener de nuevo un nombre —bóveda nervada, armadura de  
costillas—

para resguardar las voces de los que amamos.

Niech śmierć spłoszy się jak wróble, a godziny iskrzą  
w smugach porannego światła, gdy blask  
wędruje z kąta w kąt.

Pić — to jezioro żyjące za zaporą z lodu,  
gdzie chwila za chwilą rodzi się cały wszechświat,  
kształty z krwi i snów, dźwięki, pragnienie, pot.

Gdzie wiatr nad wzgórzem rozwija chorągiew śnieżnego  
pyłu.

Naszczekuje ciemność — gdy zasypiamy przy sobie:  
dwie łyżeczki w zamkniętej szufladzie, zapomniane  
podczas przeprowadzki  
(kiedy na powrót stanę się rosą i chmurami, będę oddychać  
tobą —

podpłyniesz jak morze  
w nocy)

Detenerse allí donde se alzaba el hogar, percibir entre la  
maleza  
el otro suelo.

Que la muerte huya como un gorrión asustado, mientras  
chisporrotea  
la fragua de las horas  
en las estelas de la luz que peregrina, tembloroso resplandor,  
por los rincones de la mañana.

Beber este lago que late y respira tras la compuerta del frío,  
lugar entre dos instantes en que el universo mismo ve la luz  
primera,  
trazos de sangre y sueño, el ansia, la transpiración y el eco.

Donde el cierzo enarbola sobre la colina el estandarte de la  
ventisca.

El ladrar intermitente de la oscuridad que se aproxima —cuando  
nos abandonamos al sueño, tendidos uno junto al  
otro:

dos pequeñas cucharas en un cajón cerrado, olvidadas  
en la mudanza  
(apenas tornada en rocío y en nubes; mi aliento,

tú —alcanzarás mis orillas  
como el mar— cuando la noche)

# Flor del Vacío

PATRICIA PÉREZ ESPARZA

*—Lo que llamamos pasado no es propiedad de nadie. Pero si me presionaran a decir algo diría que tal vez sólo ejercemos propiedad sobre las palabras presentes que cuentan el pasado. Y no sólo sobre las propias. Porque no es necesario saber de quién son las palabras. Pero, espere, ¿no es siempre lo que llamamos «instante presente» un momento sin palabras? Así, aunque una persona esté conversando como yo, ¿el «instante presente» en sonidos como y u o no es un silencio sin sentido?*

YASUNARI KAWABATA<sup>1</sup>

*El razonamiento me dice que a medida que envejezco me aproximo a convertirme en esqueleto. Así que, sin esperar el análisis, ya soy un esqueleto.*

D. T. SUZUKI<sup>2</sup>

1

«POR MÁS ALEJADO del mundo que uno pueda estar, el suicidio no es una forma de iluminación. Por muy admirable que sea, el suicida está lejos del reino de la santidad». Yasunari Kawabata, autor de lo anterior, se suicidó a los 72 años. Apenas cuatro años antes de su muerte había leído esa frase, parte de su ensayo «Visión en los últimos momentos», en su discurso de aceptación del Premio Nobel, el primero otorgado a un escritor japonés. ¿Qué olvido, qué desesperanza, qué miedos lo guiaron y acompañaron al final? ¿En qué se detuvieron sus ojos? No hubo nota póstuma.

En ese ensayo, a propósito de Osamu Dazai, otro autor japonés suicida, resaltaba Kawabata el sentido que la muerte puede tener para un oriental, especialmente alguien con formación budista; parecía, escribió, que Dazai

había querido demostrar una y otra vez que no había un arte superior a la muerte, y se preguntaba: «De aquellos que reflexionan, ¿quién no habrá pensado alguna vez en el suicidio?».<sup>3</sup>

2

EN 1968, cuando recibió el Nobel, Kawabata tenía 68 años y en su lectura también mencionó a Ryokan, monje zen y poeta de finales del siglo XVIII y principios del XIX, «ya senil, a los sesenta y ocho años». La vejez parecía preocuparle. Fue uno de sus temas guía desde los primeros textos, interés constante, casi obsesivo. Y la memoria parece tomar un lugar esencial en esa vejez que vislumbra; indispensable bastión conforme pasan los años.

En la mente de sus personajes parece abrirse una pequeña grieta por donde los recuerdos fluyen en un río incontenible que termina conduciéndolos al vacío. En medio de ese vacío, la pérdida que da el olvido puede llegar a reconstruir, a salvar, desde la resplandeciente página en blanco:

*Cada vez que la madre iba a hacerle visita, el muchacho le decía: «Mamá, escribí algo. ¿Me lo lees, por favor?». Al ver la hoja de papel sin una letra, la madre sentía ganas de llorar. Sin embargo, mostraba un rostro sonriente y le decía: «Está muy bien escrito. ¡Qué interesante!». Con mucha frecuencia, importunada por los ruegos de su hijo, la madre le leyó la hoja de papel en blanco. Se le ocurrió contarle sus propias historias, haciendo ver que las leía. [...] La mamá le cuenta al joven su niñez. El joven loco cree que lo que escucha es el documento que él escribió con sus propias memorias. Los ojos le brillan de orgullo. La madre no sabe si él comprende o no lo que le cuenta. Sin embargo, al repetir la historia cada vez que lo visita, se va volviendo poco a poco más hábil hasta que llega un momento en que tiene la impresión de estar leyendo de verdad una obra de su hijo. Recuerda cosas que había olvidado. También los recuerdos del hijo se van tornando más hermosos. El hijo convoca el relato de la madre, colabora con ella, reconstruye los hechos. No hay modo de saber si se trata del relato de la madre o del relato del hijo. Mientras la madre está contando la historia se olvida de sí. Puede olvidar la locura del hijo. Mientras el hijo escucha la lectura con tanta concentración, no es posible discernir si está loco o no. Durante esos instantes el alma de la madre y del hijo se funden en una sola. Se sienten felices como si estuvieran viviendo en el cielo. Y así, mientras se repite esta experiencia, la madre sigue leyendo hojas en blanco convencida de que el hijo ha de sanar de su locura.»<sup>4</sup>*

Sin embargo, sus obras no son, por lo general, una apología de los recuerdos, sino un *elogio de las sombras*. Los viejos se aferran por momentos a su

memoria, pero terminan por aceptar, resignados, que esa memoria se les ha ido escapando entre las manos y ahora le pertenece a alguien más. Cuando no es posible entrar en la «misma región de las reminiscencias» de los demás, deja de tener importancia que los recuerdos de los otros no coincidan con los propios o, todavía más allá, con una supuesta realidad:

*Concluyeron que evidentemente estaba loco. Kozumi, sin embargo, pensaba que él también debía estar loco. Había estado oyéndole la historia a la mujer, buscando en sus recuerdos mientras la escuchaba. En este caso, no había existido un pueblo llamado Yumiura, pero cuánto de su pasado, un pasado que él había olvidado y que para él ya no existía, podía ser recordado por otros. Después de su muerte, la visitante de hoy iba a pensar que Kozumi le había propuesto matrimonio en Yumiura. Para él no había diferencia entre uno y otro caso.*<sup>5</sup>

### 3

MUCHO SE HA ESCRITO sobre *La casa de las bellas durmientes* como ejemplo de la literatura erótica japonesa, pero éste es también un libro de la memoria y el vacío. Eguchi tiene 67 años cuando comienza a visitar la «casa de las bellas durmientes», pero «no ha dejado de ser hombre», a diferencia, presupone él mismo, de los otros viejos que también asisten, los que ya se han olvidado de la felicidad de estar vivos e intentan recuperarla. En esa casa pueden dormir tranquilos junto a bellas jóvenes narcotizadas, y tener sueños felices o recordar lo que ellos mismos sentían cuando eran jóvenes. Emprenden un camino en doble dirección —recuperar los recuerdos pero también olvidar—, que paradójicamente los conducirá a un único sitio, quizá también paradójico: sentirse vivos para enfrentar su muerte. Los viejos buscan olvidar esos últimos y desesperanzados años, las preguntas sin respuesta, la nostalgia, el daño que han hecho, su incapacidad de ser hombres, «su pesar por los días perdidos sin haberlos tenido jamás», su «sueño inacabado». Dormir con esas jóvenes es también un acto de purificación.

La supuesta realidad externa funciona como mero pretexto o disparador de una realidad más fina y más palpable: la que lleva dentro Eguchi, bordada con delgados hilos de años y recuerdos, de preguntas a las que, quizá hasta ese momento, comienza a entender que no podrá responder jamás.

Frente a las bellas mujeres jóvenes e irremediabilmente dormidas que se encuentran en la casa, los sentidos —especialmente el olfato— conducen al viejo a un mundo interior que no recordaba, en un movimiento que lo obliga a borrar el mundo exterior que lo disparó: «Era como si hubiera olvidado a la

muchacha que yacía junto a él, la muchacha narcotizada; pero era ella quien le había hecho pensar en la mujer de Kobe». <sup>6</sup> No está en las mujeres sino en lo que los sentidos, a través de ellas, despiertan en el mundo interior, con lo cual éste se vuelve casi una continuación del exterior: los límites se pierden por momentos, se vuelven difusos.

### 4

EN *El clamor de la montaña*, lo mismo que en la novela anterior, la realidad se divide en distintos planos superpuestos: los sueños, los recuerdos, los pensamientos y el transcurrir cotidiano. Pese a su simultaneidad, cada uno de ellos tiene incluso su propio lenguaje y abre, a su vez, infinitas posibilidades.

Ya desde el primer capítulo se trazan estos planos, que persistirán durante todo el relato: el anciano Shingo escucha el clamor de la montaña, sonido que había escuchado muchos años atrás, anunciando la muerte de su cuñada, de quien estuvo (¿está?) enamorado. No podemos saber si el clamor anuncia, en esta ocasión, su muerte, pero tampoco importa: al escucharlo, se desatan en el viejo los recuerdos, el mundo del pasado que nunca lo ha abandonado y al que él voluntariamente se abandona, borrándose lentamente de su terrible vida cotidiana, vacía y dolorosa, sin dejar siquiera rastros en su propia memoria.

Pasado y presente se enfrentan a través de la oposición entre sueños y recuerdos —único lugar donde la verdadera belleza existe—, frente al desarrollo de una vida familiar que no entiende y las sucesivas muertes de sus viejos amigos; a muchos de los que todavía están vivos los califica de decrepitos y egoístas: él, como Eguchi, parece mirarlos desde lejos.

La tristeza, la soledad, la amargura y la desesperación pueblan su mundo, ante la incapacidad de resolver la vida de sus hijos y la suya propia; la esposa de su hijo es la única ventana que le permite atisbar un poco de esa belleza anhelada: «Cuando se casó y vino a casa por primera vez, Shingo notó los movimientos leves, pero bellos, de sus hombros. Sintió en ello un encanto nuevo. Algo en su delicada figura le hacía evocar a la hermana de su mujer». <sup>7</sup>

### 5

KAWABATA HABLA del vacío en términos budistas: no es el vacío del nihilismo occidental, sino un vacío habitado, que contiene en sí mismo «un cosmos espiritual donde todo se intercomunica, trascendiendo fronteras, sin límites espaciales ni temporales». <sup>8</sup> El vacío de donde todo proviene y hacia donde

todo se dirige: «Para nosotros, la verdadera existencia viene de la vacuidad y vuelve nuevamente a la vacuidad. Lo que aparece a partir de la vacuidad es la verdadera existencia. Hay que pasar por el portón de la vacuidad».<sup>9</sup>

Eguchi y Shingo, en efecto, van atando hilos con la realidad circundante para conseguir situarse en el vacío de la memoria. Desde allí los recuerdos fluyen, se multiplican y vuelan, son como un campo lleno de mariposas:

*Dos mariposas jugueteaban entre los bajos arbustos que bordeaban el sendero de piedras de un jardín. Desaparecían entre las ramas, las rozaban, parecían divertirse. Volaron un poco más alto y danzaron grácilmente hacia los arbustos para alejarse de nuevo, y otra mariposa apareció de entre las hojas, y después otra. [...] de los arbustos fueron surgiendo más mariposas, una tras otra, y el jardín era un enjambre de mariposas blancas, muy cerca del suelo. [...] El enjambre de mariposas había crecido tanto que era como un campo de flores blancas.<sup>10</sup>*

Mariposas blancas que contienen en sí todos los colores y todas las formas y, por ello mismo, ninguna. Sospechosas y huidizas, habitantes de la nada que se anticipa a los colores y las formas de ese otro mundo: «Seguían revoloteando por detrás. Mientras miraba así, absorbo, Shingo empezó a sentir que tras la esparcela había, quizás, un pequeño mundo».<sup>11</sup>

En este cosmos que puebla el vacío, el poder sugestivo de lo más nimio termina por conformar una realidad mucho más profunda, más vasta. «La intuición Prajna no sólo sirve para ver una cosa individual, sino la totalidad de la Realidad concentrada en ese objeto particular».<sup>12</sup> Un pequeño objeto puede ser visto en tanto su propia particularidad, pero también, y al mismo tiempo, como el mismo universo infinito representado en él, que lo contiene.

La asimilación con la naturaleza y, más aún, con un rasgo aparentemente pequeño, no es más que ese espíritu del vacío zen: lo pequeño representando la vastedad del universo —rasgo muy evidente en la pintura oriental. A través de ello, la fusión del hombre, de sus sentimientos, es con el universo entero:

*En el césped se erguía un árbol muy alto. Shingo, atraído, encaminó sus pasos hacia él. A medida que se acercaba, los ojos alzados al tronco gigantesco, sentía en sí mismo más y más profundamente el volumen y la nobleza de aquel verdor erguido. La Naturaleza les lavaba —a él y a Kikuko— sus penas, sus melancolías...<sup>13</sup>*

El viejo Eguchi, excitado ante la belleza dormida de su acompañante, se funde y se vuelve uno con el tronar del mar sobre el acantilado, late con

fuerza y se estrella: «Al cabo de unos momentos el sonido de las olas se incrementó, porque el corazón de Eguchi había sido cautivado. Se desnudó con decisión».<sup>14</sup> Shingo es el árbol; Eguchi, el oleaje del mar. Se han perdido las fronteras.

En ese mismo movimiento de fusión, pero en sentido contrario, la naturaleza puede convertirse también en triste reflejo de los hombres:

*Ya los pinos no eran tan sólo árboles. El aborto de Kikuko estaba enredado a ellos. Cada vez que mirase esos pinos, en sus idas y venidas, recordaría inconscientemente a Kikuko. [...] Pero esta mañana estaban separados de la arboleda, y el aborto, enredado a sus troncos, les hacía aparecer con un color impuro.<sup>15</sup>*

Y al final, esa pérdida gradual, esa entrada al vacío, esas sombras que terminan poblándolo todo, no son parte de un proceso gozoso ni para Eguchi ni para Shingo, quien al no poder hacer el nudo de su corbata se percata de lo que allí está en juego: «repentinamente se vio invadido de una sensación angustiosa: era la pérdida y la desintegración del propio yo».<sup>16</sup> ¿Qué es el yo?, preguntaría el budismo: sólo una ilusión, una construcción de la mente. Apenas unos minutos después, se hace el nudo con toda naturalidad y se pregunta cómo pudo haberlo olvidado.

## 6

Memoria puede ser desmemoria. Su propia traición. Quien recuerda es otro que se ve a sí mismo, como una lejana y brumosa figura, y se reinventa. La memoria no es fiel a la verdad (no se atrevería), sino un juego de supervivencia y sentido.

El recuerdo puede ser desaparición, pérdida. Su propia traición. Quien recuerda se va sumergiendo en mundos alternos, paralelos, hasta que termina por olvidarse de sí. El recuerdo borra, desdibuja.

Sin memoria, sólo queda la nada, el vacío. Luis Buñuel escribió en su libro autobiográfico, a propósito de su propio intento por recuperar sus recuerdos: «Una vida sin memoria no sería vida [...]. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada».<sup>17</sup>

Pero el término «vacío», en la concepción occidental, se suele leer desde un aspecto negativo, que incluso marca una carencia. Nada más ajeno que todo esto al concepto budista. Mientras un occidental buscaría llenar un recipiente vacío, un budista pensaría en vaciar un recipiente lleno, para que, una vez vacío, pudiera contener su verdadera esencia. «Aquellos que no

tienen ojos para ver ni orejas para oír no pueden percibir la flor del Vacío. Como no son capaces de ver ningún color ni luz, ni ninguna hoja ni flor, sólo pueden olerla».<sup>18</sup>

Kawabata se presentó ante los occidentales, presentó sus propias obras, como parte y reflejo de esta concepción budista. Eguchi, de 67, Shingo, de 62, parecen estar en la antesala de la senilidad sin retorno y la miran, por momentos, con los ojos desorbitados. Saben hacia dónde caminan y sienten miedo. Ambos observan cómo se van diluyendo los recuerdos, cómo se va borrando su presente inmediato. El oscuro vacío que los acecha parece amenazante. La «fealdad de la vejez» los hace temblar y, ante ello, sólo les queda volver la vista hacia la belleza, con esperanza. Casi como un milagro, la contemplación gozosa, maravillada, casi virgen e inocente, de la belleza, les brinda una nueva posibilidad de vida. Quizá esté allí la manera de encontrar el supremo arte de la muerte. «La verdad está siempre a la mano, a nuestro alcance»<sup>19</sup> ●



1 «Sin palabras», *Primera nieve en el monte Fuji*, Norma, Bogotá, 2006, p. 167.

10 Y. Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*, op. cit., p. 82.

2 *El ámbito del zen*, Kairós, Barcelona, 2005, p. 87.

11 Y. Kawabata, *El clamor de la montaña*, op. cit., p. 683.

3 Y. Kawabata, *El bello Japón y yo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.

12 D. T. Suzuki, *El ámbito del zen*, op. cit., p. 79.

4 Y. Kawabata, «Sin palabras», op. cit., pp. 161-162.

13 Y. Kawabata, *El clamor de la montaña*, op. cit., p. 809.

5 Y. Kawabata, «Un pueblo llamado Yumiura», *Primera nieve en el monte Fuji*, op. cit., p. 193.

14 Y. Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*, op. cit., p. 19.

6 Y. Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*, Caralt, Barcelona, 1989, p. 65.

15 Y. Kawabata, *El clamor de la montaña*, op. cit., p. 804.

7 Y. Kawabata, *El clamor de la montaña*, en *Los premios Nobel de literatura*, vol. XII, Plaza & Janés, Barcelona, 1970, p. 673.

16 *Ibid.*, p. 860.

17 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Círculo de lectores, México, 1983, p. 14.

8 Y. Kawabata, *El bello Japón y yo*, op. cit.

18 Dôgen, *Cuerpo y espíritu*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 114.

9 Shunryu Suzuki, *Mente zen, mente de principiante*, Estaciones, Buenos Aires, 1987, p. 142.

19 S. Suzuki, *Mente zen, mente de principiante*, op. cit., p. 86.

# Un café

## JOSÉ JAVIER VILLARREAL

Ahora que lo tengo todo,

que lo repaso y lo memorizo de nuevo.

Ahora que lo recuerdo todo, que todo lo sé.

Que salgo a la calle con la cabeza bien alta,

que murmuro mis pesares al lado de tiendas y vitrinas oscuras,

que me inclino ante los cerrojos y las mirillas vedadas,

que atormento el clima de los veranos con sus noches y banderas,

que hago ondear los estandartes que se deslizan por el cielo,

que me siento a la mesa en el café de mi predilección

y pido lo necesario, lo que más me satisface.

Ahora que lo tengo todo volver a vaciar los bolsillos,

llenar la mesa de papeles inútiles y escribir en ellos palabras inútiles

para hacer tiempo, un tiempo precioso, ahora que lo tengo todo.

# El primer recuerdo: su doble espejo\*

MARTHA ROBLES

**HAY VOCES QUE LLAMAN A OTRAS**, e imágenes que, como la fisura consagrada en Delfos, irradian vapores adivinatorios. En la sima, la memoria esconde su repertorio de sensaciones. Allí se aprieta al modo del *khasma*, en las fuentes ocultas del ser, hasta encontrar la ocasión, el medio, la señal o el símbolo que súbitamente puede atraerla, desencadenar su mensaje o percibir su llamado de manera indirecta. Algo similar al mensaje profético, cuando el dios se manifestaba en voz de la pitia, la remembranza-cifra despliega su intensidad expansiva sólo al atinar con un heraldo de anuncios fortuitos. Por sí mismo no vuelve ni se recupera un recuerdo, sino hasta que la casualidad o la causalidad lo inserta en otra esfera del entendimiento, donde los elementos-puente lo hacen explícito. Manifiesta o re-velada, entonces la visión se transforma en alusión, luego en invocación y, finalmente, en materia expuesta a interpretaciones que completan su impacto inicial.

Esta suerte de profecía hacia atrás o adivinación del revés no es interpretada por un sacerdote, como se hacía al versificar el recado apolíneo para el consultante, emitido en principio por la anciana pitia, cuyo lenguaje cifrado resultaba ininteligible al oído común. Al «traductor» del mensaje correspondía elaborar la primera versión, misma que servía al consultante de punto de partida en el deslinde de su destino. Cifrado también, el recuerdo, en

\* Interesados ambos en los misterios de la memoria y el lenguaje, Néstor A. Braunstein me permitió leer su ensayo, entonces inédito, sobre el primer recuerdo de Julio Cortázar: *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia* (Siglo XXI, México, 2008). El efecto que me causó fue como un rayo: turbulencia y revelación. Al punto le respondí con estas páginas íntimas. Una voz llamó a otra; y porque en verdad no existen casualidades, cada uno siguió rutas distintas desde un mismo surtidor de palabras: él, agudo psicoanalista, emprendió con mis líneas una nueva estación de su *Ficcionario*; yo, en cambio, comencé a novelar mediante otros lenguajes la ficción del espejo. Letras y psicoanálisis, de esta manera, continúan a distancia su diálogo en busca de una misma curiosidad por desentrañar al ser que subyace detrás del ser.

cambio, cobra su cabal significación al re-conocerlo, exteriorizarlo y abandonar su mutismo interior. Entonces lo oculto habla; habla el ser que subyace detrás del ser. Conjurar un olvido es nombrarlo; aunque, para nombrarlo, el que recuerda una «inscripción» recóndita debe acudir, auxiliado por sus sentidos, al instrumento de la palabra. Curiosamente, por entender la revelación del ayer se vislumbran también el hoy y el rumbo del porvenir. Así, con procedimientos similares aunque desde direcciones contrarias, se juntan la función del oráculo y el esclarecimiento de la memoria ante la determinación del destino.

Néstor A. Braunstein escribió que la inscripción de un momento no contado por otro constituye «el hueso de la memoria que permite iniciar el relato de la propia vida en primera persona». Tal la diferencia con el oráculo, cuya profecía dispone la memoria hacia delante, no obstante apoyarse en el recurso de una misma ficción. Y desde la noche de los tiempos no existe inicio sin el soporte de la ilusión que nos permite acceder a lo tremendo, esa fuerza que nos rebasa ante la evidencia de una verdad que por sí misma se niega a asimilarse en toda su desnudez.

No es que el recuerdo primitivo se olvide, como si de borrar o eliminar de la íntima geografía se tratara, sino que ofusca al sujeto que no puede representarlo ni transformarlo en ficción intermedia. Y no puede quizá porque no sabe cómo re-conocer lo que le provoca internamente el suceso: acaso fuera de contexto, su contenido interpone un obstáculo a la posibilidad de concatenar esa impresión al curso del saber y del entender asimilado, precisamente el que integra un lenguaje propio.

En la mejor herencia platónica recordar es despertar, conocer, recobrase en la simiente de claridad primordial y fusionarse al propio mito de fundación. «Olvidar», entonces, sería tanto como remontar el instante del no-saber. Defensa, ésta, que en apariencia atenúa su efecto en la conciencia perturbada al «arrojarse» al confín de lo que no puede decirse porque lo tremendo lo impide; lo impide el fantasma del ser, el terror, a la vez, de ser «eso» que no podemos nombrar.

Al leer el primer recuerdo de Julio Cortázar y su subsecuente análisis, también recordé. Su escritura fue el rayo, palabra / llave que abrió las puertas de mi memoria recóndita. Vi lo que sabía sin saber. Era pequeña. Tanto, que los roperos de tres lunas que había en la casa de mis abuelos parecían tan altos que no tenían fin. Quizá deambulando en una andadera, gastaba el rato del sol ardiente yendo de aquí para allá, mientras los adultos hablaban. Apretaba el chupete de un biberón entre los dientes cuando, en uno de los cuartos más luminosos, me quedé mirando mi propio reflejo. Sentí pánico. No sé si fue largo o corto el instante, pero me di cuenta del pavor de ser y

no ser la que estaba allá adentro, en un aterrador espejo. Todo ocurrió como el rayo, como si descubrir el espejo y mi propia duplicación fueran una y la misma cosa. No entendía nada, salvo que una yo —o intuita como yo— estaba atrapada en una de las lunas de ese ropero y también me miraba. Grité. Luego lloré. Me fui y regresé; pero era tanto mi miedo que, desde entonces, me dio por rodear el patio para no tener que pasar por «eso» que yo sólo sabía y me había enseñado a conocer el terror.

Entre la fecha del episodio y la lectura de lo que me permitió recordar cabe la palabra que me define, el lenguaje que me ha hecho ser la que soy. La sensación, sin embargo, conservó su pureza intacta para identificar el terror en toda su dimensión. Recobrada a distancia y de un solo golpe, la memoria abrió esa fisura «adivinatoria» no sólo para situar el suceso en el espacio y el tiempo en que el miedo era miedo porque lo experimentado no cabía «en otra cosa» ni era capaz de ser identificado por una criatura aún sin vocablos. Los límites interpretativos de aquella niña no abarcaban la familiaridad de un espejo. Sin posibilidad de agregarse a la propia ficción, la experiencia trazó de manera subversiva su mensaje oracular: cifró mi historia.

Como toda «revelación», en el recuerdo primitivo se aloja la dualidad: ¿era el descubrimiento atrapado y duplicado del yo la causa de tan radical espanto? ¿Me intimidó toparme de golpe con otra niña que repetía mi pasmo al través del cristal? ¿Me perturbó la visión de estar y no estar en dos espacios inconciliables? En todo caso, el pavor es la guía. Indica que, en cierto modo, el ser sabe que es y también cómo es de manera temprana. No sabe, en cambio, identificar, reconocerse ni reconocer lo otro sin referencias auxiliares. Sellarlo en la memoria equivale a poder soportarlo, aunque evitar subsecuentemente el espejo significa que la conciencia sabe dónde está lo que no quiere ver, lo que no puede asimilar con naturalidad, aunque «eso» exista allá afuera.

Es obvio que la niña que mordía el biberón no hablaba aún. Se desplazaba entre habitaciones y corredores de aquella casona como absorbida por el eco que producía su andadera sobre las losas brillantes. El goteo de una fuente central, las voces viajando por los cuatro pasillos que rodeaban el patio interior, el pregón callejero entrando por los balcones, el ruido de la cocina, los olores, el canto de los canarios allá atrás... Todo ese mundo infantil estaba hecho de sonidos que se multiplicaban en ecos y duplicaciones extrañas. Eran tan sugestivas y misteriosas las repeticiones como las sombras largas que poblaban el piso cuando más calentaba el sol. Seguir las, pisarlas, fascinarse con ese juego de luz y siluetas oscuras, despojadas de gestos y rasgos, se convirtió en fuente de conocimiento de aquella criatura solitaria que fui. En realidad, ese mundo advertido mediante sombras, ecos y reflejos formaba el

repertorio del placer de una nena que, viviendo entre signos que fragmentaban la vida, nunca se había detenido a contemplar un espejo.

*Como toda «revelación», en el recuerdo primitivo se aloja la dualidad: ¿era el descubrimiento atrapado y duplicado del yo la causa de tan radical espanto? ¿Me intimidó toparme de golpe con otra niña que repetía mi pasmo al través del cristal? ¿Me perturbó la visión de estar y no estar en dos espacios inconciliables? En todo caso, el pavor es la guía.*

Nítida, fiel y en toda su transparencia, la figura vislumbrada en el ropero pertenecía sin duda al universo de las repeticiones, como el eco y la sombra ya conocidos. Pero era a la vez distinta porque mi reflejo se mostraba mostrándome con claridad. La niña se topaba por vez primera con un indicio de realidad, un ser concreto. El hallazgo me aterró por la doble razón de ver, reconocermelo y advertir que, por única vez identificada, estaba no obstante dividida, duplicada por la frialdad del cristal. Tal el pavor. Era como si la sombra, de pronto, cobrara vida...

Y es que algo aparece sin nombre o sin referencia y aterroriza. Impresiona. Se fija. El grito es defensa. En cambio el olvido implica reserva, pausa que aguarda la ocasión de nombrar el súbito enfrentamiento con el vacío o, mejor aún, con lo desconocido que asusta. Lo no-dicho aunque experimentado no desaparece del repertorio del ser, más bien permanece indefinidamente a la sombra, donde la voz pueda iluminar indirectamente esa no-palabra, cuyo poder orienta la dirección del propio destino.

Enmascarada, la impresión perturbadora se queda ahí, confinada en «el hueso de la memoria», hasta poder enunciarla a golpes de habla o hasta que, efectivamente, «ese momento pueda ser contado por otro». Sin importar cuándo ocurra, pende mientras tanto el recuerdo-eje en el calendario vital. Misteriosamente se oculta, aunque el vocabulario interior acude a sus propias leyes para responder a su impacto por otras vías. Así como el registro del placer congrega y armoniza, la reminiscencia traumática hiere al lenguaje, lo separa, lo aísla. Lastima su oscuridad y, confinado a lo no-dicho, el momento padecido lesiona a distancia, quema su cicatriz y, deformada, su necesidad de expresarse se expande a la región de la angustia.

Este recuerdo primitivo no pudo ser más angustioso. Marcó el salto del ser que se desplazaba entre sombras al reconocimiento del yo, aunque un yo

despojado del beneficio de la referencia auxiliar, del nombre reparador que en cambio sí tuvo el Cortázar/nene al ser arropado y consolado amorosamente, tras padecer el terror por el canto del gallo. Fue un encuentro súbito de una niña sin habla con otra que miraba desde la profundidad del silencio contemplativo. Y no hubo voz ni palabra de afuera que consolara, sólo un grito idéntico al grito que inauguraba el llanto infantil que para siempre me llevaría a evitar los espejos. Hasta descifrar este evento remoto me di cuenta de que nunca concilié ese primer encuentro con mi reflejo. Casi prescindible, crecí alejada de la «agresión» del espejo. A la fecha lo evito y hasta parece inútil el esfuerzo consciente de detenerme frente a una superficie brillante, porque mis sentidos aprendieron a ver sin verme, a reconocer, sin unificar, a «la otra».

Poderoso, un recuerdo primitivo, como éste, teje el velo de la vida profunda sobre la experiencia interpretada. ¿Por qué, sin embargo, un día se abre «casualmente» esta visión, como si pidiera «manifestarse», integrarse a la palabra y ser por fin contada? Hasta parece que la figura indefinida que apareció en el espejo buscara en la voz el nexo que une lo que la experiencia divide. Sólo eso explicaría por qué, sin entender cómo ni por qué un día la mente llama a la remembranza, la memoria identifica e intercala su carga adversa al vocabulario de las definiciones.

Congregado así a lo que se entiende y reconoce por el prodigio del habla, el recuerdo habla. Habla como entresacado de los vapores secretos, del *khasma*. Habla por fin, sin renunciar al enigma de su primera absorción, sin romper la raíz de un dolor que queda después del dolor. Dilucidarlo, o —mejor aún— descifrarlo, remonta su impresión primordial; pero hay que decirlo desde el espacio del logos para poder soportarlo. Hay que interpretarlo, traducirlo, integrarlo. De otra manera la percepción distorsionaría con ficciones nefastas el efecto substancial de un suceso amenazante, emparentado con la muerte.

En esa labor de desentrañar un recuerdo oscuro coinciden el psicoanálisis y las letras, aunque al talento creador jamás le interesa interpretar su ficción. La escritura es la más perfecta labor del habla, su más acabada expresión. Por el psicoanálisis se escudriña, se balbucea y se explora el revés del habla hasta descubrir la sucesión de obstáculos que literalmente la ensombrecen, ensombreciendo la vida. Eslabonadas, sin embargo, a la primera memoria, las frases en ambos casos tejen historias remotas, las que perduran detrás de otra historia y subyacen encubiertas por el deleite que acompaña el despertar de la voz.

Traspasar el silencio, lo no-dicho y vigente en el depósito entrañable de la memoria del sufrimiento, significa una hazaña equivalente a la del despertar, en su más perfecto sentido platónico. De suyo es un lento deslizarse por una ausencia que es presencia biográfica, seña de identidad; y, cuando

decisivo, también se sitúa en el centro generatriz: el mejor intérprete del propio destino.

Reconstruir el instante del pasmo repara, a condición de hacerlo desde algún espacio auxiliar. No obstante, su signo perturbador prevalece con otras huellas recónditas en esa parte indescifrable del ser que, al manifestarse por inferencia o asociación, parece oscilar desde la hondura del balbuceo hasta el deseo de entender, de aclarar el contenido de esa fuente de infelicidad que nunca renuncia a su función lacerante. Quizá emparentado con el oráculo y el surtidor de mitos, por este tronco del miedo donde se alojan las heridas del alma surca la savia que determina un modo particular, individualizado, de estar en el mundo. Visto así, no es extraño aceptar que no existen casualidades en la conducta.

Una de estas expresiones del supuesto azar, simbólica y poderosa, resulta reveladora al reparar en que la célebre encrucijada donde se cree que Edipo mató a Layo, su padre, se encuentra en el camino de Tebas a Delfos: un sendero «escarpado y de difícil acceso». Un sendero simbólico e igual a las rutas intrincadas de la memoria.

Re-pasado, se entiende pues que en su primer peldaño la memoria es sorpresa, un estremecimiento, lo inimaginado y, por tanto, lo que no halla lugar en el repertorio verbal. Surge al paso. No hay lugar en la mente para recibir ese golpe de vida, esa orilla de muerte. La sensación se adelanta al advenimiento de la palabra. Imagen recibida, la memoria es portal de lo no sabido. El temblor inaugura la pausa entre el silencio que aparta y los nombres que unen.

De este modo, por una lectura casual confirmé que hay terrores/guía que llaman y despiertan miedos ocultos de otros. No bien acababa de leer la página del doctor Braunstein, cuando un borbotón de imágenes comenzó a abultar mi mente como agua vertiginosa. Quería leer más, saber más... Y supe, sí, que la memoria está hecha de miedo. Está hecha de omisiones, obstáculos y pasmos que al final enmudecen. Ante la palabra, que sí es desde luego reparadora, pienso en el silencio creador, en el que sale de la oscuridad a la luz, el que da-a-luz: un derivado de la contemplación y de la pausa que surge entre dos nombres, dos señales sonoras, dos figuras encontradas del ser: el espejo, otra vez, como cifra de mi destino.

Sí, el espacio del logos es decisivo para «adivinar» el recuerdo; pero una vez ahí, otra vez reflejo, hay que congregarlo, unificarlo, verlo desde otra orilla, otro lado del saber. Y veo por fin a la niña que entonces no vi. Veo el origen de mi escritura, la raíz de un estilo. Así reparo, inevitablemente, en el saber del alma, en la sabiduría esencial, en la palabra que envuelve el final y el principio, su pureza inicial y su mito, otra vez, otra vez... ●

# Recobrar la memoria en una carta

VÉRONIQUE VASTER

He abierto una bolsa con sobres olvidados. En ellos, con letra apacible pero profunda, la dirección postal de mi abuela. El timbre dice «Correo Militar», un escudo a la izquierda: «680. Regimiento, Capitán Comandante». Otros sobres apilados con un escudo alemán dicen «Stalag». Todos están revueltos; inicio entonces, con inquietud, la liberación de su historia. En el curso de las cartas descubro a un hombre que fue enterrado en el silencio y del que nunca nadie me habló, porque fue un desaparecido de quien no pudo constatar su muerte. Siempre existió, sin embargo, en el rincón de un mueble, en la casa donde creció mi padre, una foto color sepia del abuelo con una sonrisa enigmática.

Día tras día, Gaston Vaster le enviaba cartas a su mujer, desde el momento en que la dejó con un hijo de tres años en un pueblo del sur de Francia, el mes de agosto de 1939, cuando se reunió con los demás hombres llamados a la guerra. Durante el exilio, el mundo exterior se limitaba a la oficina del Estado Mayor, en el campo de batalla. En junio de 1940 fue hecho prisionero por los alemanes y enviado a un campo de trabajos forzados, un *Stalag*, situado en la actual República Checa.

MAYO 13, 1941

Tiene el rostro bruñido: la lluvia, la nieve, el frío, el sol. La piel completamente curtida. Todas las mañanas, cuando los demás duermen, contempla el amanecer de esmeralda. Y esa noche, como las otras, viene a descansar cerca de sus seres queridos. Olvida entonces por un instante su situación presente. Piensa en su regreso y narra: «Había una vez un apuesto príncipe que vivía en el exilio, lejos de su princesa adorada y de su pequeño hijo. El hada buena escuchó sus quejas y los volvió a reunir. Fueron felices para siempre».

JULIO 28, 1941

Hace un año abandonó Francia como prisionero después del armisticio y, a pesar de las promesas, nunca pensó seguir preso todavía. Sabe que allá es esperado impacientemente. Es una larga espera. Quisiera estar con su mujer, escuchar su voz. Vivir.

DICIEMBRE 7, 1941

Hoy cumple 36 años. Si la juventud puede expresarse con la palabra *actuar*, nunca ha sentido tal gusto por la acción. Lo domina un gran deseo por realizar todo lo que en él está latente. Se apoya en su fuerza, sin afectarle las horas negras que todavía le quedan por transitar.

DICIEMBRE 14, 1941

Amaneceres, auroras, minutos de belleza arrancados a la larga cautividad. Momentos en los que siente paz dentro de su propio pensamiento. Felicidad breve en esos ligeros y transparentes colores, volver a ver otro cielo, el que ilumina tan dichosamente el cuadro de *La Virgen y el Niño*, de Rafael; los rostros simples de alma y corazón de Chardin, de Renoir. Nubes grises, manchas oscuras en el verde pálido y luminoso. Espera el rosa acuoso que va a dobladillar sus orillas. Esta emoción del alba se une a otra que vivió en su juventud, cuando tuvo la certeza de que sería para *ella* una fuente de dicha. Es en este momento cuando las promesas del espíritu, la emoción física, las sensaciones todas mezcladas, sirven como una presencia junto a él. A su regreso estarán juntos para contemplar los amaneceres.

#### ENERO 4, 1942

Cree que el mal tiene término y que todo lo que es extremo no puede durar. Lo han cambiado de habitación: tres kilómetros para ir por alimento. También lo cambiaron de trabajo. Vive en un local donde hay 28 prisioneros dando vueltas como bestias en una especie de caja, en una pieza donde debe hacerse de todo. Se necesita mucha entereza, dice. Al menos los meses se suceden, palabras y más palabras, siempre palabras, y la zanja se ahonda. Habla de su hijo que va a cumplir siete años. Se pregunta cuáles serán ahora sus gustos y preferencias.

#### MARZO 21, 1942

Es primavera, «la de los niños, la de los corazones que aman». Recuerda un poema de Mallarmé: «Las avalanchas de oro del cielo de azur [...] en vano el azur triunfa y yo escucho que canta». La presente, a *ella*, casi físicamente. Cuánta impaciencia se levanta en él.

#### OCTUBRE 28, 1942

Comienza el día con este fino pensamiento de John Keats: «No hablemos de las canciones de abril, tú tienes, también, tu música a la hora en que las delgadas nubes hacen brotar la dulzura del día que termina». El día termina, para él es el momento en que —como cada noche— encontraba el rostro amoroso de *ella*, renovando así la dicha de tenerla. No se hace a la idea de pasar el invierno aquí, por eso no usa guantes ni calcetines.

#### DICIEMBRE 8, 1942

A falta de ingerir sustancias con nitrógeno, fósforo y fosfatos, su cerebro se atrofia. Compara sus pensamientos con las burbujas de jabón de su infancia. Su memoria es una vorágine que se traga todo lo que aprende. Hay que vivir cerca de tantos hombres para sentir el vacío: ni vicios ni virtudes, cada vez menos pasión.

#### MARZO 21, 1943

Esta semana el trabajo fue durante la noche. «La belleza está menos en las cosas que en nosotros, incluso en la facultad de emocionarnos y entusiasmarnos. La noche que tú maldecías con frecuencia, Querida, antes de dormirte en mis brazos, diciendo que nos quitaba las horas de felicidad, noche, querida noche. Me devuelve tu rostro tan bello, en el sueño. Es la hora en que las flores abren, pues es la hora en que se liberan de sus capullos».

#### MAYO 31, 1943

Piensa que estará desamparado cuando se encuentre en presencia de su hijo, pues a pesar de la imaginación ayudada por las fotos, y sobre todo por los comentarios y las preciosas cartas de su mujer, su pensamiento lo lleva siempre a la imagen del pequeño que dejó hace tres años.

#### JULIO 12, 1943

Los largos meses de cautividad no arrancan de su pensamiento su propia imagen bajo la luz y las horas del amor: momentos que tanto lo animan y lo agitan todavía.

#### OCTUBRE 27, 1943

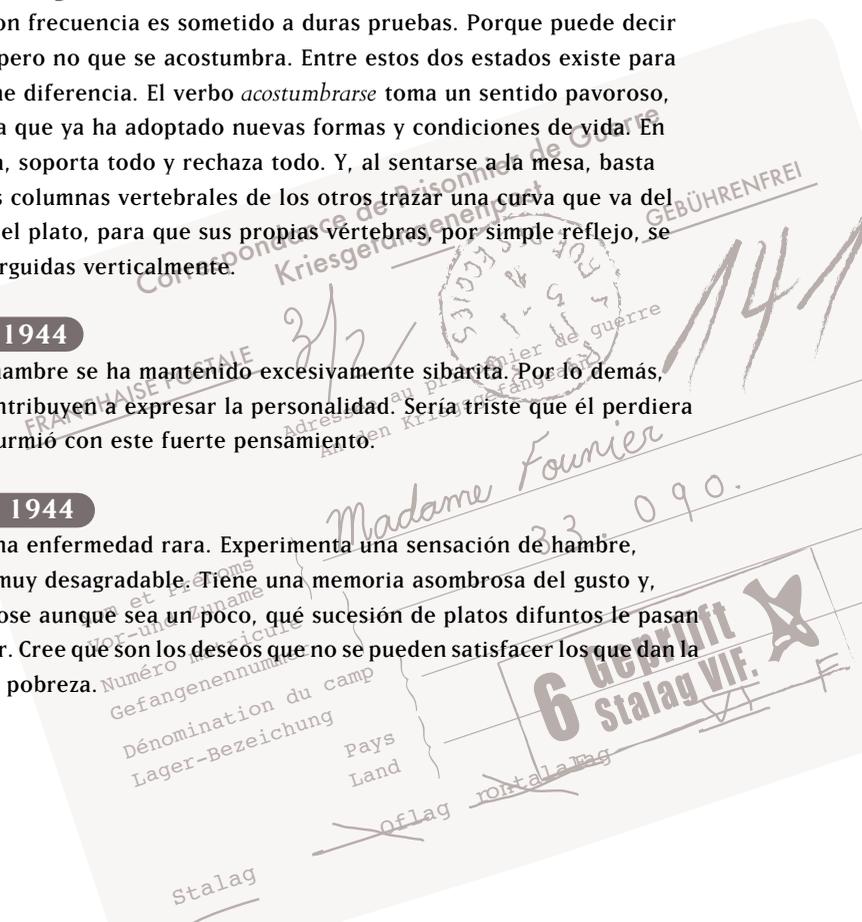
Tuvo fiebre durante varios días. No retoma el trabajo sino después de tres días de estar en cama. Hay que estar varios días sobre un colchón de paja bastante encogido para recordar con ternura y melancolía un colchón flexible y elástico y sábanas finas y frescas. Tiene la impresión de que le llevará algún tiempo deshacerse de ese olor indefinible, un poco como el olor agrio de algunos bebés. Tiene todavía el olfato extremadamente sensible, y con frecuencia es sometido a duras pruebas. Porque puede decir que soporta pero no que se acostumbra. Entre estos dos estados existe para él una enorme diferencia. El verbo *acostumbrarse* toma un sentido pavoroso, pues significa que ya ha adoptado nuevas formas y condiciones de vida. En consecuencia, soporta todo y rechaza todo. Y, al sentarse a la mesa, basta con mirar las columnas vertebrales de los otros trazar una curva que va del overol hasta el plato, para que sus propias vértebras, por simple reflejo, se mantengan erguidas verticalmente.

#### ENERO 23, 1944

A pesar del hambre se ha mantenido excesivamente sibarita. Por lo demás, los vicios contribuyen a expresar la personalidad. Sería triste que él perdiera la suya. Se durmió con este fuerte pensamiento.

#### MARZO 23, 1944

Dice tener una enfermedad rara. Experimenta una sensación de hambre, es penosa y muy desagradable. Tiene una memoria asombrosa del gusto y, concentrándose aunque sea un poco, qué sucesión de platos difuntos le pasan por el paladar. Cree que son los deseos que no se pueden satisfacer los que dan la medida de la pobreza.





**JULIO 5, 1944**

A veces tiene que hacer un esfuerzo para escribir; esto nada tiene que ver con los sentimientos que lo animan. Más bien, por la separación de sus afecciones desde hace tanto tiempo, ya no existen los miles de pequeños lazos que las hacen vivir, como los minúsculos vasos sanguíneos.

**JULIO 30, 1944**

*Ella* representa tanta felicidad ante sus ojos que no puede declararla como testigo del sufrimiento y el infortunio que envuelven su vida presente. Piensa que, si algún día le preguntan «Usted debió haber sufrido la cautividad», él respondería: «Yo estaba enamorado».

Como una instantánea, su carta del 28 de enero de 1945. «Mi muy querida. Cuando me enviaste el paquete, en agosto de 44, nunca pensaste que demoraría seis meses en llegarme. Lo recibí ayer en perfecto estado. Bendigo las circunstancias que lo hicieron llegar hasta hoy, pues ahora me es mucho más necesario que hace cinco meses. Mi paquete contiene un kilo de carne. Preparé la mitad con cebolla, ya sabes, estaba bueno. Retomo esta semana el trabajo nocturno. Lo prefiero al trabajo diurno. Tengo muy poco que hacer, aprovecho para recuperarme. De cualquier manera ha estado reposado porque van dos semanas sin alertas, la quincena anterior estuvo muy agitada. Urge que esta guerra se termine, y en consecuencia —tarde que temprano— comenzaremos a padecer sus efectos. Creo que nos estamos anticipando a estas esperanzas. Por lo que a mí respecta, ya van dos semanas que no recibo ninguna carta tuya. Eso no impide que yo te escriba cada semana. Sé que, aun sin enviarme cartas, tu entereza y tu moral continúan intactas, ya que como yo sientes el fin de nuestras miserias. Nada puede amenazar nuestro amor. Te abrazo enamorado».

Es la última carta que llegó a su destino. El 19 de abril de 45 su campo fue bombardeado. No regresaría jamás. No obstante, su amor, su constancia y su valor en el exilio forzado en un campo de guerra, me acompañan hasta hoy, exhumados en sus cartas.

París, junio de 2008 •

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

# La arquitectura de la memoria

JESÚS RÁBAGO

ENTRE LA DIVERSIDAD DE EDIFICIOS QUE ATRAEN NUESTRA MIRADA, los más impresionantes son probablemente los monumentos; no aquellos que han llegado a serlo a la vuelta de la historia, aun menos los que lo son por su imponente tamaño, sino aquellos que han sido concebidos como tales de manera expresa desde su origen, debido a la densidad de su contenido. Todo el resto de los edificios forma parte de la vida práctica: los mercados tienen la memoria del comercio y de sus confrontaciones; los teatros guardan la memoria de los espectáculos; los talleres, las fábricas, las oficinas, registran los esfuerzos del trabajo; los monumentos pertenecen a otro orden: son la expresión profunda de experiencias que dejan huellas igualmente profundas en nosotros. Cuando escuchamos hablar de la basílica de Santa Sofía, en Constantinopla, entendemos que fuera la memoria de la humanidad en su tiempo. Era la memoria de la humanidad e incluso algo más: la memoria de su imaginación. Porque, ¿qué es la memoria en el fondo sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede existir entre recordar sueños y recordar historias ancladas en nuestra memoria? Finalmente, ésa es la función de los monumentos, de los edificios ligados a nuestra memoria: dar lugar a los sueños.

La idea —o el sueño, deberíamos decir— de un edificio capaz de expresar la memoria es muy antigua. Se desarrolló con particular intensidad en la Edad Media; esa época percibida como oscura y confusa, profunda, compleja, desbordante, probablemente porque la memoria aparentemente es así: desbordante, compleja, profunda, confusa, oscura, incluso si en realidad esto no es más que una apariencia. Esta idea se manifiesta ampliamente en sus catedrales, no a través de un discurso lineal que desdobra la historia de los hechos como lo hacen nuestros museos modernos, sino más bien con imágenes condensadas que muestran, más que los hechos (o las ideas sobre ellos), la impresión que éstos nos dejan en la memoria. Son edificios



construidos para ser interpretados a través de la sensibilidad, no para ser racionalmente comprendidos, porque lo más significativo —aquello que se queda en nuestra memoria— no está en los hechos, los lugares, las fechas, sino en la manera en que los vivimos, los evocamos.

La cuestión fundamental no es simplemente recordar, describir o explicar un hecho del pasado, sino sugerir, susurrar, invocar la experiencia del hecho en cuestión que ha sido registrada en nuestra memoria. Los monumentos son edificios centrales en nuestro territorio construido, tratan de hacernos evocar numerosas experiencias a partir de una misma experiencia, numerosas imágenes que se desdoblán en una misma imagen, numerosos muros en un solo muro, reunidos uno sobre otro y otro más, ya que el valor de la memoria —como el de los monumentos— se mide por la riqueza de sus significaciones, el espesor de sus imágenes, su densidad concentrada. Los monumentos, como cualesquiera de los edificios ordinarios ligados íntimamente a nuestra memoria, guardan tiempo condensado; como dice Mircea Eliade: todos los tiempos en un solo espacio, todas las historias en un solo lugar.<sup>1</sup> Dentro de ellos, los muros «condensan libros que el alma condensa»: <sup>2</sup> la luz que ilumina y da sentido al espacio, las perspectivas que ordenan los recorridos, las líneas que se entrecruzan y construyen un lugar en nuestro interior. Debido a este hecho, volvemos a las catedrales góticas con un interés renovado, porque encierran historias iluminadas y veladas en un mismo instante, en un mismo muro; exigen un ojo alerta, una atención acuciosa. La realidad en que vivimos parece ser una; su interpretación resulta múltiple e interminable.

Probablemente bastaría con vivir de nuevo la experiencia de recorrer con cuidado, una vez más, edificios tan sorprendentes como la basílica de Saint-Denis, o la catedral de Chartres, o la de Notre-Dame en el corazón de París, o la de Ruan, o la de Amiens (incluso después de sus diversas demoliciones y añadiduras), y observar lo que sugieren a nuestra memoria. Y ya que estas palabras mismas forman un texto, no podemos olvidar las experiencias inscritas en los libros y sus bibliotecas, que han formado parte sustancial de la creación de monumentos, y que han sido a lo largo de la historia un símbolo de la memoria por excelencia; podemos revivir la experiencia de leer la *Summa Theologiae* de Santo Tomás, o la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (incluso en algunas de sus múltiples traducciones poco afortunadas), que han sido escritas exactamente con el mismo sentido en que las catedrales han sido construidas. La experiencia de sumergirse en su interior —libros y catedrales— es de tal manera fascinante que no podemos



más que abandonarnos a su propio mundo. Desde la Antigüedad, los muros de los lugares de habitación eran libros que ofrecían testimonios orientadores para la memoria. «Los lugares son tablas de cera sobre las cuales escribimos; las imágenes son las letras que trazamos. El acomodo y la disposición de las imágenes se parecen a la escritura»: <sup>3</sup> son palabras de Cicerón, un orador que explora la manera en que la escritura de la memoria depende de los lugares en donde se vive.

Probablemente bastaría con tratar de recuperar la intensidad de esta idea —este sueño— expresada en los monumentos para conmoverse, y así continuar la cadena de amplios trabajos consagrados al tema a lo largo del tiempo. En este sentido, podríamos evocar las explicaciones precisas y recientes de Paolo Rossi, Francis A. Yates o Jean-Pierre Vernant a propósito de la memoria, aunque sería probablemente más interesante permitir —sobre todo al inicio— a nuestra propia memoria evocar sus propias imágenes y dejar para más adelante las explicaciones y los comentarios. A título muy personal, mi memoria me hace evocar el trayecto de un paseo con Antoni Gaudí en el Parque Güell de Barcelona bajo el velo lluvioso de un sábado a finales de otoño, sus complejas y al mismo tiempo simples estructuras orgánicas, la exuberancia y el rigor de sus elementos, sus mosaicos multicolores que forman y deforman muros, atraen y distraen; la silueta provocadora de la torre Einstein en Potsdam, dibujada con una particular plasticidad en el tranquilo paisaje semirural; los muros sobrecogedores del edificio Scheepvaarthuis en Ámsterdam; también las historias maravillosas, fantásticas, racionales, sabias, enciclopédicas, de Jorge Luis Borges, recopiladas en dos volúmenes de bolsillo editados por Emecé; me sumerge —literalmente hablando— en las historias descritas larga, intensa, minuciosamente por Marcel Proust, en las frágiles páginas de papel biblia de la edición de *La Pléiade* de su novela *En búsqueda del tiempo perdido*. Me parece que todos ellos, como muchos otros ejemplos (cada uno de entre nosotros tendrá una lista importante), nos ofrecen pruebas innumerables del talento consagrado al tema en cuestión: la creación de obras como una recreación de experiencias memorables. Habría que decir que un recorrido de este orden es una experiencia sin duda sorprendente en una época como la nuestra, que parece mucho más interesada en la acumulación de cosas en cantidad que por su uso y significación; preferimos poseer muchas cosas y cambiarlas de vez en vez, alejándonos de ellas, que apropiarnos de unas cuantas y conservarlas, manteniéndonos a su lado.

Hace un momento decía *re-vivir* porque probablemente lo decisivo no es



tanto hacer el recorrido una vez, sino volver sobre la experiencia más tarde; lo más importante no es ir, sino saber regresar, intensificar las impresiones, detenernos, descubrir el lugar plenamente, saborearlo a profundidad, paladearlo (incluyendo sus amarguras inherentes), perdernos en él siguiendo las emociones que nos provoca (habría que decir que la memorización no significa simple repetición, como se tiende a creer, sino compleja intensidad, pues memorizar implica entremezclar los hechos con nuestras emociones). Así es, justamente, como descubrimos las experiencias que los monumentos guardan. Así es, de hecho, como sus arquitectos y constructores vivieron alrededor de las experiencias por retener, a fin de poder imaginar, ordenar, dibujar y construir la inquietud de sus recorridos, el interés de la doble vista de las ventanas, la estabilidad de los muros, la familiaridad del mobiliario, en fin, todo eso que se encuentra en los lugares que hemos heredado. Los gestos de los arquitectos y de los visitantes coinciden en una misma experiencia: encontrarse no en un lugar, sino encontrarse con él (y dejar que dicho lugar nos encuentre a nosotros, claro está); ver, oler, acariciar, asociar, recorrer, suspirar, jugar con los edificios y sus imágenes que nos sugieren otras imágenes en el interior de la memoria, de nuestra particular memoria. La función de los monumentos no es tanto saber registrar experiencias memorables, sino saber evocarlas. Recordemos que durante la Edad Media saber de memoria era saber, punto;<sup>4</sup> es decir: aprender, descubrir, conocer una cosa de manera tan íntima que no sólo resulta difícil que la olvidemos, sino que se vuelve un punto de referencia para adquirir nuevas experiencias: saber y memorizar eran sinónimos. La cuestión no es tanto escribir, leer, conocer o construir, sino más bien reescribir, volver a leer, construir una vez más, construirse, conocerse, habitar.

También podemos asociar esta idea sobre los monumentos, más que a una época en la historia o a una experiencia personal, a un pueblo, a una tradición viviente: el pueblo judío, que es por excelencia el pueblo de la memoria. Los cabalistas hebreos sostienen que la Torá ha sido escrita en particular para cada uno de sus lectores, lo que no es extraño si pensamos que la Torá y sus lectores provienen del mismo autor, Dios. Y si Dios acepta escribir, su escritura no puede estar sino densamente cargada de contenidos; cada idea, frase, nombre, sílaba, acento, cada palabra, cada ausencia de palabras, indica un sentido preciso. Dios ha escrito en la memoria de los hombres, de la misma manera en que él ha escrito en la Torá algo fundamental por descubrir, tan sustantivo que es necesario releerlo con suma atención a fin de que pueda revelarse. Esta concepción de los judíos es diferente a la concepción mítica



del mundo griego y latino, donde las musas desempeñan un papel más o menos vago en la inspiración de las obras:<sup>5</sup> aquí no es la inspiración de las musas que juegan, sino el espíritu de Dios que se manifiesta. Así es como fue creado el templo de Jerusalén en los tiempos del rey Salomón: un edificio que ha dejado huella en la memoria de Occidente como un ícono sobre la creación de monumentos, por la riqueza y la precisión de sus significados. Fue construido como un cosmos en el sentido literal de la palabra: la proyección de una visión específica del mundo, la recreación del universo: un edificio que hace visible la experiencia de crear un orden y que, por la extensión y la coherencia interna de sus implicaciones, revela un saber mucho más complejo y riguroso de lo que puede ser, en su propio registro, la construcción de una ciencia específica. Dicho de otro modo, el templo de Salomón es, más que un símbolo, una simbología, una mitología crítica, un saber en el sentido profundo de la palabra, un puente de articulación por explorar entre Dios y yo. Un edificio construido con este sentido no es tanto la representación de un saber, sino el saber mismo; su interpretación hermética y misteriosa es a la vez clara y precisa, expresa la memoria, su imaginación desbordante, sin olvidar el rigor del pensamiento.

Los constructores de sitios como la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, el Panteón de Agripa en Roma, la basílica de Santa Sofía en Constantinopla, la iglesia abacial de Saint-Denis al norte de París, la Capilla Palatina de Aquisgrán, la catedral de Milán, la Capilla Sixtina del Vaticano, el palacio de El Escorial, aspiraron a imitarlo. Uno a uno, todos estos edificios registran, más que hechos, experiencias grabadas en la memoria. Sus interpretaciones, de por sí múltiples, no han cesado de suscitar a su vez nuevas interpretaciones inesperadas. Un edificio que perdura en el tiempo es un edificio que se entiende de varias maneras, que permite lecturas diversas, heterogéneas, cambiantes. Cada generación interpreta de una forma particular sus monumentos y su memoria.

Pero regresemos a la cuestión inicial: ¿qué es la memoria? ¿Cómo se manifiesta en los monumentos? ¿Cuál es su sentido? San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino retomaron el texto «De memoria et reminiscencia», apéndice del tratado *De anima*, de Aristóteles (sin olvidar el célebre *ad Herennium*, de autor desconocido, pero atribuido a Cicerón, que determinó toda la tradición sobre la memoria desde la Antigüedad romana). La idea de Aristóteles sobre la memoria y sobre el recuerdo se funda en la teoría del conocimiento expuesta en dicho texto. Las percepciones ofrecidas por los cinco sentidos son inicialmente procesadas —o absorbidas, si se prefiere— por la facultad



de la imaginación, y son las impresiones así formadas las que conforman el material de la facultad intelectual.<sup>6</sup> La imaginación grabada por la percepción de los sentidos es, de esta manera, el origen del pensamiento; no es posible pensar sino a partir de las imágenes que salen de la imaginación. Dicho de otro modo, el pensamiento es una parte de la imaginación. La imaginación es el género, el pensamiento es la especie. Para Aristóteles, la memoria pertenece a la misma fracción del alma que la imaginación. Para la escolástica, y para la tradición de la memoria que deriva de ella, la teoría de la memoria y la teoría del conocimiento de Aristóteles se reúnen debido a la importancia que ambas ofrecen a la imaginación, la parte interna de la experiencia. Los constructores de las catedrales, así como los fieles y los religiosos que apoyaban y daban sentido a su construcción, no percibían en ellas una simple transcripción de hechos reales; su idea era más elaborada. Los constructores de las imponentes catedrales de Amiens, Estrasburgo, Naumburgo, Colonia y Cantorbery —y podríamos decirlo de igual manera para monumentos aparentemente menores— entendieron que debían manifestar las impresiones que quedan en la imaginación detrás de los hechos, más que limitarse al solo registro objetivo o externo, fácilmente olvidable.

Aristóteles hace una distinción entre la memoria y el recuerdo. Recordar es un esfuerzo deliberado de la conciencia para tratar de encontrar su propio camino entre los contenidos de la memoria inconsciente. La memoria contiene el peso, pero el esfuerzo de recordar —que se caracteriza por su ligereza— es esencial para su expresión. En este esfuerzo, el acento se pone en los dos principios que están ligados entre sí y que se encuentran en la base de la manifestación de la memoria: la asociación y el orden. La asociación es la relación que tienen dos o más elementos entre sí (similitud, diferencia, contigüidad); el orden es el sentido de dicha relación. En los monumentos se encuentra una vasta asociación de imágenes ligadas a la experiencia por expresar, así como la interpretación cuidadosa de su propio orden. Ellos se sumergen en las profundidades de las imágenes de la imaginación inconsciente a través de una búsqueda de sentido. Bella, difícil, sublime armonía entre razón e imaginación. Los monumentos nos muestran una impresionante densidad de experiencias implícitas en un esfuerzo decisivo por ponerlas en relación; y de esta manera, para tener acceso a ellas, nos toca hacer —a nosotros también— un esfuerzo personal decisivo para lograr percibir y entender su complejidad. El acceso a la memoria y a sus monumentos ha implicado siempre grandes esfuerzos e íntimas satisfacciones. En este punto es difícil dejar de evocar las *Confesiones* de san Agustín de Hipona,



ya que es uno de los primeros ejemplos explícitos, y probablemente el de mayor influencia para trabajos posteriores, a propósito del esfuerzo de esta investigación al interior de nosotros mismos, esta introspección de amplio aliento, hondo examen de conciencia, esta psicología profunda, cuando representa a la memoria justamente como un gran edificio por recorrer, un «vasto palacio» por mostrar «sin velos y a la luz», un monumento como aquellos que pocos como él tuvieron la oportunidad de conocer en la Antigüedad antes de su destrucción.<sup>7</sup> Más cerca de nuestro tiempo parece difícil olvidar las ideas del vienés Sigmund Freud; el psicoanálisis ha marcado nuestra visión contemporánea a propósito de los sueños y la memoria; sus ideas sobre la «libre asociación» de las imágenes y la interpretación de su sentido tienen más de una coincidencia con las ideas de Aristóteles,<sup>8</sup> y de la misma manera como los monumentos se refieren a una arquitectura que expresa experiencias profundas, Freud define el psicoanálisis como una psicología de profundidades.

Durante el Renacimiento, la exploración de la memoria a través de la organización interna de sus habitaciones puede encontrarse en Giulio Camillo (*Teatro della memoria*), o en Giordano Bruno (gran admirador del doctor Angelicus y san Alberto Magno), o en Gottfried Wilhelm Leibniz (que retoma los análisis de Bruno), pero también se encuentra en los palacios barrocos —sin que exista necesariamente una liga directa entre ellos (ideas y edificios) como en la Edad Media. Los palacios Farnese, Barberini, Borghese, Montecitorio en Roma, el de Carignano en Turín, el castillo de Vaux-le-Vicomte cerca de París (que emociona suficientemente a Luis XIV para recrearlo en Versalles como un palacio deslumbrante, el cual a su vez estimula a varias generaciones de los Habsburgo para la construcción del palacio Schönbrunn en las afueras de Viena), o el Hotel de Orléans en París, el palacio Pesaro en Venecia, fueron concebidos como una interpretación especial y detallada, apasionada, coloreada podríamos decir, de nuestro mundo interior, de nuestra imaginación, sin olvidar jamás el orden que les pertenece (y al que pertenecen). «Fue el último período que haya visto la eclosión de un estilo unitario», como lo señala Hans Scharoun,<sup>9</sup> un arquitecto que exploró personal y apasionadamente las posibilidades de esta visión unitaria en las condiciones propias de la modernidad de nuestro tiempo.

Hacia finales del siglo XIX, casi tres siglos más tarde, surgen interpretaciones innovadoras con la arquitectura de ciertos lugares dispersos, como la Ópera de Charles Garnier en París, la escuela de Bellas Artes de Charles Rennie Mackintosh en Glasgow, la casa Tassel de Victor Horta en Bruselas.

Más recientemente han aparecido las imágenes de la Asamblea Nacional proyectadas por Louis Kahn en Dacca, la tumba Brion junto al cementerio de San Vito cerca de Asolo, por Carlo Scarpa —donde el propio arquitecto está sepultado en un modesto rincón, de acuerdo a sus deseos—, la Ópera en Sydney por Jørn Utzon, el Parlamento de Holyrood por Enric Miralles en Edimburgo.

Los monumentos pueden tener varios desaciertos (sin duda los tienen), podemos estar en desacuerdo con su concepción (nunca hay que entenderlos de manera pasiva), pero siempre guardan algo de sorprendente, no en relación al respeto excesivo, más bien en el hecho de compartir una experiencia importante, intensa, estimulante para estar en un lugar a plenitud. Pero probablemente sea pertinente detenerse aquí. No es el caso hacer una evocación parcial de ideas y de edificios ligados fuertemente a la memoria y a la imaginación. El asunto es, simplemente, indicar el lugar significativo que tiene la memoria en su relación con edificios de una presencia notable. En la lógica constructiva de nuestros días, la memoria tiene un débil *status*, una fragilidad que se refleja en nuestra incapacidad de erigir edificios con carácter, por construir monumentos en el sentido fuerte del término, con las implicaciones que esto significa. Nuestra relación con la dignidad resulta con frecuencia una fractura. Mencioné lugares sobre todo públicos, a veces deslumbrantes, desbordantes, densos, monumentos célebres, pero podemos pensar de igual manera a propósito de nuestras casas íntimas, nuestros modestos espacios de trabajo cotidiano, nuestros lugares de encuentro, las calles que nos son familiares. Si consideramos que un lugar apropiado —nuestras viviendas, así como cada pieza de nuestro entorno que nos parece valiosa— es una proyección de nuestras experiencias de vida, un espacio donde quedan registrados los hechos concretos, pero también, y sobre todo, la manera como los vivimos (esto último es justamente lo que les imprime su carácter), entonces la memoria es no solamente una cuestión importante, sino una cuestión fundamental por abordar. Porque ¿qué es construir un lugar con sentido sino saber registrar nuestras experiencias en él, saber manifestarlas, saber dejar huella, habitar? Yo habito un lugar porque ahí algo toca mi memoria, cuestiona mi inteligencia y permite a mi imaginación la posibilidad de soñar. Saber construir significa construir edificios capaces de permanecer ahí, de quedarse tranquilos, como los árboles más allá de las estaciones. ¿Qué es lo determinante? ¿Aquello que observamos un día, o las imágenes que nos observan largamente desde el fondo de la memoria para dejarnos entrever lo que somos? La memoria es el elemento que sostiene la identidad; la búsqueda de su manifestación —no la simple rememoración— habrá que hacerla en el corazón de nuestros monumentos •

# El adúltero

SANTIAGO RONCAGLIOLO

*Olió a Blanca* por primera vez una mañana, al inclinarse sobre su hombro para verificar unas cifras en su computadora. Llevaba dos años compartiendo con ella el diminuto cubículo, el reloj para marcar tarjeta y la máquina de café, pero sólo entonces se dio cuenta de que jamás había percibido el aroma de su cuello, justo detrás de las orejas, en combinación con el champú al huevo. A mucha gente le pasa eso de no oler a tiempo. Es más común de lo que parece.

A partir de ese día, López se esmeró por revisar cada milímetro de los presupuestos desde el hombro de Blanca, con un brazo sobre el teclado de la máquina y el otro apoyado en el respaldo de su asiento. Desde esa posición podía aspirar sus efluvios en turnos de veinte minutos diarios, tranquila y disimuladamente. Con la práctica, empezó a distinguir el champú con manzanilla del herbal enriquecido con miel, y llegó a reconocer por lo menos cuatro marcas de jabón y una de crema humectante aromatizada.

La mejor hora para merodear por sus perfumes era después de almorzar, cuando los bostezos de Blanca abrían la puerta de su aliento de menta y flúor y, con suerte, hasta se desperezaba relajadamente dejando emerger su desodorante de bolita sensación *fresh*. Pero lo que realmente entusiasmaba a López no era el olor de todos esos químicos, sino su perfecta mixtura en Blanca.

O incluso su ausencia. A veces, quizá por el invierno o por las prisas, ella llegaba a la oficina sin bañarse, con el pelo recogido en una cola de caballo tras una rápida lavada de las partes urgentes. Ésos eran los días que él más disfrutaba, cuando salía del trabajo llevándose el olor de Blanca en la mente, como una canción que se tararea distraídamente en el camino a casa.

Pero ya en su departamento de Jesús María, mientras trataba de contarle a su esposa su día en la oficina y lo único que le venía a la mente eran los poros del cuello de Blanca, López se sentía culpable. A menudo, además, la

culpa le producía insomnio. Entonces se dedicaba a olfatear el cuerpo de su esposa mientras dormía. Acercaba la nariz a su respiración pesada y descendía por su cuello y por sus pechos, libres del olor a suavizante de la ropa interior, hasta llegar al bajo vientre, donde encontraba un olorcillo acogedor y cálido, como un guiso casero sabroso pero poco estimulante en comparación con sus aventuras olfativas diurnas. Durante una de esas exploraciones, su esposa abrió los ojos y lo encontró ahí, con la nariz medio enterrada en su regazo y los ojos cerrados, como un catador de vinos en plena labor:

—¿Qué buscas? —le preguntó ella.

—No lo sé. Creo que a ti. O a algo de ti que no recuerdo —respondió él, pero ella ya se había vuelto a dormir y las palabras se le resbalaron de los oídos y se esparcieron por la almohada.

Al despertar, cortó el agua para que su mujer no se bañase. Le echó la culpa del desperfecto a la antigüedad de las tuberías, protestó un rato y dedicó el resto del tiempo a olisquear a su esposa mientras se vestía y durante el desayuno. Hasta se ofreció a llevarla al trabajo para poder investigar con calma el resultado de su experimento. Cada cierto rato se acercaba a hablarle al oído, algo que ella encontraba inesperadamente cariñoso y recibía con risitas de gusto. Sin embargo, el efecto en sus fosas nasales no fue el esperado. Era simplemente el mismo olor de la madrugada, pero trasnochado.

A lo largo de la mañana, en la oficina, inventó el cumpleaños de una hermana inexistente, fingió un súbito interés por los productos cosméticos de Blanca y fue progresivamente sonsacándole y anotando todas las marcas, siempre para regalárselas a su hermana, según repitió con insistencia. Luego fue a una perfumería, depositó la lista de productos sobre el mostrador y los compró todos.

Le costó una semana convencer a su esposa de que los utilizase, y le costó mucho más admitir que, aun con todos ellos encima, ése no era el olor que él buscaba. Cuando finalmente logró admitirlo, una madrugada, tuvo que abandonar la cama y huir a llorar en la cocina. Oyó la voz de su mujer desde la cama preguntándole qué le pasaba:

—Nada —respondió—. Pensé que olía a quemado.

Y entonces, desde las cenizas de su amor, López hubo de reconocer que estaba irremediablemente condenado a la infidelidad.

Concibió un plan y lo realizó meticulosa y progresivamente. Empezó por aprovechar las salidas de Blanca al baño o al despacho del jefe para esculcar su cartera en busca de cosas que oliesen. A las dos semanas había cazado un pañuelo de colores, un brazalete y hasta una peineta con olor a champú con extracto de flores de tilo. Cada vez que sustraía algo, se encerraba en el baño de su casa con el objeto y una copa de vino y se dedicaba a pasear la

nariz por sus superficies y recovecos, sintiendo que se bañaba en Blanca. El pañuelo fue lo que más le duró, pero, de todos modos, las cosas terminaban por perder el olor al cabo de un tiempo. Entonces las devolvía a alguno de los cajones o al archivador de Blanca, que siempre hacía comentarios del tipo:

—Estoy muy distraída. Pierdo las cosas y luego las encuentro en los lugares más extraños.

—Normal. Las cosas que uno busca siempre están en los lugares más extraños —respondía López sin poder contener el rubor de sus mejillas.

Pasado un tiempo, sintió que necesitaba más. Se llevó las llaves de Blanca e hizo una copia. Luego la siguió hasta su casa. Blanca vivía en un pequeño departamento de San Borja. López sabía que no tenía esposo ni hijos. Así que la ocasión estaba servida. Pidió permiso al jefe de personal para llegar a la oficina un poco más tarde durante unas semanas, porque su esposa haría un viaje por razones de salud y él tendría que llevar al colegio a los hijos que no tenía. Conseguido el permiso, empezó a ir todos los días a la casa de Blanca desde las siete de la mañana. Ella salía a las ocho. López dejaba pasar quince minutos por si se había olvidado de algo y luego entraba.

Ya adentro se sentía como en la Disneylandia de los olores. Se quitaba el saco, la corbata y los zapatos y se metía entre las sábanas del dormitorio para revolcarse y aspirar lo que había quedado de ella en su almohada y bajo sus frazadas. Pasaba unos veinte minutos embriagándose de ese modo y luego iba al baño, donde aún pululaban las partículas de vapor de agua con el olor del jabón y el champú. Después recorría la cocina, imaginando los pasos que ella habría dado, las despensas que habría abierto, la silla que habría usado, y olfateando cada cosa, y lo mismo hacía en la sala. Cada casa tiene un olor particular. El departamento de Blanca olía como debe de oler el cielo.

Estableció una rutina placentera, que le permitiría vivir satisfecho. Por la noche usaba los objetos de Blanca, por la mañana visitaba su hogar y durante el día la tenía a ella en persona sentada frente a su computadora. Creyó que era feliz sumergido en ese mar perfumado.

Hasta que llegó el maremoto.

Ocurrió uno de los días de cierre del presupuesto para el ejercicio fiscal. López había tenido que pasar más tiempo del habitual sobre el hombro de Blanca, y a la vez, como había ido ganando confianza, estaba más cerca de su cuello de lo que habría sido prudente y, sobre todo, más distraído y desinformado del presupuesto que nunca.

El movimiento que sobrevino entonces fue una de esas extrañas mezclas de azar, voluntad y obligación laboral, una de esas travesuras de los hechos

que cambian las trayectorias de las personas. Quizá fue Blanca la primera que giró la cabeza, o quizá fue él pensando en el peinado que ella llevaba, porque los presupuestos se le habían caído del pensamiento desde hacía mucho tiempo. El caso es que López recibió en la cara, como un huracán de placer, el aliento que normalmente se había limitado a buscar furtivamente. Quizá adelantó los labios, quizá los labios se le adelantaron a él: como fuese, en un instante descubrió que esa boca no sólo tenía un olor, sino también un sabor a menta y flúor con cielo, si es que el cielo huele a algo que no sea la sala de Blanca. Y lo mismo ocurría con las mejillas, y las orejas, aunque ellas no olían a menta y flúor sino a jabón Palmolive, porque seguramente el cielo tiene varias secciones de perfumería y farmacia. Cuando se descubrió besándole la nuca y luego sintiendo llegar a su oído el mismo aliento que antes se limitaba a perseguir mientras huía de los labios, supo que los presupuestos, ahora sí estaba claro, apestaban a tierra y oficina.

—No imaginaba esto —dijo él sonriendo.

—Yo me lo olía —respondió ella mordándole la nariz.

Antes de salir de la oficina, López le pidió que se encontrasen en un hotel cercano.

Para no despertar sospechas ni rumores, Blanca salió diez minutos antes y él se quedó haciendo ruido con las teclas de la computadora y sacudiendo papeles en el aire para dar la impresión de que tenía trabajo. Cuando creyó llegado el momento —después de contar hasta 1,346—, salió.

Mientras abandonaba la oficina se imaginó el festín que le esperaba. Había cantidad de olores en Blanca en los que aún no había penetrado: el aroma de sus axilas desnudas, el perfume de su piel entre las nalgas, en los muslos, en la espalda subiendo hasta el cuartel general de los hombros, el acogedor efluvio de sus pies.

A dos calles del hotel reflexionó sobre lo que eso implicaba. Podría olerla con todo el cuerpo. La tocaría, la percibiría con los dedos y la lengua, podría oír el sonido de su respiración y sentir su tacto en el resto de la piel. La vería entera, entregada, y sentiría el gusto de su vientre y del canal entre sus pechos. Y ella también. Desplegaría para López sus cinco sentidos hasta absorberlo, podría paladearlo con todos sus poros. Se imaginó a los dos enredados en esa mezcla en que uno ya no distingue los sabores, los olores, los colores y los tactos, en que el olfato se diluye entre las demás percepciones, como las lágrimas en la lluvia.

Ya en la puerta del hotel detuvo un taxi.

—A Jesús María —le dijo al conductor, pensando que quizá llegaría a casa a tiempo para cenar, y preguntándose si sería muy difícil pedirle al jefe de personal un cambio de oficina •

# Sophie Calle: el arte de la suplantación

VIVIAN ABENSHUSHAN

**LA MÍA NO ES** una tentación exclusiva: como a tantos otros, me gusta mirar a través de las puertas abiertas de mis vecinos, husmear en la superficie de su vida cotidiana, escuchar sus peleas (desde niña conozco esta técnica: coloca un vaso de vidrio sobre la pared y escucharás lo que sucede en el departamento de arriba). La existencia de los otros me inquieta: sus gustos, sus historias, su falta de historias, su vacío. En cualquier caso, no puedo evitarlo: cada vez que en la calle paso al lado de una ventana con las cortinas descorridas necesito echar un vistazo. ¿De dónde proviene esa curiosidad? Podría tratarse de una propensión narrativa (Georges Perec escribió una novela infinita precisamente a partir de lo hallado en un edificio sin fachada, con sus habitaciones al desnudo); aunque tal vez se trate de una pulsión más primitiva, atávica incluso, o si se quiere infantil: buscar ahí dentro una sombra, un reflejo, descubrirse a uno mismo en los otros (por contraste, por afinidad). O todo lo contrario: entrever una existencia distinta, como si a través de ese resquicio cupiera lo excepcional (un secreto, un crimen, alguna anomalía), la posibilidad de escapar a la vulgar normalidad de los días que pasan. En todos los casos prevalece una sensación palpitante, la de estar transgrediendo algo (y esa sensación es placentera); es el temor a ser descubierta, a convertirme en una espía espía.



**LEÍ LEVIATÁN** de Paul Auster pocas semanas después del 11/S. Me encontraba en un avión viajando hacia Londres, a pesar de todas las recomendaciones en contra (el pánico era planetario), y la novela no dejaba de guardar peligrosas correspondencias con la realidad. Aquella era la historia de un escritor extremo que llevaba sus ideas anarquistas demasiado lejos, más allá de la ficción, pues se dedicaba a poner bombas en las reproducciones a escala de la Estatua

de la Libertad. En paralelo, como una sombra de la historia central, corría la trama de Maria Turner, otra artista extrema que llevaba sus ideas demasiado lejos, más allá de la representación: ella era el objeto de su obra, una obra fundada en el riesgo y la tentativa (¿condenada al fracaso?) de penetrar en la vida de los otros, entender los misterios de la personalidad. El carácter heterodoxo del personaje me fascinó; no sólo por la entrega absoluta con que Maria Turner se volcaba hacia sus obsesiones, sino por la coherencia con que llevaba a cabo un proyecto de vida enteramente libre, excéntrico, temerario. A través de ella me parecía que Auster hablaba de un tipo de artista en extinción, un artista para el cual la obra era algo perentorio, irremediable incluso, no un pretexto o un medio para obtener una buena posición en el mercado del arte. El trabajo de Maria era «demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ninguna disciplina específica». Como si intentara rehuir el tipo de ocurrencias fáciles que infestaban las galerías, Maria vivía bajo una serie de estrictas reglas personales —pienso otra vez en *Perec* y los miembros del OuLiPo—, como seguir los dictados de una «dieta cromática», limitándose a alimentos de un solo color cada día, o pasar días enteros bajo el dominio de una letra del alfabeto. Se trataba de una serie de juegos a través de los cuales Maria reintegraba la idea del ritual al vacío de la vida contemporánea, dotándola de un carácter insólito... Un día, Maria empezó a espiar a la gente. Se hizo pasar por camarera de un hotel, donde se dedicó a fotografiar las pertenencias y habitaciones de los huéspedes durante su ausencia, para más tarde inventarse historias fundadas en los indicios disponibles. Reconocí de inmediato aquella vocación de espionaje, aquella obsesión por las historias potenciales. Pensé: escribir es un ejercicio de suplantación; escribir es hacerse pasar por otro. A mi regreso a México un amigo me dijo: «Maria Turner existe realmente, se llama Sophie Calle». Entonces comenzó la pesquisa.

▲▲▲

**SOPHIE CALLE** nació en París en 1953. A los 19 años hizo un viaje a través de Estados Unidos porque no sabía qué hacer con su vida. Cuando regresó a París, siete años después, se sintió como una extraña en la ciudad, sin reconocerse a sí misma. Pensó que para recuperar la brújula debía dejarse guiar por los otros. Comenzó a perseguir extraños al azar mientras los fotografiaba y tomaba notas de sus movimientos. Una noche se encontró en una fiesta con uno de sus perseguidos. Se enteró de que viajaría a Venecia y decidió seguirlo durante catorce días. El resultado: *Suite vénitienne* (1980), su primera obra consciente, un relato fotográfico parecido a una fotonovela (un género

que la enloquece), pero sin final alguno. Así, de manera fortuita, Sophie Calle fue configurando una obra inclasificable, donde la anécdota no era algo accesorio, sino parte fundamental de la obra, algo tanto o más importante que la documentación gráfica. He aquí un inventario incompleto: *The Sleepers* (1979): una serie de personas fotografiadas durante el sueño (y que dormían en la cama de Calle); *The Shadow* (1981), otra estrategia de asedio en la que Calle invertía la ecuación de sus persecuciones: esta vez ella sería espiada por un detective contratado por su madre; *Address Book* (1983): una de sus aventuras más osadas (y que algunos considerarían inmoral); se trata del encuentro fortuito con una libreta telefónica a cuyos números comienza a llamar en busca de información (que después publicaría en un diario francés) sobre la vida del propietario; *Ghosts* (1989-1991): Calle pide a un grupo de curadores, guardias y personal de distintos museos la descripción de una serie de pinturas robadas, para ocupar el hueco, el vacío, con el texto enmarcado; *Leviatán* de Paul Auster (1992): Calle acepta convertirse en un personaje de novela, una región impura donde su biografía real se contaminaría con una biografía imaginaria (esos pasajes constituyen la mejor interpretación que se haya hecho hasta ahora de la obra de Calle, una interpretación creativa que además participa de sus juegos de suplantación); *Twenty Years Later* (2001): una vuelta a la obsesión del testigo invertido: la misma estrategia empleada en 1981 (Calle documentada por un detective privado) pero con 20 años de distancia; *Room With a View* (2002): el 5 de octubre de 2002 Calle pasa la noche en una cama colocada en la cima de la Torre Eiffel, escuchando las historias de las personas que toman turnos para mantenerla despierta...

▲▲▲

**UN AMIGO** me prestó en 2002 el libro *Please Follow Me / Suite vénitienne*: la serie fotográfica de Calle acompañada de un ensayo de Jean Baudrillard sobre el juego de seducción tácita entre el perseguidor-perseguido: «Un extraño orgullo nos impulsa no sólo a poseer al otro sino también a penetrar su secreto. No sólo para que nos quiera, sino para resultarle fatales. La sensualidad de las escenas vistas a escondidas: el arte de hacer que el otro desaparezca. Todo ello precisa de un ceremonial completo». Devolví el libro dos años más tarde, a pesar mío. En ese lapso, escribí un cuento *esquizo*, «Ningún rapto es pasajero», sobre un hombre que persigue a otro hasta que descubre, fatalmente, que se trata de la misma persona.



**TARDÉ MÁS DE TRES AÑOS** en encontrar las imágenes de *L'hôtel* (1983). Su efecto, largamente esperado, no me defraudó: las camas revueltas, las dentaduras postizas, las jeringas, el estetoscopio, los zapatos de tacón en el basurero, los crucigramas a medio terminar, los cuadernos, las peinetas, los cajones abiertos con revistas porno, el desorden general. Frente a cada detalle de aquellas habitaciones de hotel al descubierto reaparecía la punzada, ese vago temor placentero, la excitación del *voyeur*. La serie proponía un juego de espejos múltiples: mirar lo que mira el mirón. La cámara como ojo de cerradura, pero también como caja china, una historia dentro de otra: ¿cómo será la vida de esa mujer que vive para imaginar las vidas ajenas?



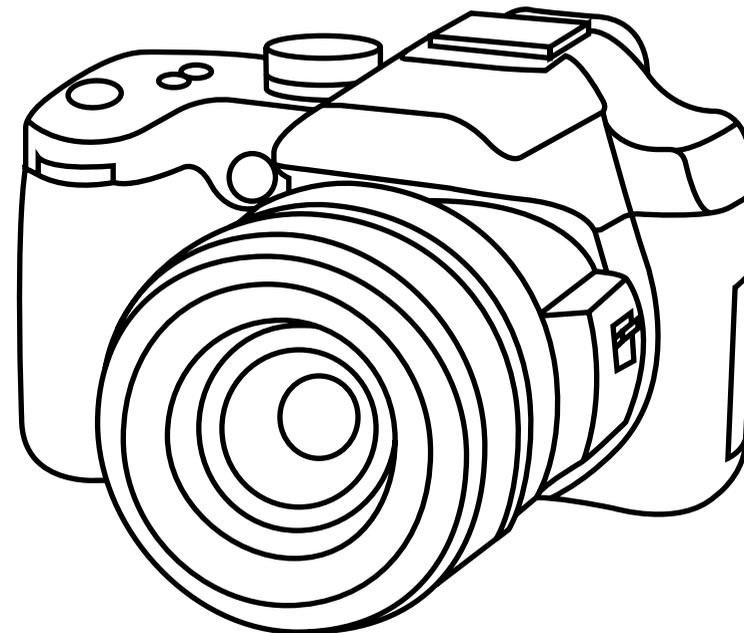
**ME PREGUNTO** si algún día llegará a México alguna exposición de Sophie Calle. Me pregunto si tiene importancia. Su obra transcurre en una zona portátil, la geografía de la ficción, que no necesita de ubicación precisa ni de soportes materiales para existir.



**CEREMONIAS O JUEGOS:** las obras de Sophie Calle están llenas de instrucciones de uso, protocolos autoimpuestos, como si a través de esas restricciones quisiera escapar a la arbitrariedad de la existencia. Y también: porque sabe que sin la búsqueda de una forma no hay narrativa posible. Sin embargo, aunque se trata de experimentos prefijados, no siguen nunca un método que pueda asegurar el desenlace. Una vez establecidas las reglas de su juego, Calle tira los dados al azar. No hay controles ni puntos de referencia estables: todo es deambular, esperar un viraje, estar al borde del peligro voluntariamente...



**HAY PERSONAJES** de ficción que uno desearía conocer a toda costa. Sophie Calle es uno de ellos. Su caso es único —y en eso radica su enorme poder de seducción— porque es un personaje real. ¿Quién no desearía cruzar esa frontera, esa convención que llamamos realidad, ir de la novela a la ciudad y regresar a casa con la misma desfachatez con que lo hace ella? ¿Y quién, aun deseándolo, estaría dispuesto a correr el riesgo? Porque no siempre se regre-



sa indemne. En su aventura, Calle ha sido golpeada, vejada, demandada. Pero su compulsión narrativa ha convertido todos esos hechos en anécdotas, en documentos de piezas futuras. Calle se autofagocita. Su obra postula una idea extrema del arte, compartida por otros artistas y escritores de la desesperación: Rimbaud, Artaud, Debord, Ginsberg, un arte que no puede distinguirse de la vida del artista, sin que por eso sea arrastrado por la emotividad lábil o los excesos autobiográficos. Es un arte de la ausencia, de la necesidad, de la carencia. Parte de esta certeza: el mundo ha sido expulsado de la totalidad, dejándonos a la deriva, sin brújula ni fundamentos. Por esa razón es imprescindible hacer las preguntas correctas, cuyas respuestas (provisionales) sólo pueden descubrirse a través de la experiencia propia. Al perseguir a los otros, Calle va en busca de la figura perdida de sí misma, aunque al final del camino descubra que el otro también está vacío, que la gran aventura no llega. Sus proyectos carecen de finalidad (Calle no desea conocer a sus perseguidos, entablar un vínculo, buscar un encuentro ulterior), y tal vez por eso terminan siempre con una sensación de pérdida y desconsuelo. Así culmina la *Suite vénitienne* con «la sensación de haber estado haciendo fotografías de cosas que no estaban allí». Por medio de los peligrosos rituales que se ha impuesto a sí misma, Calle no busca llegar a ninguna parte. Ahí se encuentra la radicalidad de su arte. No hay nada que la impulse a seguir, y sin embargo sigue adelante. Su obra parece ser una expresión del enorme valor que se necesita hoy para sobrevolar el abismo: sacrificarlo todo (la propia vida) por nada. Muy pocos artistas en la actualidad estarían dispuestos a eso ●

# MISIONEROS

FRANCISCO HINOJOSA

## Lo escuchamos, hermano Patricio.

Hola. Me da gusto volver a verlos. Durante todo este tiempo he reflexionado mucho acerca de la experiencia que vivimos el año pasado en los cursos de Autoestima y Libre Albedrío y creo que soy otro muy distinto. Ahora sí fui tocado por la gracia de los antiguos emisarios. Apenas ayer, el guía Lácides se sorprendió al percibirme tan cambiado. Como recordarán, soy de la Jícara de San Teobaldo de Alba, y hasta ahora vengo a hablar con ustedes para recibir calor, bendiciones y consejos. He iniciado mi vida espiritual en pos de la purificación. Sé que el camino es largo y que al final estarán las extremidades de nuestro dios esperándome.

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

Como parte de mi preparación hacia la vida contemplativa, quisiera compartirles mi decisión de acoplarme con la hermana Sonia.

¿Lo sabe ella?

Quise primero tratarlo en esta sesión para oír sus consejos y luego comunicárselo por los medios estipulados. Supongo que acoplarse por primera vez con alguien no es fácil para nadie, ¿me entienden?

Hermana Alma, tiene la palabra.

Hermano Patricio: el año pasado estaba usted muy temeroso, parecía un niño recién regañado. Daba la impresión de que había sido mal informado acerca de nuestra congregación y de que pensaba que éramos unos fanáticos, unos fundamentalistas. Me da también gusto volver a tenerlo entre nosotros, con tanta energía, y saber que ha sido tentado por el misterio de la acoplación. Aunque pertenezco a la Jícara de Santa Eduvigis, me he enterado de las dificultades que tienen en San Teobaldo de Alba. No conozco a la hermana Sonia, pero

al mirarlo a los ojos sé que usted es digno de ejercer el misterio con autonomía y caridad. La vida que nos espera allá, allá, allá...

Allá, allá, allá.

Esa vida futura, hermano Patricio, es el principio de todos nuestros actos.

Hermano Florencio, tiene la palabra.

Yo sólo quisiera compartir con el hermano Patricio mi primera experiencia de acoplamiento. En mi jícara, de nombre Santo Patrono de San Antonio Palopó, había sólo tres hermanas con las que podía acoplarme: Enriqueta, Fanny y Martita. La primera estuvo aquí mismo hace tres años. Una que tenía mucho vello por todos lados. La segunda era hija del señor Navolato, que, para aquellos que no lo sepan, es el principal distribuidor de enervantes...

¿Drogas?

Sí, enervantes. Un tipo de cuidado con el que nadie quiere meterse. A pesar de que su hija está en las misiones y de que apenas se hablan, él controla todo lo que sucede en su casa. Podía acoplarme con ella, pero eso significaba poner en riesgo mi vida y la tranquilidad de mi jícara. Y la tercera, Martita, no estaba preparada para un acoplamiento de primer nivel. Gracias a los consejos recibidos por parte del emisario Héctor, el padre Norberto, la madre Ángela y todos mis hermanos decidí acoplarme con la velluda Enriqueta. Y aunque fue difícil y doloroso al principio, ya que ella padecía el mal de Bónix, también conocido como la enfermedad del gallinazo; ahora hemos logrado pasar al tercer nivel, como lo atestiguó el padre Norberto el mes pasado. Sólo he tenido que estar al pendiente de limpiar la pus en la zona de acoplación, pues la he tenido parcialmente sobreseída debido a la enfermedad que padece la hermana Enriqueta. He rezado por ella a nuestro dios.

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

Continúe, hermano Patricio.

Muchas gracias por sus palabras, hermana Alma y hermano Florencio. Como les decía, he decidido ejercer el sagrado misterio de la acoplación con la hermana Sonia. Antes de comunicarle mis intenciones quisiera que primero ustedes me iluminen el camino a seguir. Lo que sé de ella es lo siguiente: no tiene ninguna enfermedad conocida, sus padres aceptan sin mucho entusiasmo que su hija se dedique a las misiones y sea el contacto carnal con las jícaras de la zona, no tiene impedimento físico para la realización

del misterio, al menos durante los primeros cuatro niveles, y su transubstanciación ha sido avalada por el emisario Héctor. La última revisión corporal auscultativa y correctora que tuvo se le practicó con la presencia del padre Norberto y la madre Ángela. Y aunque tuvo un pequeño contratiempo en la revisión de sus segmentos orgásmico-transmisores, todo indica que no hay impedimento para la acoplación.

Hermana Alma, tiene la palabra.

Como le decía, hermano Patricio, lo veo con mucha energía. Sus ojos hablan de un ser piadoso, caritativo y digno. Sin embargo no nos ha dicho todavía si se ha transubstanciado y si le han hecho la revisión.

La revisión será practicada aquí, en presencia de todos nosotros. Ya está avisado el equipo ausculto-corrector, que llegará de un momento a otro. Si el tiempo alcanza, podrá transubstanciarse para nosotros. ¿Está preparado, hermano Patricio?

Lo estoy, confiado en que seré bendecido en todo momento por nuestro dios.

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

Y que tengo mi alma perfilada hacia la vida que nos espera allá, allá, allá...

Allá, allá, allá.

¿Alguien más quiere hacer un comentario o dar un consejo? Hable usted, hermana Arcadia.

Yo tuve un acoplamiento doble: con el hermano Onésimo, de la Jícara de Mándelstam, y el hermano Jacobo, de la Jícara de Santa Concha. Al principio lo hacíamos por turnos, con eventuales intervenciones del emisario Héctor, que nos ayudaba a facilitar el tránsito. Cuando entramos al nivel dos, avalados por el guía Lácides, decidimos hacerlo simultáneamente. Y todo salió bien los primeros cuatro meses, hasta que al hermano Onésimo le dio el mal de Fátima y tuvo que ser desposeído de su miembro acoplativo. Luego de la intervención del equipo ausculto-corrector, fue enviado a una de las jicaras de Estados Unidos que acepta a misioneros inhabilitados. Como ya me había acostumbrado a que la práctica del misterio fuera múltiple, quise invitar al hermano Gustavo a participar en el acoplamiento simultáneo con el hermano Jacobo, pero el padre Norberto se opuso, o más bien se propuso a sí mismo como reemplazante del desposeído. Yo nunca había escuchado que un padre

podiera acoplarse con una misionera. Sin embargo, él me mostró una carta del emisario Héctor en la que permitía una relación heterodoxa. Esa misma noche fui a verlo personalmente para que me autorizara de voz propia el acoplamiento mixto. Se sorprendió de mí. Me dijo que yo debí haber creído desde el principio en la palabra del padre Norberto, y para ayudarme a expiar mi culpa y quitarme lo increíble me aplicó el suplicio vulcanizador de Bernardette durante casi quince minutos, que a mí me parecieron horas. Luego, él mismo se acopló conmigo al tiempo que me preguntaba con insistencia: «¿Quiere que apruebe por escrito este misterio que le estoy proponiendo, hermana?». No podía creer en lo que estaba pasando. Fui educada en el conocimiento de las jerarquías e intuía que algo andaba mal en ese acto. Me sentí avergonzada. Además, como consecuencia de la punción, quedé muy maltrecha de mi zona de acoplación. Mientras tanto, el hermano Jacobo me esperaba en el área de los acoplamientos. Percibió al instante el olor a azufre de la vulcanizada y presintió que mi zona había sufrido algún daño. Me hincé ante él y lo invité a rezar y después a cantar un himno. Aun así, llenos de alabanzas a nuestro dios...

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

...aun así, como decía, el hermano Jacobo tomó el camino de la separación y la renuncia. Nunca más ha vuelto a poner los pies en su jícara. Y yo, sin más alternativa que aceptar la bendición que me dio el emisario para acoplarme con el padre Norberto, vivo en la incertidumbre. Los misioneros no se acercan a mí, nuestros padres me ven como extraña, el guía Héctor no me dirige la palabra y he sido desjicarada. En fin, quise platicarle mi historia, hermano Patricio, por si le es de alguna utilidad en el futuro. Acoplarse o no acoplarse, ésa es la cuestión.

Gracias, hermana Arcadia, puede abandonar el recinto, y no la quiero ver otra vez en el templo. Voy a tramitar su expulsión inmediata ante nuestras autoridades y su excomunión con el obispo. ¿Alguien más desea hacer uso de la palabra? ¿Hermano Epifanio?

Lo dicho por la hermana Arcadia me ha hecho recapacitar y me ha aliviado de una fuerte opresión que sentía en el alma. No había querido decir nada antes porque sentía que callar era mi deber y que la prudencia era mi destino. Sin embargo ahora percibo una fuerza que emerge en mí desde las profundidades de mi espíritu y que me dice que es hora de dejar a un lado el silencio. Pertenezco a la Jícara

de Santa Tecla, tengo más de once años en la congregación y el mes que entra, si nuestro dios quiere...

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

...seré ordenado sacerdote y tendré a mi cargo el templo de Lencero. Y ahora, cuando están a punto de cumplirse mis sueños sacerdotales, con la fiesta que han preparado los misioneros de mi jícara para celebrar el momento, lleno de mí, ahíto por la supuesta confianza que me han depositado nuestros guías, he decidido decir las cosas con sus nombres y adjetivos. Y todo gracias a que la hermana Arcadia me destapó. He de decirles, en primer término, que yo también padezco el mal de Fátima desde hace seis años y, a diferencia del hermano Onésimo, conservo hasta ahora intacto mi miembro acoplado y no vivo como vegetal en una de esas jicaras de Estados Unidos propias para los desvalidos y desjicarados. Sé que se preguntarán cómo es posible que un misionero, aspirante a sacerdote, haya evadido en esas circunstancias al equipo ausculto-corrector y así se burle de los preceptos que rigen nuestra congregación. El día en el que el guía Lácidés me llamó a su oficina para informarme que los miembros de la junta directiva habían sembrado en mí el mal de Fátima para crearme la conciencia del sacrificio, ese día, en el tren que me llevaba de regreso a Santa Tecla, me dije para mis adentros: «Hermano Epifanio, si lo que te ha hecho tomar la decisión de hacerte sacerdote ha sido la posibilidad de acoplarte con todas las feligresas de tu templo, y si una junta directiva quiere desposeerte de tu mejor instrumento de comunicación con el prójimo para crearte la conciencia del sacrificio que no tenías, y si el mal de Fátima duele pero no castra, y si tu autoestima te lo dicta, y si sabes ejercer tu libre albedrío, entonces debes luchar por tus ideales, no importa cuál sea el costo». Regresé al día siguiente para entrevistarme con el guía Lácidés y sin mediar palabra le hice un desinhibido acoplamiento del nivel seis, el que está reservado a los obispos por mandato de nuestro dios...

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

Al término del santo misterio acoplado, con los ojos re-orbitados, la saliva en plena recuperación de su liquidez y sabor, las cuatro extremidades de nuevo en su sitio y la sangre aún con algunos destellos de frescura, el guía Lácidés juró distraer para siempre al equipo ausculto-corrector, darme un pasaporte para acceder al banco de feligresas pro acopladas, solapar mis eventos mixtos en el salón

Pío XXIX y tener un manejo discrecional de los fondos del templo. A cambio, juré visitarlo una vez por semana, los martes, para darle probaditas de paraíso.

Hermano Epifanio, ¿está consciente de sus confesiones? ¿Quisiera corregir el camino y no tentar más al flagelo? Lo conmino, hermano, a que dé marcha atrás. Su conducta no será bien recibida por las altas autoridades.

Prefiero continuar, y no estoy lejos del fin de mi aportación a los cuestionamientos del hermano Patricio. Unos cuantos meses después el emisario Héctor nos llamó a su oficina al guía Lácidés y a mí. Había descubierto nuestros actos acoplados gracias a una cámara oculta que nos grabó en el baño del Templo de Santo Domingo. Sentimos que nos aplicaría, al menos, el suplicio vulcanizador de Bernardette, si no es que el punzo-tormento de Abimael. Pero no fue así. Fuimos los tres al templo a sellar con rezos a nuestro dios...

Alabado sea nuestro dios.

Alabado.

...un trato justo para todos: el guía Lácidés conservaría su trabajo y no sería denigrado a cambio de su silencio y su honesta complacencia; el emisario Héctor pasaría a presidir los actos del misterio conmigo; el padre Locadio, jefe en turno del equipo ausculto-corrector, seguiría haciéndose de la vista gorda para no desposeerme de mi amado miembro acoplado y mi carrera ascendente hacia el sacerdocio continuaría hasta alcanzar, en unos cuantos años más, el grado máximo de obispo, que corresponde, por cierto, al elevado nivel de acoplamiento que he logrado. He dicho.

Hermano Epifanio, no creo que nada de lo que ha expuesto pueda ser de utilidad al hermano Patricio. Ergo: su vocación de ayuda se ve ahora cuestionada por este ministerio. Pase mañana a mi oficina para tramitar su llamado a la reconciliación y la paz interna. ¿Alguien más quiere hablar? Quedan doce minutos para concluir esta sesión. La escuchamos, hermana Soledad.

Como muchos de los hermanos y hermanas que estamos aquí reunidos para atender las demandas del hermano Patricio y darle consejos en esta nueva vida que comienza, estoy profundamente consternada ante lo que mis oídos han dejado pasar a mis interiores espirituales. Quiero ser congruente conmigo misma y no permitir que el pecado allane mi esencia religiosa. Soy, en el buen sentido de la palabra, artífice de mi propio porvenir. En este tránsito que nos une, y que pronto habrá de reunirnos allá, allá, allá...

Allá, allá, allá.

...hay palabras que no pueden ser pospuestas. Eso es lo que conocemos como el principio de la confesión. Al igual que el hermano Epifanio, pertenezco a la Jícara de Santa Tecla. Y también quiero confesarme ante ustedes, si me lo permiten. Me he acoplado con él más de cien veces, casi siempre en el nivel dos, sin haber nunca informado a la congregación de nuestros encuentros clandestinos. He visto tres videos en los que se acopla con el emisario Héctor: sus gritos ensordecedores los tengo clavados en el cerebro y me persiguen en pesadillas. Hemos recorrido juntos varias veces el directorio completo de feligreses y feligresas sin una sola denuncia: no ha habido uno o una que se haya resistido ante nuestros devaneos, y hemos ejercido con ellos la autoridad moral que representamos para bien de nuestros placeres y sus almas. Cerramos la boca después de haber visto al guía Lácides matar a los niños de la Jícara de Buenavista y ayudamos a la madre Ángela a transubstanciar el cadáver del hermano Ligio con el fin de alimentar a los más desvalidos de la Jícara del Rosario ese martes dos de julio en el que hubo la intoxicación masiva. Con tal de que el equipo ausculto-corrector no se enterara del mal de Fátima padecido por el hermano Epifanio, cambié varias veces los documentos de campo que lo ponían en evidencia. Con ello, perdieron sus miembros acoplativos treinta y dos misioneros, incluido el hermano Alcestes, que hubiera llegado fácilmente al nivel seis de no haber sido desposeído. La hermana Alma, aquí presente, que fue atacada en su intimidad por tres encapuchados aquel sábado de Gloria, nunca sospechó que fuimos nosotros y el emisario Héctor quienes gozamos de sus gritos desesperados, de sus súplicas, de sus jugos y, al fin, fiel a la congregación, de sus perdones. Y para terminar, hermano Patricio, no hubiera querido ser yo la que le transmitiera la fatal noticia de que su presunta acoplativa, la hermana Sonia, está siendo vulcanizada en estos momentos para que nos ayude a expiar nuestros pecados y así poder ser admitidos en el reino de nuestro dios.

Alabado sea nuestro dios.

Alabado ●

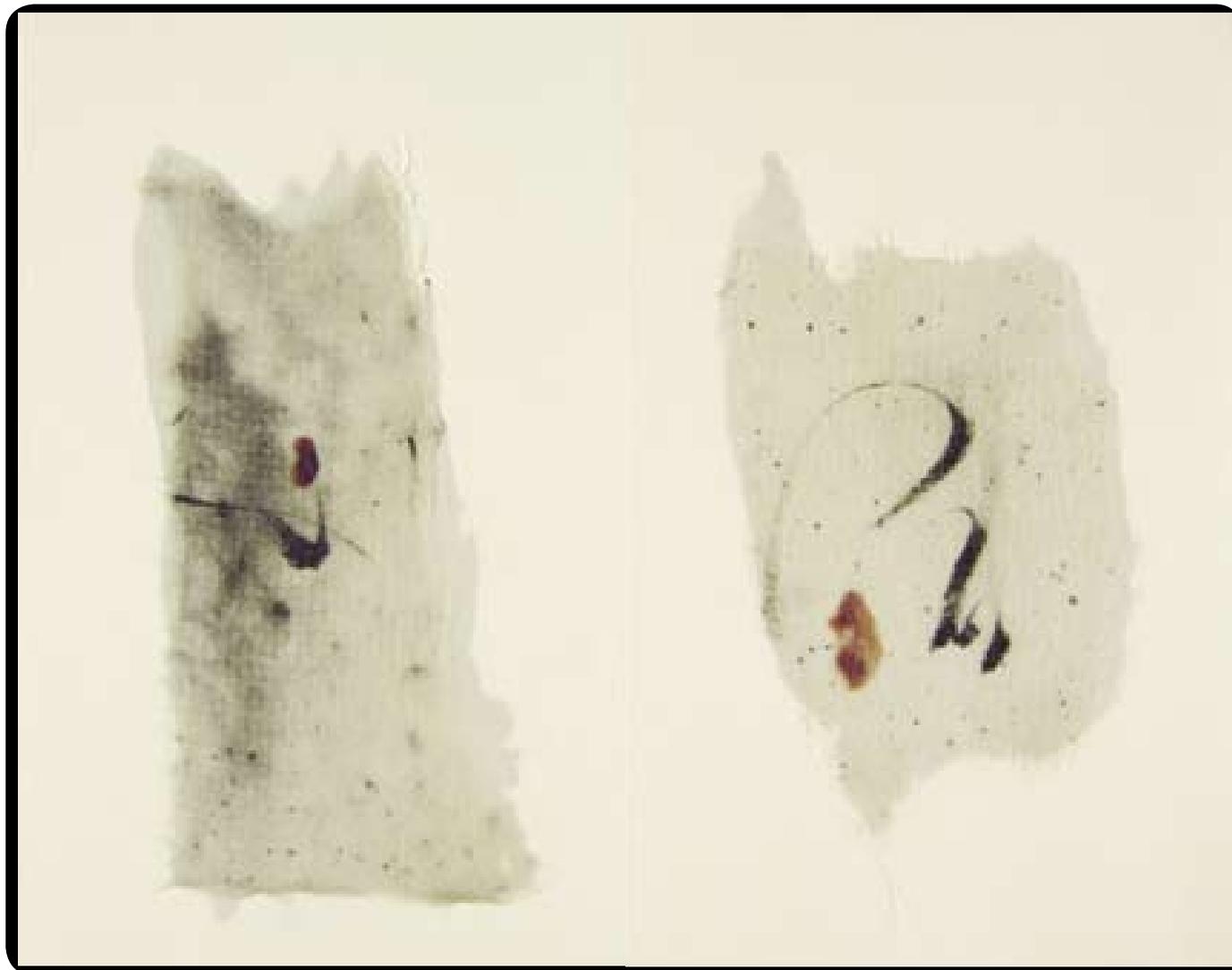


# El huso del olvido



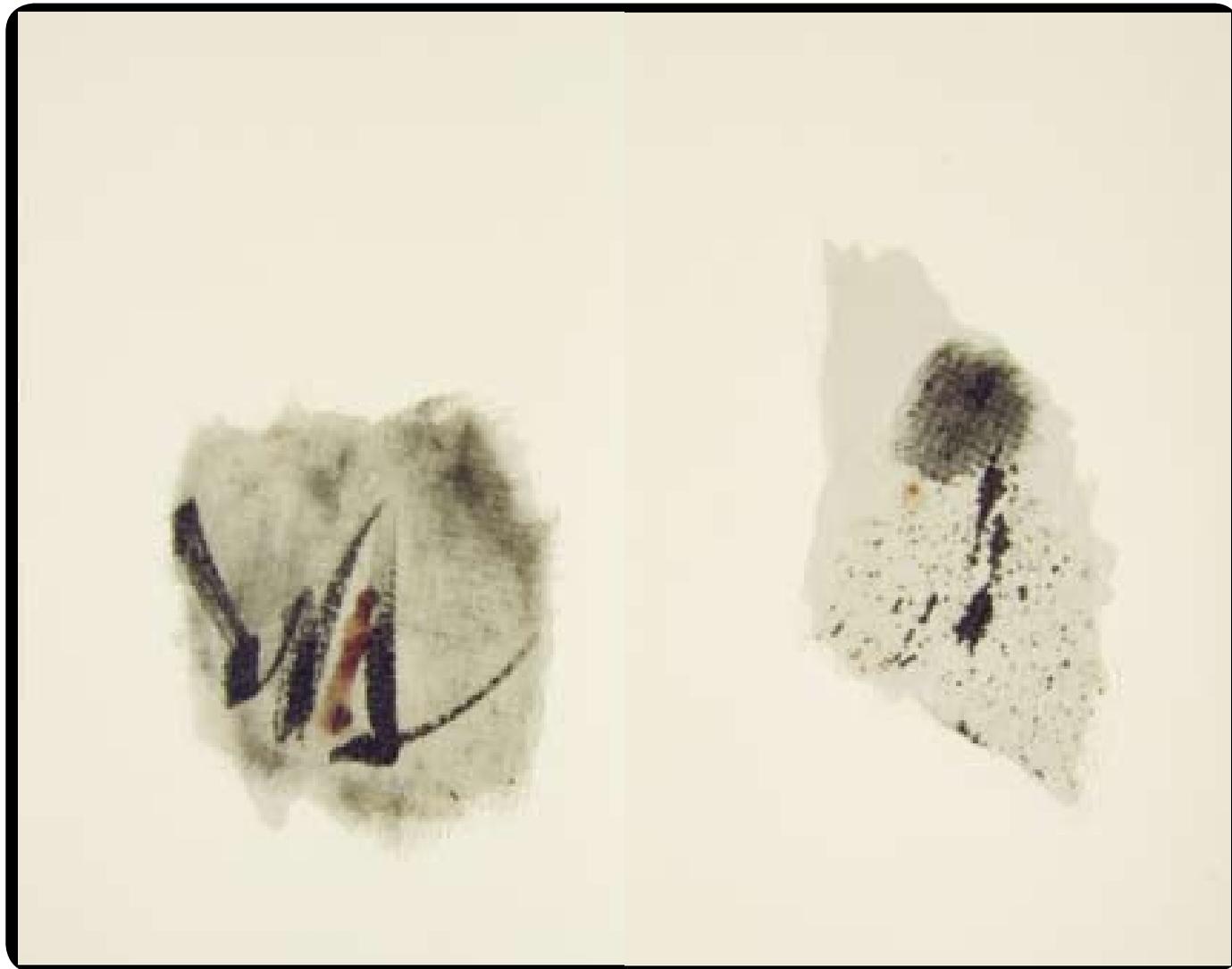
*En la libreta Moleskine de*  
**Alicia Ceballos**

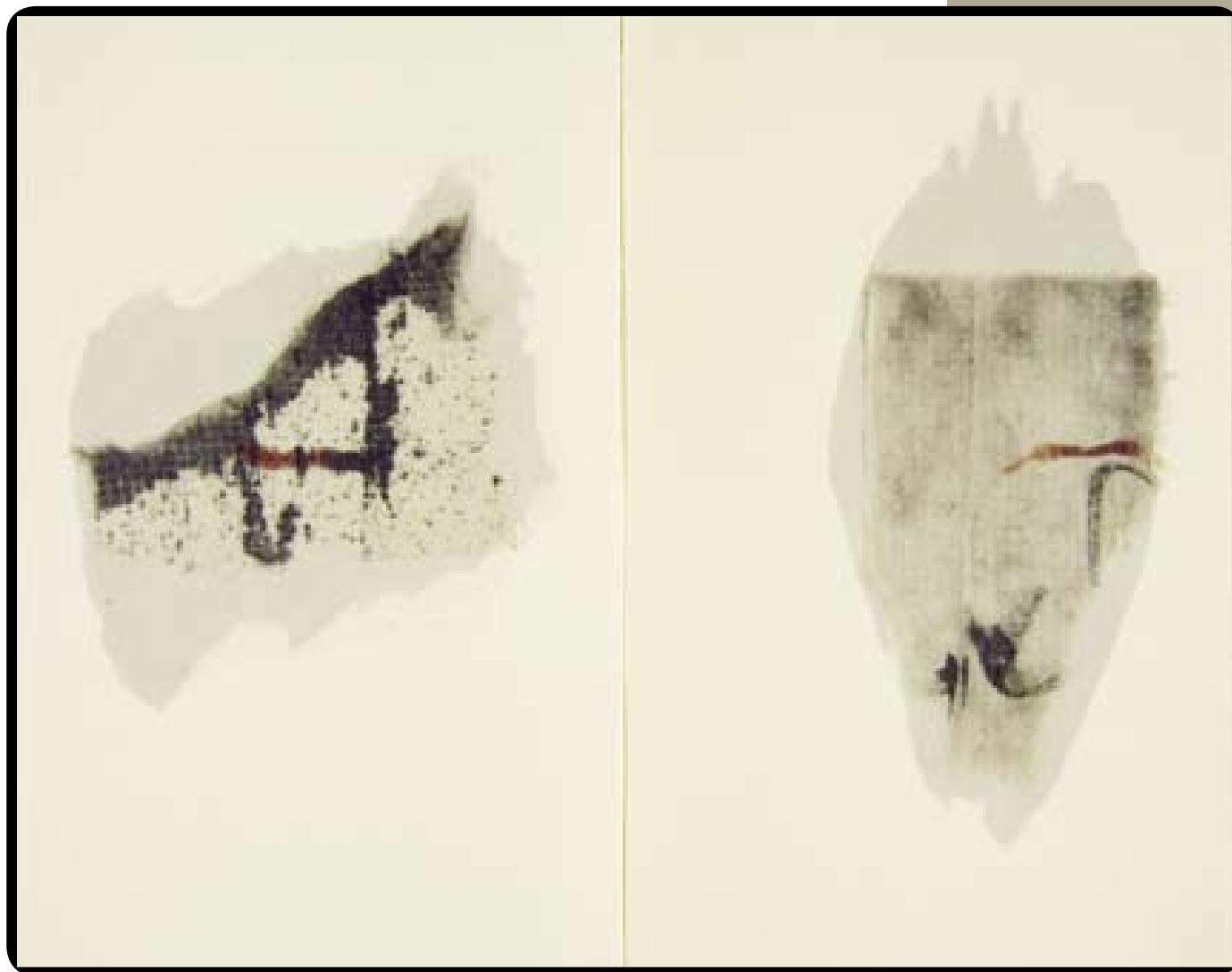
**Alicia Ceballos**  
*Libro de horas*  
Tinta-sangre, papel de algodón  
y cera de abeja  
sobre libreta Moleskine de bolsillo  
modelo Japonés (14 x 9 cm), 2008.  
Fotografías: Rubén Orozco



Sombra del abandono, como un brillo de qué cosa por mucho tiempo perdida y vuelta, súbita, a la memoria. Un recuerdo de quién, un limo pretérito, inalcanzable; una lenta demolición del paisaje entrevisto cuando las horas comienzan a deshilar su pátina, el remanente de un astro que va adquiriendo la singular conciencia de su órbita, la grafía de lo que se desvanece, el matiz de un caudal extremo, cerrado, en el aura de la sangre, persistente en su rumor, en su pulso ciego.





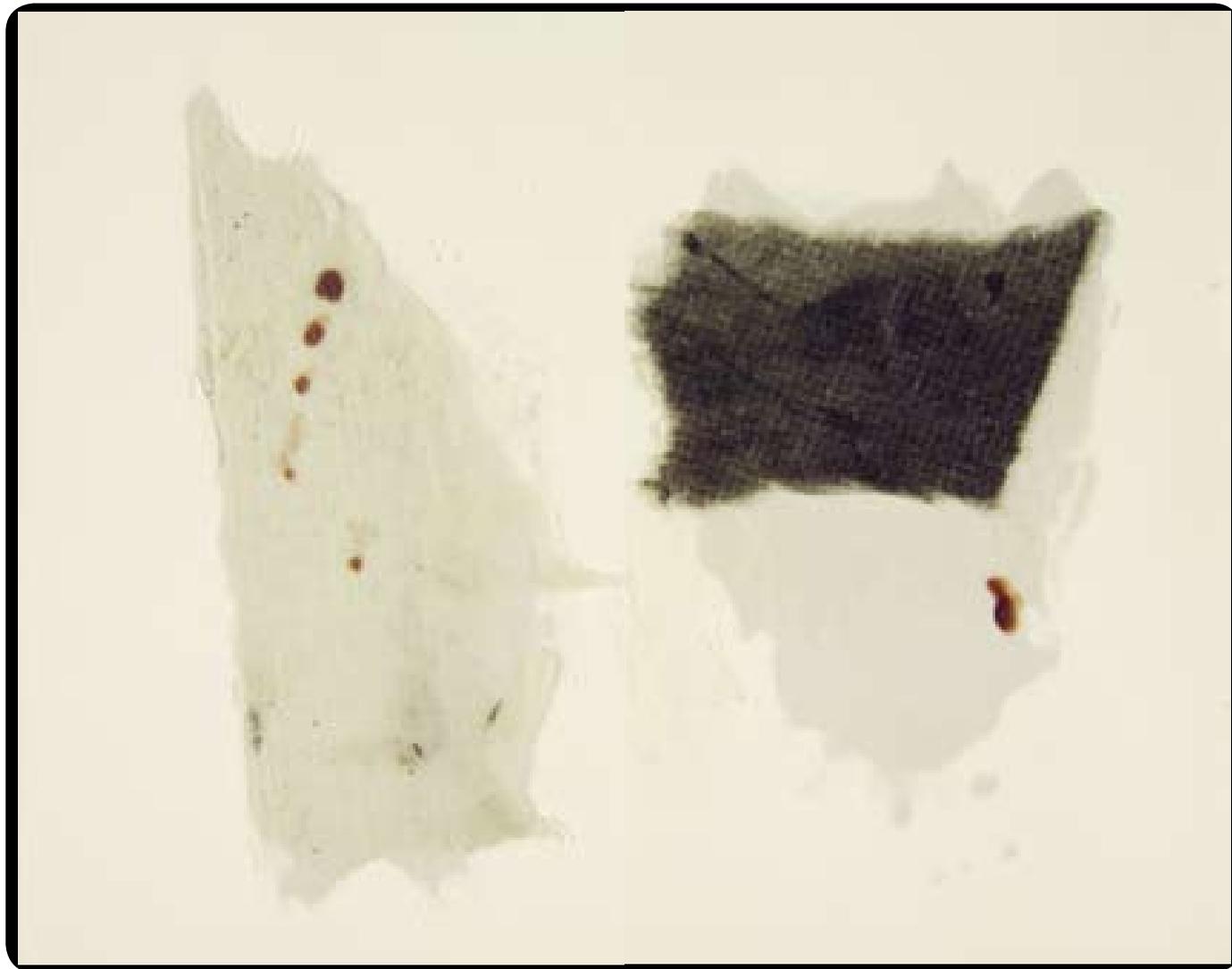


Cuántas veces este rastro recuperado, esta traslación  
indómita, este vestigio de nada o de tanto  
como una senda que apenas trazada ya se borra,  
ya se torna hacia el nunca, ya levanta su catedral  
de murmullos, su domicilio párvulo, su veta  
de soterrada incandescencia. Habitar ahí,  
en la sima de la aniquilación, en los asideros  
del vendaval, como quien mira transcurrir  
un peregrinaje de otras vidas, removiendo  
sus huesos mercuriales.



Caída, sí, despeñadero de animales de rara substancia,  
pájaros de niebla, colmenas traspasadas por avispas  
iridiscentes, rebaños carbonizados en la hondura;  
un comercio de menguadas materias, de sibilinos  
intereses, de prevaricaciones en lo oscuro. Queda  
entonces la revuelta de un dios pagano, algo  
semejante al sonido de una espada que golpea tres  
veces en la puerta, algo como el eco de ese latido  
que va disipándose en los graneros del corazón,  
ahí donde yace todavía la savia de ciertas noches  
junto a un fuego sagrado.





Una hoja suspendida,  
ingrvida en la cera,  
una huella  
que rechaza  
su total  
acabamiento,  
un demorado  
acontecer  
en el agua  
del olvido.



JORGE ESQUINCA



## ¿Me acuerdo?

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

En *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 1999), película testamentaria de Stanley Kubrick, Alice (Nicole Kidman) relata a Bill (Tom Cruise), su marido, una situación por él desconocida. Ella le hace saber que tiempo atrás, mientras disfrutaban de unas vacaciones, en la recepción del hotel donde se hospedaban vio a un hombre que le causó una impresión tan fuerte que, si «tan sólo la hubiera mirado», ella habría dejado todo y corrido tras él. La narración se sustenta en lo que fue posible; sin embargo, Bill la hace presente e imagina lo probable, y más, visualiza a su mujer (la muy sucia) en manos del otro. Ya está. Ella *efectivamente* estuvo con él: nosotros somos testigos. Y es que, si bien puede ser una perogrullada, es justo anotar que en el cine las cosas que pasan no pasan, se quedan: no en vano existía la teoría de que el movimiento en pantalla se debía a la persistencia de las imágenes estáticas en la retina. Aunque esta creencia ya ha sido rebasada, sí es pertinente asentar que lo que se ve se imprime (primero en la película, después en el cerebro del espectador), y el posible

cambio de connotación (sueño, falso recuerdo, imaginación) sólo es posible mediante las mañas del montaje o los artificios de la narrativa, y ha de realizarlo el que mira y escucha.

Es por eso que, si el espectador ha de ser puesto frente a la amnesia de un personaje, por ejemplo, lo mejor es dejarlo en la ignorancia. A diferencia de Wolverine, el hombre X que fue objeto de un experimento que entre otras cosas le borró la memoria y que vive obsesionado por saber qué pasó con él y cómo llegó a ser lo que es, M (Markku Peltola), protagonista de *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002), del finlandés Aki Kaurismäki, prefiere ignorar lo que era antes de ser atracado y liberado de su pasado, y más cuando aparece alguien que sí sabe qué fue (y no era exactamente un prohombre). La felicidad posible se abre para M gracias a la amnesia (y puesta la memoria en personajes «iniciales», ¿qué no haría K si pudiera despachar lo que fue y de pasada dejara de ocupar el lugar que ocupaba en «el sistema social?»: el tema hasta sería digno de un musical). Kaurismäki es bastante inteligente (y bastante buen cineasta) como para resolver su futuro en un sesudo diálogo revelador (o pasajes explicativos) de las buenas nuevas intenciones de M: desde el momento en que sufre la pérdida de memoria el cineasta concibe una estrategia estilística que, apoyada en la luz y en el color, ofrece un panorama diáfano al atolondrado personaje, que al recuperarse se reinventa.

*El hombre sin pasado* es una excepción (una feliz excepción, es justo subrayar) en el cine, tanto en el tratamiento como en

el desenlace propuesto. Por lo general, el amnésico sufre hasta que recupera lo que perdió, y el conflicto de la película a menudo lo constituye la pérdida misma. (Si bien es cierto que es mucho más común seguir a personajes que son atormentados por su pasado, como Bruce Wayne, quien atosiga de manera infatigable a los malos de Ciudad Gótica, pero ni así consigue borrar de su memoria el asesinato de sus padres, del que se siente responsable). En *Memento* (2000), de Christopher Nolan, por ejemplo, la angustia de Leonard (Guy Pearce), el protagonista, se incrementa día a día porque ha dejado de funcionar su memoria a corto plazo (y trata de remediarla mediante notas que hace pero cuyo significado ignora al día siguiente) mientras él trata de resolver el asesinato de su esposa, único recuerdo firme (por ser distante). La estructura narrativa empleada por Nolan es eficaz en tanto que permite contagiar al espectador de la desazón del protagónico, pero aquél tiene que recurrir a su memoria de corto plazo justamente para poder armar el rompecabezas propuesto: ya lo viera tratando de entender la película si olvidara conforme ve.

La lucha contra el olvido es lo que también mueve al protagonista de *Ciudad en tinieblas* (*Dark City*, 1998), del cineasta de origen egipcio Alex Proyas. La historia registra los pasos de un hombre que se niega a olvidar y que trata de echar abajo las actividades de un grupo de extraterrestres (o «extraños») que cada día modifican el rostro de la ciudad e implantan falsas memorias en sus habitantes. Según me acuerdo, los guiños al expresionismo alemán y al cine negro son provechosos

para el buen tránsito de la cinta. Es justo reconocer que no la he vuelto a ver: no vaya a ser que termine por decepcionar a mi memoria y deje de tenerla en el concepto que la tiene, como a menudo sucede con películas que se visitan tiempo después y generan una impresión que raya en la decepción. De lo que mejor me acuerdo, eso sí, es de Jennifer Connelly, que da vida al personaje femenino con mayor presencia en la trama: ¿cómo olvidarla?

Para cerrar este incompleto y parcial repaso de las películas que me acuerdo que tratan y maltratan los asuntos de la memoria, es pertinente el acercamiento a *Amarcord* (1973), de Federico Fellini (cuyo título bien pudiera traducirse como «Me acuerdo»). Dicen los que conocen su biografía que los eventos ahí registrados pertenecen a lo vivido en sus mocedades por el genial italiano, y que el pueblo emulado es Rímmini, donde nació. Yo no lo sé de cierto, pero estoy seguro de que Fellini llenó la cinta con recuerdos más o menos falsos, que perpetró una idealización del pasado. Tal vez ahí esté la explicación de la felicidad con la que la cinta transcurre y se recuerda. No guardo muchos episodios en la cabeza, pero hay imágenes que no se van. Y es que el generoso italiano tuvo a bien redondear frente a su lente a mujeres de prodigiosos atributos por delante y memorables desproporciones por detrás. Puedo constatar que mi memoria se aferra a la geometría en femenino, y tal vez las divas fellinianas no sean tan bellas como las recuerdo, pero ¿a quién le importa? ●



## De la misma materia que nuestras mentiras

● RICHARD VIQUEIRA

**Imagina reencontrarte** con una de tus parejas de juventud, quien se ha convertido en un detective que siguió todos tus pasos, que contiene tu vida entera en una serie de archivos que lleva bajo el brazo a toda hora (acción casi metafísica) y está dispuesto a entregarla al mejor postor. No sólo sabe de ti lo que entregaste por propia iniciativa al compartir un fragmento de tu vida con él, sino que además se ha dedicado a cultivar el arte del espionaje; su proceder es una mezcla de los últimos avances en materia científica y de criminología, pero también recurre a los métodos de antaño —y que tal vez no estén tan en desuso como pensamos—, tales como los sobornos, las mujeres, el alcohol, y a los que él simplemente se refiere como los medios imprescindibles de la ciencia detectivesca en su búsqueda de la eficacia. Para acceder a la verdad es necesario tramitar con la corruptibilidad del hombre.

Este detective es quizá el personaje más atractivo de la obra de *Los exaltados*, de Robert Musil, porque funciona como el espíritu que dicta la atmósfera toda

de esta obra. Es una especie de acompañante kafkiano.

Musil, novelista reconvertido en dramaturgo, muestra como su mayor interés el que consiste en desmenuzar a sus personajes; la suya es, así, una aventura de psique y secretos. Su teatro no es una apuesta escénica, sino actoral, deudora de la de sus contemporáneos Anton Chéjov y Constantin Stanislavsky, la vanguardia de su momento. Musil aboga por un trabajo para actores que demanda una inmersión en lo más íntimo de la palabra. Su lengua, en muchos casos, no oculta, sino expone; sería ésta la antítesis del trabajo de, por ejemplo, Harold Pinter, cuyos parlamentos bordean la zona oscura, lo no dicho, para ahondar en el meollo dramático. Robert Musil no usa el pensamiento entre líneas, sino el pensamiento directo, la sentencia cual aplanadora, que no oculta nada: deudas antiguas pero saldadas al momento del choque entre seres. Lectores o espectadores somos testigos de reclamos incestuosos, fraternales y amistosos. Somos escuchas de lo que no debe decirse, de lo que es mejor callar, pero aquí está a punto de ser gritado a milímetros de nuestro desadvertido oído. Un alarido maestro.

Las palabras, cuando son invocadas desde el escenario, pueden ser un estruendo, una bomba lírica, precisamente porque interactúan con su propia época en tiempo sincrónico y no diferido, como sucede con el resto de la literatura. La palabra teatral siempre discute con sus coetáneos, porque se la profiere a su rostro. Basta recordar aquel célebre «Mierdra» que prorrumpió en el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry y que causó el desconcierto

y el incendio del recinto teatral; una sola palabra, proferida mil veces en el mundo ordinario, pero que una vez que fue lanzada desde la escena reflejó el cambio de los patrones del mundo artístico, porque la escena es el desnudo más pleno que conoce nuestra naturaleza. No en balde se habla tan recurrentemente de dos tópicos que parecen asociarse entre sí: el pánico existencial y el pánico escénico, remanentes ambos de flujos subconscientes y aterradores. Pesadilla de muchos.

«Un detective es algo tan elevado como investigador; e incluso algo mucho más elevado, si se toma en consideración que investiga a los seres humanos».

Esta premisa enuncia lo que se propone el dramaturgo con este proyecto. Es una investigación evolutiva del comportamiento. Con Musil el ser humano deja de ser una especie que prefiere soñar con verse mejor de lo que en realidad es —como sugiere Aristóteles con los preceptos de la tragedia—, pero que también elude lo peor de lo que somos —como esgrime todo comediógrafo célebre desde Molière. Los personajes de Robert Musil equiparan nuestro tamaño y nuestras aspiraciones. Somos del tamaño que merecemos y estamos hechos a la medida de nuestros secretos. Cuando se nos develan nos muestran la estatura de nuestra vida, sin compasión.

Los personajes de Musil viven en el encierro, no tienen otra salida que aventarse a la cara lo que durante años ocultaron. Pero no lo hacen de forma cínica —que siempre será una forma de redención—, sino como mecanismo para continuar respirando. Hablan porque no les

queda otra función vital. Son los hablantes malditos. Altavoces infernales.

Esta obra apenas sugiere desplazamiento por parte del actor: ocurre en un espacio único e intransitable. El mutis de los personajes sólo sirve para que aquellos que permanecen en escena revelen más intimidades de las que ya fueron acumuladas entre sí, y se muestren más ellos mismos como portadores del drama subcutáneo. *Los exaltados* linda con el expresionismo —no en balde Musil es deudor de la gran tradición alemana, aunque prófugo de sus sistemas fascistas—, si bien marca una sutil línea también con los apuntes psicologistas.

No hay nada más pertinente en los días que corren que replantear el valor de la palabra desnuda en escena, en nuestro teatro actual. Después de haber transitado por los imperios de la dirección de escena legados por el siglo XIX, por los desmanes y excesos de los escenógrafos e iluminadores del XX, es de enorme importancia publicar un texto como éste, que no admite el espectáculo sino que opta en cambio por profundizar en sus personajes y en su decir, porque ambas líneas convergen para crear un carácter sólido, que es de lo que estamos escasos hoy en día en nuestro teatro.

Si Shakespeare dijo: «Estamos hechos con la misma materia que los sueños y un sueño sella nuestra vida», Robert Musil parece contradecirlo hasta la médula. Tal vez estamos hechos de la misma materia que nuestras mentiras. ●

● *Los exaltados*, de Robert Musil (trad. de Gonzalo Vélez). Sexto Piso, México, 2007.

## Las lectoras de poesía

● SERGIO TÉLLEZ-PON

### I

No es necesario hacer una encuesta entre los narradores menores, digamos, de 50 años, para comprobar que son nulas sus lecturas de poesía: basta con leerlos. Y hasta se puede decir que, en privado, pero también —y sobre todo— en público, la desprecian con cierto dejo de orgullo. La poesía es el género que la modernidad ha desdeñado, ya se sabe, de tal manera que tampoco debería parecer extraño que ese desdén provenga de un sector de los letrados. A muy pocos les ha interesado utilizar algunos elementos de la poesía en su narrativa, descubrir que uno y otro géneros pueden retroalimentarse. A contracorriente, estas autoras (Cristina Rivera Garza/Anne-Marie Bianco) reconocen su deuda con el género mayor. Una de ellas admite que es su campo de acción, pero también que muy pocas veces declara públicamente su admiración por la poesía.

Como en *Lo anterior* (2004), una de las autoras se preocupa de la forma de la narrativa gracias al reconocimiento que le tiene a la poesía: oraciones que son

sentencias, repeticiones que marcan el ritmo, el lenguaje que se subvierte a sí mismo en cada párrafo. Y esto le viene porque, como a Alejandra Pizarnik, le (pre)ocupa la poesía: sabe que en el llamado género mayor se hallan «elementos poéticos», diría Valéry, con los que sería difícil concebir un texto narrativo.

Sin embargo, hay que precisar que la poesía con la que están más cercanas estas autoras es la que, a su vez, parece haberse nutrido de la narrativa. Por ejemplo, Anne Carson subtitula como «una novela en verso» su *Autobiography of Red* (1998); y también de esta poeta canadiense, *The Beauty of the Husband* (2000): «un ensayo narrativo en 29 tangos». Del mismo modo, aunque quizá en menor medida, hay una correspondencia literaria con *My Life* (1978, 1986), de Lyn Hejinian, y en general con los *language poets*: Charles Bernstein, Barren Watten, Ron Silliman y Nick Piombino, entre otros.

En *Los textos del yo* (2005) reunió la autora los tres libros de poesía que ha publicado hasta ahora. Al leerlos descubrió que su verdadera poesía está en algunas de sus novelas: *La cresta de Ilión*, *Lo anterior* y, ahora, *La muerte me da*. *Los textos del yo*, me parece, a veces es excesivamente narrativo, como si se empeñara en contar allí una historia con personajes y trama y todo, olvidándose del lenguaje y su cadencia. De tal manera que esos poemas carecen de los elementos poéticos que, en cambio, ha sabido utilizar con habilidad en su narrativa.

### II

Desde luego, *La muerte me da* es más que una novela policíaca o el «thriller

## Cristina Rivera Garza LA MUERTE ME DA

colección andanzas



- *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza. Tusquets, México, 2007.
- *La muerte me da*, de Anne-Marie Bianco. Bonobos / ITESM campus Toluca, México, 2007.

estremecedor», eslogan bajo el cual la promociona la editorial. Para empezar, cabría preguntarse si se ajusta a lo que comúnmente se conoce como «novela». Esa clasificación, me parece, es anacrónica: también habría que actualizar las clases de teoría literaria dado que los géneros estrictos están muertos.

Esto lo sabe muy bien la autora; por eso, con *La muerte me da* vuelve a poner en duda lo que todavía hoy se sigue llamando, con cierta insistencia, novela. La autora pica los frágiles cimientos que sostienen ese viejo edificio en ruinas. Y lo hace insertando en sus páginas textos que pertenecen

a otros géneros: para empezar, un largo ensayo sobre la vida, obra y milagros de Alejandra Pizarnik, la guía espiritual de este trabajo literario; luego, los poemas de Anne-Marie Bianco, de la estirpe de Bruno Bianco (el *alter ego* creado por el poeta tapatío Guillermo Fernández), que primero fueron publicados en libro aparte en un evidente juego de personalidades y libros. Y la poesía, que está presente en cada una de las páginas.

En *La muerte me da*, Cristina Rivera Garza logra lo que apenas se vislumbraba en *Lo anterior*. Mientras que esta última parece haber sido escrita con un experimentalismo deliberado que la volvió un tanto fallida, en *La muerte me da* las novedades surgen con total naturalidad, tanto en el lenguaje como en los personajes y la historia. Pese a eso, *Lo anterior* funciona bien como puente que hermana sus novelas anteriores como *Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión* y, la más reciente, *La muerte me da*.

### III

La autora no ha ocultado su filiación *queer*. Lingüística y literariamente, *La muerte me da* es *queer* por donde se le vea. Sin embargo, ya en el terreno sexual —o performativo, como quisiera Judith Butler—, me inquieta un poco, por no decir que me incomoda, puesto que es el universo simbólico que motivará toda la acción del libro. Y ésta es regida por cierto feminismo que huele a naftalina, ese que la hace decir, por ejemplo: «era de suyo interesante que, al menos en español, la palabra *víctima* siempre fuese femenina» (siendo así, la palabra *cuerpo* —o *cadáver*, en todo caso—

siempre será masculina). Entonces no es una mera coincidencia que en *La muerte me da* se ocupe de casos de hombres castrados: el sueño más codiciado de toda feminista, supongo, es castrar a un hombre. La autora parece olvidar que lo *queer* cuestiona siempre el machismo a ultranza, pero también el feminismo radical, en la misma medida.

A pesar de esto último, Rivera Garza es la escritora más experimental, vanguardista, de nuestra narrativa actual. Ojalá muchos siguieran sus pasos... ●

## Recuerdos tribales

● GERARDO COVARANA

**La poeta y escritora** nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría, a sus 84 años, pareciera haber cumplido el destino que las letras le marcaron desde muy joven: andar con los libros, primero, y con sus autores, después; o al revés. ¿Pero cómo le hace uno para pasar tres noches con Julio Cortázar, durmiendo en colchones de agujas de pino y con las botas puestas, allá en la población de Bismona, Nicaragua, cerca de la frontera con Honduras, donde los sandinistas eran alentados con el canto de la trovadora

Norma Helena Gadea? ¿O cómo le hace uno para compartir un café en la Ciudad de México con Juan Rulfo y escuchar sus angustiosas dudas sobre si la calidad de sus textos era suficiente para justificar su publicación? De acuerdo, Claribel Alegría pasó por reuniones donde los escritores amigos de los escritores amigos se dispensaban diálogos lisonjeros («Tertulias desbordantes de inteligencia y humor»), pero también intimó con Robert Graves al acompañarlo en sus caminatas por una playa de Mallorca, escuchándolo hablar sobre su musa, esa diosa blanca, la Luna.

Estas amistades y experiencias son denominadas por Claribel como la Mágica Tribu, lo que da título a su último libro. Cada fragmento dedicado a un amigo escritor, diez en total, no devela del todo los códigos de comportamiento y pertenencia a ese selecto grupo; porque están esas tertulias y esos momentos íntimos, porque se adivinan relaciones más políticas o más familiares. Son anécdotas que ofrecen información que va de la generalidad de las estampitas biográficas escolares a la exclusividad de un trato entrañable.

Lo evidente es que esas relaciones surgieron o sobrevivieron mediante la comunicación epistolar, por lo que la inclusión de un amplio apéndice (poco más de una tercera parte del libro) con cartas y postales da una idea más clara de la naturaleza de esta tribu. En las líneas hay abrazos, buenos deseos y cariños, separados por el tiempo y la distancia. No podría haber sido de otra forma: la propia ruta de Claribel es sinuosa y de difícil seguimiento, pues comenzó en Nicaragua, pronto siguió hacia El Salvador, Estados



● *Mágica tribu*, de Claribel Alegría. Berenice, Córdoba, 2007.

Unidos, México, Chile, Uruguay, Argentina, Francia, España y de vuelta a Nicaragua, donde reside actualmente.

Está incluso el caso de Roque Dalton, a quien Claribel no conoció en persona, sólo coincidieron en el pensamiento y la escritura, y algo más, porque cuenta Claribel que, al enterarse de la muerte de Dalton, fue corriendo a leer un fragmento de uno de sus libros, a manera de homenaje, y se topó con el poema «Alta hora de la noche», que dice: «No pronuncies mi nombre cuando sepas que he muerto: / desde la oscura tierra vendría por tu voz».

Claribel incluye en cada fragmento parte de la obra del amigo escritor, según

una intención que explica así: «Me he limitado a contar mi experiencia individual con cada uno de ellos y a tratar de trascender la anécdota».

En el libro se pueden adivinar sólo algunos códigos de pertenencia a esta tribu. La autora supo que dedicaría su vida a la literatura a los 12 años, cuando leyó *Cartas a un joven poeta*, de Rainer Maria Rilke; pero antes, a los seis años, ya había sido bautizada por José Vasconcelos, en una visita que éste hizo a casa de sus padres. Serás poeta y te llamarás Claribel Alegría, y no Clara Isabel, como te han puesto, sentenció. Añadidas a esa convicción, que la llevó a Estados Unidos a estudiar literatura y la hizo enviar una carta de admiración a Juan Ramón Jiménez al saber que vivía en el país, vinieron respuestas que no pudieron ser más favorables. «Escribeme largo y cuéntame de tu vida y escribe versos y prosa y mándamelo todo. Me parece que vamos a ser buenos amigos. Eres sencilla y eso me encanta», respondió el Nobel español. Con esa franqueza, Juan Ramón se convirtió en el mentor de Claribel y la ayudó a ordenar sus lecturas de juventud.

Todo parecía cuestión de tiempo. Por ejemplo, Claribel tuvo contacto con Cortázar por primera vez en una carta de agradecimiento de éste por su inclusión en una antología que preparó la poeta, en 1951. Diez años después, cuando Claribel fue a vivir a Francia, la relación se estrechó.

Tal vez sin proponérselo, Claribel también es franca en esta recopilación de encuentros, nombres, fechas, viajes y conversaciones que, aun siendo de diferentes tonos, terminan, al final de cada

fragmento, por describir la muerte de sus amigos escritores. Es una tribu muerta, y ha sido al final de su ruta cuando se ha erigido como la portavoz de lo sucedido a aquella tribu, que incluyó además a Miguel Ángel Asturias, Augusto Monterroso, Salarrué y José Coronel Urtecho.

Su voz está viva también en internet, donde es posible encontrar los programas de radio en los que ella habla de estos mismos amigos escritores, y que dieron origen al libro en el año 2000: <http://odeo.com/channel/249083/view> ●

## No me alcanzará la vida

● PATRICIA CÓRDOVA

**Martin Heidegger planteó**, en *El ser y el tiempo*, que el «ser caído», para rescatarse a sí mismo, requería acercarse a su «ser en la historia». El planteamiento no ha perdido vigencia, sino todo lo contrario. Los habitantes de las actuales metrópolis luchamos por adquirir significación social, por saber quiénes somos y por mostrarlo a los otros. Nuestra significación social ha pasado del fatalismo de nacer en determinada cuna al fatalismo de

navegar en una libertad de conciencia. Digamos, con Pierre Bourdieu, que la lucha por adquirir símbolos sociales es una lucha a vida o muerte. Digamos que el conocimiento histórico adquirido puede salvar del sinsentido. Cuando nuestras conciencias dejan de forjarse a la luz de los dogmas, el saber histórico permite que nuestro ser caído se ubique, se conozca y se rescate. De ahí que los actuales ciudadanos de las grandes metrópolis donde existe pluralidad de costumbres y religiones podamos utilizar el conocimiento histórico para evaluar, construir creencias y tomar posturas tanto personales como sociales.

*No me alcanzará la vida*, novela de corte histórico de Celia del Palacio, es un libro de 499 páginas que pueden leerse con completa entrega gracias a la maestría con que la autora traza las acciones de sus personajes. Son dos historias: la del jalisciense Miguel Cruz-Aedo, liberal acérrimo que participó como escritor y militar en los conflictos políticos de la segunda mitad del siglo XIX, y la historia de una investigadora contemporánea que navega en los archivos históricos de Jalisco y Durango, indagando sobre la vida de Cruz-Aedo. Personajes como Ignacio Herrera y Cairo, Ignacio L. Vallarta, José María Vigil, Emeterio Robles Gil y Jesús Villaseñor cobran vida en las antiguas casas y calles de Guadalajara, al tiempo que Del Palacio logra, con el vocabulario de la época, recrear los vestuarios, las habitaciones, los medios de transporte, el escenario incipientemente urbano de la capital jalisciense.

La investigación subyacente a esta colosal novela se confirma en la segunda

historia: la de una joven, llamada S., que se encuentra haciendo su tesis doctoral en la ciudad de Guadalajara. Así, la autora nos deja «espíar» de qué manera S. encuentra información no sólo en los archivos, sino en los recorridos antropológicos que hace por la ciudad, en busca de los puntos geográficos exactos en donde otrora estuvieran las habitaciones de sus personajes. La investigación de S. poco a poco pasa a ser una obsesión por los datos que le permitan dibujar la realidad cotidiana, literaria y política de esa época; pero también va convirtiéndose en una pasión por el personaje principal, Miguel Cruz-Aedo, cuya presencia se enlaza de manera inmediata con Sofía viuda de Porras, originaria de Santiago Papasquiaro; una sensual pelirroja cuya inteligencia la aleja de las prácticas religiosas tradicionales y la coloca en el desarrollo pleno de su libertad. Su libertad de conciencia es también gusto por el discurso literario y por una vital explosión erótica.

El amor que tiene lugar entre Miguel y Sofía es tan transgresivo como suelen ser los amores genuinos. Celia del Palacio nos deja descubrir que la irreverencia, en las tierras cristeras, hoy teñidas de mojigatería y yunquismo, no es algo ajeno ni nuevo. La autora logra pasajes memorables cuando se encuentran el magnetismo lleno de virilidad de Miguel y la belleza acompañada de ideas de Sofía.

La autora hace uso de un recurso magistral para aumentar la verosimilitud e impacto de los dos personajes principales: el tiempo. La investigadora S. es una mujer cuya existencia parece adquirir sentido sólo en su pesquisa histórica;

repetidas noches indaga y escribe a la luz de su soledad y bebiendo tequila. Como Sofía, la del siglo XIX, S. es una mujer independiente y arrojada, vive sola y paulatinamente se enamora de su objeto de estudio, Cruz-Aedo; de tal manera que Sofía y S. confluyen —a más de un siglo de distancia— en su amor por Miguel. A su vez, este liberal de ideas lúcidas que lo hacen navegar entre la creación literaria y los actos políticos, vive la imagen onírica recurrente de un mar que toca la ciudad y una hechicera que lo cautiva y espanta. S., en pleno siglo XXI, tiene una ensoñación constante: la posibilidad de que en esta Guadalajara habite el mar. S. imagina el arrullo de las olas, la vegetación de la costa, mientras camina por la avenida Chapultepec o por el bosque de Los Colomos. Su ensueño adquiere cariz científico cuando sus amigos geógrafos le exponen la hipótesis de que es posible que el mar llegue un día a Colima gracias al vacío que existe en el subsuelo. Así, cierta realidad irracional confluye entre Miguel y S., quienes, con muchos años de por medio, comparten su delirio por el mar.

Esta manera de entrelazar los tiempos en un espacio, Guadalajara, conlleva la implicación plena del lector, quien puede compartir la fascinación por nuestro pasado y por nuestro presente, a través de su identificación con los personajes. El vacío existencial de S. la lleva a una lucha por adquirir un significado en su vida, una pretensión que cobra forma difusa en la ensoñación y en la bebida frecuente, así como en la disciplina académica que la desconecta de su presente pero la conecta con su pasado. Quiero decir: Celia del

Palacio aplica, acaso sin proponérselo, la consigna de Heidegger: el ser en la historia salva al ser caído. Quienes hacemos análisis de textos sabemos que, una vez emitido el documento, en cierto sentido éste ya no pertenece al autor. Los lectores co-construimos el sentido y la trascendencia del mismo. De ahí que, sin temor a equivocarme, pueda decir que *No me alcanzará la vida* es una novela que por sí misma ha construido un nicho en la historia de las letras jaliscienses y en la historia de las letras mexicanas. ●

● *No me alcanzará la vida*, de Celia del Palacio. Santillana, México, 2008.

## La memoria y el borrador

● DOLORES GARNICA

*Lo que un escritor no ve, no ha acontecido.*

ELIAS CANETTI

**La desmemoria es un arma poderosa.** A finales de los años sesenta la oposición era el lema de los artistas, y el entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de

México decretó que comenzaba «la era de la discrepancia». El lema que abanderó a las generaciones universitarias de los años setenta ochenta fue rescatado hace un año por dos de los críticos, curadores e investigadores de arte más reconocidos de México: Olivier Debroye (fallecido en mayo pasado) y Cuauhtémoc Medina, para reunir lo perdido, borrado y olvidado: la creación visual contemporánea de 1968 a 1997: un rescate de memoria consistente en una exposición, un catálogo, una colección y un banco de información. *La era de la discrepancia* es un proyecto que opera «como la activación y socialización de la memoria, de producción de conocimiento», en letras de los curadores, y es también la historia de una conjura contra las artes visuales dirigida por el gobierno mexicano. El sistema no ganó. Su intento por borrar la historia funcionó algunas décadas, pero, como todas las chapuzas, al final falló.

### LOS PORQUÉS DE LA DESMEMORIA

Hoy, cuando los críticos e historiadores de las artes visuales se asoman a lo contemporáneo, a lo erróneamente llamado «conceptual», encuentran una enorme laguna narrativa. Parece que no hay nada más que un grupo de riquillos siguiendo las tendencias europeas, y bajo este sustento es fácil catalogarlo como una copia chafa de Fluxus o las transvanguardias. La verdad es que entre los años sesenta y noventa las expresiones contemporáneas en México fueron muchas, la mayoría intuitivas y constantes. Tepito Arte Acá creaba grandes murales en las calles más mugrosas de la Ciudad de México, y a dos calles de distancia, Fotógrafos Independientes



Grupo Suma: *El desempleado*, fotografías de la acción en Río Mississippi y Paseo de la Reforma, 1978. «...ciertas iniciativas individuales, basadas casi siempre en materiales encontrados (recortes de periódico, carteles, fotografías, desechos y basura), fueron adoptadas por todo el grupo y adoptadas como una especie de vocabulario visual urbano que, además de identificarlo, articulaba las imágenes en torno a campañas políticas específicas». (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, 2006).

colgaba paisajes sostenidos por pincitas de plástico en tendedores urbanos. En el suelo se veía un sello enorme del grupo SUMA; el colectivo SEMEFO exponía pedazos de cadáveres en un manicomio abandonado y Proceso Pentágono mostraba en Europa una instalación que recreaba el típico cuarto de interrogatorio latinoamericano. Estas raíces contemporáneas fueron, por mucho tiempo, olvidadas, descartadas y prácticamente borradas por las instituciones gubernamentales encargadas de su registro. Desde 1968 hasta 1997 casi no existieron colecciones, investigaciones, narrativas o publicaciones porque «no encajaban en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional, desde la Ruptura», explicaba Oliver Debroise.

Las razones sobre esta desmemoria son muchas, y todas hipotéticas. El fenómeno comenzó en 1968, cuando el gobierno invitó a los artistas más reconocidos (la Ruptura) a exponer en ocasión de los Juegos Olímpicos celebrados en México. Los creadores convocados se negaron a participar y validar al régimen que por debajo de las aguas internacionales reprimía el ya consolidado movimiento social del 68. Entonces los sublevados formaron el Salón Independiente, organizado por la jovencita «medio loca» Helen Escobedo, y artistas ya reconocidos como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Ricardo Rocha se unieron a la resistencia pintando un mural efímero sobre una estatua de Miguel Alemán en Ciudad Universitaria. Justo allí comenzó la ruptura



Pedro Meyer: *Contexto patio murales*, 1979. «En septiembre de 1973 un grupo de artistas plásticos formado por Daniel Manrique, Francisco Zenteno Bujáidar, Francisco Marmata, Julián Ceballos Casco y el escritor Armando Ramírez realizaron una exposición en la Sala José María Velasco de Peralvillo titulada "Conozca México, visite Tepito"». (*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, 2006).

ideológica. Justo allí el gobierno decidió dejar de lado el registro y sólo esperar que todo lo que pasaba, simplemente, se olvidara. «Nadie en el estado mexicano es suficientemente inteligente o maquiavélico para planear una estrategia semejante. Creo que surgió naturalmente por la ideología nacional alérgica a la producción y el entusiasmo contemporáneo, y si a esto le agregas la construcción de la identidad, la que nos enseñan desde primaria, basada en la desconfianza por lo nuevo, por lo integrado y sobre todo por lo placentero... La satisfacción cultural le resulta incomprensible al Estado y a la religión, es más, sospechan que es peligrosa», puntualiza Medina.

Así pasaron 30 años. Sin exposiciones ni registros. Sin historia, y como no era

posible un México sin arte, el sistema se sacó de la manga una muy bonita corriente: el neomexicanismo, parte de la Escuela Mexicana, altamente nacionalista, que hasta logró, increíblemente, una retrospectiva en el Metropolitan de Nueva York en 1991, curada por Fernando Gamboa. «Después del 68 lo que pasó fue la radicalización extrema que llegó hasta los noventa, cuando se añora el periodo colonial anhelando su despotismo; ahora las clases altas y el sistema buscan utopías pretéritas, y hasta resulta que los intelectuales de izquierda y el Estado represor compartían algo: la desconfianza radical por el *rock and roll*», explica Medina. En estas tres décadas sólo coleccionaron arte contemporáneo el Museo Rufino Tamayo y, dos o tres piezas anuales, las bienales y los salones —además

del Pago en Especie de Hacienda, fanático de las bodegas—, y, para acallar un poco la conciencia, en 1978 surgió la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de las Artes Plásticas del INBA, cuyos premios no eran de adquisición.

### LOS PORQUÉS DEL RESCATE DE LA MEMORIA

«*La era de la discrepancia* es una exposición parcial, discontinua, ladeada, abierta y sistemáticamente sesgada; ni permite ni propone un relato continuo de las artes visuales de 1968 a 1997, porque es difícil encontrar los huecos, las obras que han desaparecido», precisa Cuauhtémoc Medina sobre la muestra inaugurada el año pasado en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), que reunía más de 200 obras, desde pintura hasta instalación y video, fechadas en esa época, pero también varias réplicas, como la instalación de Proceso Pentágono que el colectivo donó tres veces y que desapareció tres veces. La exposición fue sólo el pretexto: la intención era documentar, registrar e investigar las manifestaciones visuales de este tiempo en un documento y formar un buen banco de datos que funcionará en el nuevo Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), a partir de su reciente colección, en la que se incluyen muchas de estas piezas.

*La era de la discrepancia* también indica un cambio en las prácticas institucionales, obligadas a voltear hacia el arte contemporáneo ahora que está en su apogeo en México, desde los noventa, con figuras internacionales como Gabriel Orozco, Teresa Margolles, Rubén Ortiz Torres, Francis Aljys y Miguel Calderón,

artistas que se reconocen como partícipes de estos 30 años. La intención de borrar la historia tampoco funcionó porque estos artistas lograron cosas fuera de México, en lugares donde sí se registraba lo que sucedía. «Esta investigación intenta construir una contranarrativa en esta laguna de la memoria, porque los artistas de esta época sufrieron el efecto de vivir bajo un sistema represor que condenaba su trabajo al olvido sólo por la desgracia de ser mexicanos, pero siguieron produciendo, a pesar de México», afirma Medina.

El guión curatorial también marca el ritmo de la base de datos y del catálogo (editado por la UNAM y Turner en 2007, y que obtuvo hace algunos meses el ALAA Book Award, que otorga la Asociación para el Arte Latinoamericano). Son nueve secciones divididas por temas, la mayoría basadas en grupos y colectivos: «El Salón Independiente», el comienzo de todo; «Formas de la contracultura», con el movimiento Pánico de Jodorowsky; «Lo geométrico», con Vicente Rojo; «Los márgenes conceptuales», con la influencia de Fluxus o la presencia ya internacional de Ulises Carrión en Ámsterdam; «Las estrategias urbanas», con intervenciones públicas, políticas y urbanas, como las de No Grupo, Fotógrafos Independientes y Peyote y Compañía. «Insurgencias», con la activación cultural de Juchitán y Francisco Toledo; «La identidad de la utopía», donde «lo personal es político», con la pintura de Rubén Ortiz Torres y Carla Rippey; «La expulsión del paraíso», sobre el cuestionamiento de la legitimidad y de la universalidad de la cultura occidental y del *mainstream* americano y europeo



Marcos Kurtycz: *La rueda* (Arte Facto). Agosto de 1976. «Arte Facto consiste en su múltiple lectura según el nivel y el estado mental de los espectadores (y/o actores). Con cierta dosis de optimismo y soberbia, podría hablarse del valor inseminativo». («Soy Kurtycz», en *Marcos Kurtycz: Memoria*, catálogo en CD-ROM, Galería Sloane-Racotta / Museo Carrillo Gil, México, 2000).

de Juan Francisco Elso, e «Intemperie», con la nueva generación de artistas visuales, más otros: más de cien artistas presentes.

Lo que sigue es el registro constante, algo así como la resaca de la desmemoria. Hoy la mayoría de los museos privados y gubernamentales exploran nuevos y mejores sistemas de registro, e incluso existe ya la figura del encargado de documentación como parte del «paquete» del arte contemporáneo actual, ese que goza de buena salud en México después de una crisis —no de producción, sino de memoria. El arte se observa hasta en las

latas de refresco y, según Medina, «está a punto de convertirse en una fenómeno masivo: el arte contemporáneo ya no es un placer de los ricos, hoy la audiencia es biodiversa, y quizá en eso radica la importancia de este proyecto, en mirar atrás para confrontar e intentar formar un discurso político-estético que no pudo suceder en su tiempo».

(*La era de la discrepancia* acaba de exhibirse en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, entre junio y agosto pasados). ●



## Del humor y el erotismo en *Besos pintados de carmín*

● JUAN MANUEL GARCÍA

**Hay novelas que se urden** a partir de una frase, una imagen o una anécdota; y con una anécdota, Sealtiel Alariste se topó en la realidad para escribir *Besos pintados de carmín* (Alfaguara, 2008), un singular ejercicio narrativo que hurga en los mundos ficticios y los celos ultraterrenos en una historia que, a decir del novelista, «coquetea con la risa del lector».

«Una mañana, mi padre, que estaba recién viudo, me llama y me dice: "Necesito ver a tu madre, acompáñame al cementerio; es que soñé con tu padrino Gregorio, que quería seducir a tu mamá en el otro mundo, estaba enamorado de ella y no estoy yo para defenderla".

»La situación de la que parte la novela puede resultar cómica; en realidad, a mi papá le había trastornado la vida, vamos: tenía celos ultraterrenos. En esa perspectiva, tal como lo manifestaba mi padre, estar vivo era una desventaja, y entonces a mí me impresionó mucho tal como lo viví», explica el también autor de *El daño*.

*Besos pintados de carmín* cuenta cómo Cástulo Batalla, al enviudar de Edelmira

Pajares, busca contactar a su difunta mujer a través del chino Lee, porque sospecha que su compadre Gregorio —también muerto— la cortejará en el Más Allá.

Veinte años le tomó a Alariste escribir esta novela en la que se privilegian, según el autor, el tono humorístico, los juegos del dolor y el humor, así como el amor y el deseo.

«A partir de este asunto pude enfrentar un tema que a mí me interesa mucho, que es el de Don Juan, la naturaleza del mujeriego, y una cosa que para mí también es un misterio, que es la sensualidad y el erotismo femenino; entonces me propuse, en la novela, analizar todos estos temas a partir de disparates como éste.

»Todo se plantea de una manera muy lógica y muy sensata, pero en realidad es una novela fantástica que parte de argumentos fantásticos en los que el lector, me parece, encuentra un territorio divertido, pero al mismo tiempo un territorio donde se confronta con sus propios deseos».

Instalada en la ficción total, *Besos pintados de carmín* se estructura con personajes brumosos, que entran y salen de su universo único, tal como le sugirió a Alariste una cinta de Woody Allen.

«Hay una película de Woody Allen que se llama *Sombras y niebla*: yo quería lograr ese efecto de que los personajes salen de la niebla y aparecen en lugares muy claros, pero se vuelven a meter en la niebla; entonces traté de conseguir esto en el mismo tono de la película, que es un tono humorístico».

Crear atmósferas múltiples, e incluso establecer juegos de contrarios —como

en la frase que abre el libro: «Un placer que nos atemoriza esconde un deseo abominable»—, supuso para el literato un ejercicio estilístico diferente del de sus anteriores novelas.

«Esta novela sucede en un territorio de ficción, en una ciudad que se llama Santomás, que es inventada y mezcla a la Ciudad de México con Buenos Aires. Es una ciudad que a lo largo de la novela se trata de describir con mucho detalle, pero que es fantasmal. El lenguaje, por lo mismo, intenta conjugar varios lenguajes: tiene giros muy mexicanos, otros argentinos, otros castellanos —de Castilla—; trata de ser un lenguaje tan fantasmal como la ciudad. Si la ciudad es fantasmal, también lo es el ambiente en el que se mueven los personajes. No solamente hay fantasmas, sino que todo mundo se mueve en un territorio como brumoso, o por lo menos es lo que traté de lograr: ya el lector dirá si lo ve o no».

Con este experimento, Sealtiel Alariste afirma que el libro está más cercano al tono desenfadado de la escritura de Ibarra y otros humoristas mexicanos, así como, en alguna medida, a la literatura fantástica de Bioy Casares y de Cortázar.

El trabajo con los personajes y su manera de perfilarlos lo concibe Alariste como una labor muy cuidadosa, de artesano, en la que lo importante es ir descubriendo poco a poco a los protagonistas y sus características.

«Lo que intento es descubrir cuál es la novela y quiénes son los personajes, y voy siguiéndolos. Por ejemplo, en otra novela mía, *Conjura en la Arcadia*, en el capítulo

primero aparece una matrona dirigiendo una casa de citas, y vuelve aparecer 50 páginas después: en el momento en que estoy escribiendo esa escena donde reaparece, está ella en una cama, y al personaje que la busca, que es un pianista, lo jala y empieza a tocarle la cara. En ese momento me di cuenta que estaba ciega, yo no lo sabía».



## La cancelación del texto

● MARIO SZICHMAN

**Los mejores estantes de mi biblioteca**, aquéllos ubicados a la altura de los ojos, están dedicados a una selecta antología de los libros que no pienso leer. Es una colección que he ido atesorando con esmero, durante muchos años, en los distintos países en que he vivido. Comenzó en Buenos Aires, cuando era apenas un adolescente; continuó en Bogotá y luego en Barranquilla, Caracas, Washington y ahora en Nueva York. Mi colección crece con cada año que pasa, y se va convirtiendo en un verdadero catálogo de todas las lecturas que nunca voy a emprender. Ya tengo 142 libros que no pienso leer. Tal vez en menos de diez años esa colección conste de unos 200 libros

favoritos cuyas páginas permanecerán para siempre cerradas a mi escrutinio.

Reconozco que no es una colección considerable. Por otra parte, tampoco estoy en condiciones de hacer cotejos. No conozco una sola persona que se vanaglorie de una colección similar, aunque sí abundan los que aseguran haber leído un libro tras examinar someramente la contraportada. (Por cierto, una de las condiciones de todo libro que no pienso leer es que carezca de contraportada, pues la menor tentación generada por esa contraportada podría obligarme a abrir las páginas y a leer un libro previamente considerado indeseable. Y en ese caso, mi colección de libros que no pienso leer podría menguar, al principio de manera imperceptible y luego a paso de vencedor).

Otro problema es cómo archivar estos libros. En primer lugar, carezco de guías. Hay multitud de antologías de Los Mejores Cien Cuentos de la Literatura Anglosajona, o sumarios de Las Mejores Cien Novelas de la Literatura Universal, pero ni uno solo está dedicado a Los Cien Mejores Libros que no Deben Leerse. Y eso me obliga a ser crítico y guía de los libros que no pienso leer. A veces, glosando a Borges, pienso que se trata de un «desvarío vasto y empobrecedor» guardar esa clase de libros. Mi tarea no sólo es infructuosa sino que a veces se confunde con la de otros profesionales que hacen lo mismo que yo, pero por razones prácticas: bibliotecarios y bibliófilos. ¿Cómo explicar a mis amigos que lo mío es enteramente original, sin antecedentes ni consecuentes, sin provecho alguno, y que tanto los bibliotecarios como los bibliófilos

están actuando en un campo totalmente diferente?

Esos profesionales de la recopilación de libros pueden decidir a su libre albedrío si leen o no los volúmenes que caen bajo su protección. En realidad, cada libro que pasa por sus manos es un objeto sin carga emocional alguna. Pueden echarle una ojeada, revisar su índice, tocar sus hojas para verificar su estado. E inclusive, si así lo deciden, *también están autorizados a leerlo*.

Pero eso me está vedado. Y si bien puedo releer tres o cuatro veces mis libros favoritos, no puedo hacer lo mismo con los libros que no pienso leer. Después de no querer leerlos la primera vez, ¿cómo puedo emprender la laboriosa tarea de no leerlos en tres o cuatro ocasiones distintas? Releo mis libros favoritos porque siempre encuentro algo nuevo en cada lectura. Tal vez mis años, tal vez otra clase de experiencias, me ayudan a iluminar zonas del texto que antes había descuidado o ignorado. Pero ¿cómo puedo saber que la tercera o cuarta oportunidad será superior a la primera en los libros que no pienso leer?

Y después está la selección. ¿Cómo enterarme por anticipado de que no pienso leer un libro, si no lo leo antes? Algunos de ellos tienen índices, y pueden informarme por qué no debo leerlos. Pero ¿qué ocurre cuando carecen de índice? ¿Dan los títulos alguna conjetura de por qué debo abstenerme de leerlos? Puedo ignorar vastos campos del saber universal y limitarme a ampliar mi ignorancia en temas que me interesan, como literatura, crítica literaria, historia, modas. Hay autores que sigo y otros que detesto. Pero, ¿cuántos autores que admiro están a veces muy por

debajo de sus méritos! ¡Y cuántos autores que detesto han logrado a veces sobresalir a pesar de sí mismos! Y la indecisión de optar entre esas lecturas que no pienso emprender es a veces una completa agonía.

Estoy seguro de que muchos de esos libros cuya lectura me está vedada no son necesariamente mediocres o malos. Por el contrario, creo que pueden enseñar muchísimo al escritor, mucho más que los buenos libros.

¿Aumenta mi ignorancia al no leer esos libros? ¿Estoy perdiendo en esa ausencia de lecturas un conocimiento que podría abrirme a nuevos mundos? ¿Acaso ese rechazo a abrir un libro que no pienso leer me está privando de un nuevo Kafka, de un nuevo Céline, de un nuevo Faulkner? Eso es imposible de saber; para eso debería leerlos. ●



## Raíz melódica: la poesía de Eugenio Montejo

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

**Trasponer el umbral y escuchar**, o al escuchar ir más allá del límite de nuestros sentidos. Esta consigna glosa la poesía de Eugenio Montejo. A ella se acerca el lector con el oído, porque su ritmo es el primer temblor de las palabras, el primer susurro,

nada tiene que ver con la identidad de sus versos, si versos blancos, medidos, rimados, sino con un arrastrar sedimentos del otro lado del tiempo, una especie de raíz que aflora en las palabras, un sonar significados. Es la figuración de otros tiempos en un instante sonoro.

Ahora que Montejo ha muerto, su poesía se desdobra «hacia los seis horizontes posibles con sus inabarcables variaciones», de los que él habla cuando explica su concepción circular del tiempo. En entrevista con Francisco José Cruz deja claro que la «dádiva de gracia», como define la poesía, apunta hacia cualquiera de los infinitos puntos de una esfera. Y este apuntarse del tiempo poético es también trasminarse en el espacio, y allí, mutar. No queda entonces más que la memoria como la coordenada donde el tiempo se transgrede (Cioran).

Y ésta es una columna vertebral de la obra de Montejo. A lo largo de sus libros, desde *Élegos* (1967) hasta *Papiros amorosos* (2002), abundó sobre su ausencia, visitó su muerte ya desde el recuerdo, su propia vida en el transcurso del tiempo indomable: «Nada de nada ni de nadie, / sino yo mismo, yo mismísimo. / Pero no aquél de entonces: —éste / que cifra ya sesenta, / éste era el duende... / El que aquí vuelve buscándome de joven, / en esta misma calle, a medianoche, / y me llama / y no es sueño» («El duende»). Más bien ese duende es un rumor, el anhelo del alma para no caer en reposo, para no callar en el olvido ni perderse en la nada. El canto de Montejo quiere orquestar el banquete de los dioses, traer los sonidos demenciales y demoníacos de lo oculto. Cree que la poesía

«resulta próxima a cierta forma de oración en su diálogo con el misterio [...]. El poema sorprende un tanto porque muestra la raíz de la música, la tensión oculta sustentadora de la flor melódica que celebramos al reconocerla» (en entrevista con Francisco José Cruz).

Tensión, equilibrio, Montejo nos deja un hilo de Ariadna para andar nuestro laberinto, el de la psique, el del mundo contemporáneo, el del oído interior. Del silencio amorfo pasa al poema como camino, en el sentido de María Zambrano: un camino que guía porque canta su cantar. La poesía de Eugenio nos abrasa, nos enciende luces, despierta en nosotros situaciones imprevisibles, pero allí —sabemos al leerlo— asentadas y dormidas desde siempre en algún rincón de nuestro imaginario: «Nunca iré a Islandia. Está muy lejos. / A muchos grados bajo cero. / Voy a plegar el mapa para acercarla. / Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras» («Islandia»).

El desdoble del tiempo, su capacidad para entrar en sus cavidades y salir ileso, lo llevó a crear heterónimos, esos personajes que siendo apócrifos lo desenmascaraban, lo hacían abandonar el yo y salir a la calle en busca de un refugio lingüístico y existencial. Lo fue logrando con Tomás Linden, sonetista de origen sueco; con Sergio Sandoval, poeta de coplas populares. Blas Coll, tipógrafo y políglota, es en quien Montejo pudo cifrar su mayor empresa literaria: modificar a tal grado la lengua hasta llegar al lenguaje de señas.

Heredero y amante de la tradición pero desapagado de la poesía contestataria y realista, o hermética y vanguardista, o culta

y crítica, tan cultivadas en Hispanoamérica, Montejo elabora desde su *Taller blanco* (título de uno de sus libros de ensayos con el cual evoca la panadería de su padre) una sencilla atadura a la tierra, una necesidad de cantar la maravilla del mundo en su necesidad esencial, elaborar poemas como panes, transformar la terrible hambre de lo divino en amabilidad terrenal y en perfección estilística: «En todas las palabras de un poema ha de leerse siempre su necesidad, vale decir, que una por una deben convencernos de que están allí porque son más necesarias que otras no empleadas» (*El taller blanco*, 1983).

Hace unos días llegó el rumor de su muerte, pero ¿recuerdas, Eugenio, aquel día que te acercaste y me hablaste de la fuerza de las palabras? Sabías escuchar, entonces lo supe. El rumor de tu poesía perdura al de tu muerte, éste es amorfo, aquél engendra, es sonido, es una cigarra que cumple lo que tú mismo anunciaste para siempre:

En la oquedad que deja la cigarra en el aire  
cuando no canta,  
en el espacio lleno de sonidos  
que se vuelven de pronto recuerdo,  
en la pelambre que deja su cuerpo  
cuando se extingue  
y se convierte en traslúcida cáscara,  
dentro de la cigarra que ya no es cigarra,  
dentro de su canto sin canto,  
¿quién prolonga su treno monótono?  
¿quién despierta los coros del bosque?  
¿Hay otra cigarra secreta  
dentro de la cigarra muerta?  
¿Hay otra partitura volando en el viento  
con invisibles alas?

Tal vez éste sea el sonido del mundo.  
Tal vez así suenen los astros girando en sus  
[órbitas,  
así suene el azul,  
así suene la noche,  
cuando los muertos dejan de estar  
[muertos...  
(«PARTITURA DE LA CIGARRA») ●



#### FE DE ERRATAS

Por un error de edición, en el número anterior se omitió la línea final del último párrafo del artículo de Juan José Doñán, «Ni chicha ni limonada», en la pág. 118. Dicho párrafo debió quedar como sigue:

«La verdad es que todo pudo haberse resuelto más o menos cómodamente para el autor de este diccionario referido —o fementido— si no le hubiera impuesto a su obra un nombre que no

va con la naturaleza de la misma; tal obra no pasa de ser una nueva versión del horaciano parto de los montes (las preñadas y atronadoras montañas que terminan alumbrando un escuálido ratón), pues como el viejo son cubano, el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* no es ni chicha ni limonada, ya que ni es diccionario ni se ocupa de “la” literatura mexicana ni tampoco se suscribe al arbitrario período de medio siglo que su autor se saca de los forros».



## Los medios y la democracia



- XHUGP 104.3 FM Puerto Vallarta
- XHAUT 102.3 FM Autlán de Navarro
- XHUGC 104.7 FM Colotlán
- XHUGO 107.9 FM Ocotlán
- XHUGG 94.3 FM Ciudad Guzmán
- XHUGL 104.7 FM Lagos de Moreno
- XHUGA 105.5 FM Ameca
- XHUG 104.3 FM Guadalajara



Red Radio Universidad de Guadalajara

Red Radio Universidad de Guadalajara  
[www.radio.udg.mx](http://www.radio.udg.mx)

Nuevo rostro, mismo espíritu | Tercera Época | Nuevo rostro, mismo espíritu | Tercera Época | Nuevo rostro, mismo espíritu | Tercera Época

**LA PALABRA y el HOMBRE** num. 4  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA  
AGRI-SENO, 2008

Bosa Beltrán: **Pitot traductor**  
Mario Muñoz: **La amarga memoria**  
Dossier de artes plásticas: **Pepo Maya** | Suite de los  
Dos homenajes | **Dagoberto Guillaumin**  
**Emilio Carballido**  
**La alerta roja zar**  
Edward W. Said

Junto con la suscripción a **La Palabra y el Hombre**, se obsequiarán 2 títulos de los **Cuadernos de La Palabra**, serie que reúne los más destacados textos que se han publicado en la revista durante sus cincuenta años de circulación...  
**¡SUSCRÍBASE!**

Hidalgo 9 - Col. Centro, Xalapa, Ver. - (01228) 8190038, 8185980 - [lapalabayelhombre@yahoo.com.mx](mailto:lapalabayelhombre@yahoo.com.mx) - [www.uv.mx/lapalabayelhombre](http://www.uv.mx/lapalabayelhombre)

## PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Revista número 34 dedicada al

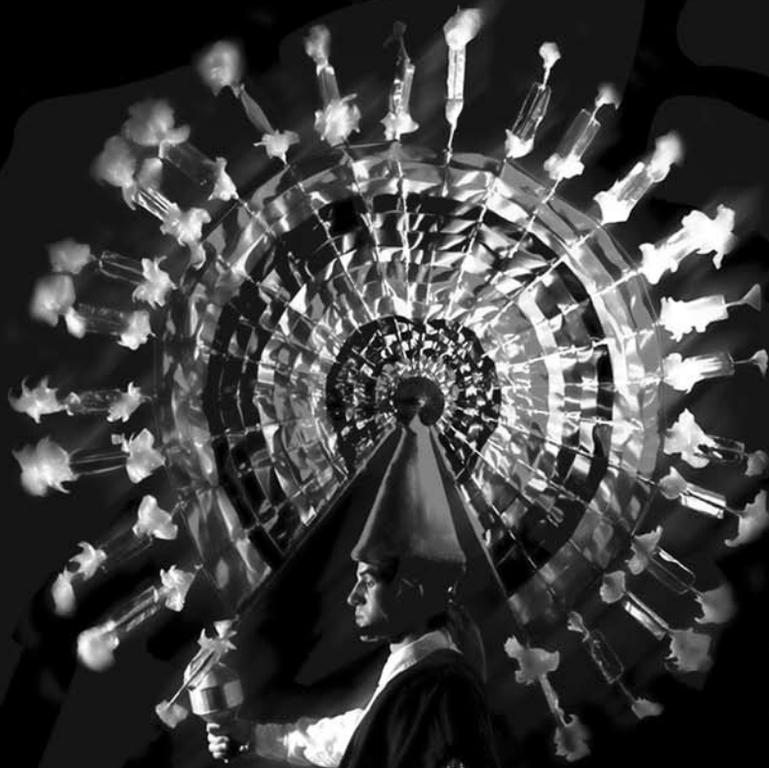
## CIRCO

Encuétrala en Librerías Educal, librerías Gandhi, teatros, cafeterías y en nuestras oficinas en Eleuterio Méndez 11 Col. Churubusco-Coyoacán



# Ballet Folclórico

de la Universidad de Guadalajara



Domingos de Septiembre  
12:30 hrs.

Every Sunday of september,  
12:30 hrs.

Teatro Degollado

Boletos en  
[ticketmaster.com.mx](http://ticketmaster.com.mx) 3818-3800

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

Dirección de Artes  
Escénicas y Literatura



cultura **UDG**



PUBLICID AGENCIAS

Jose Cuervo

MEDIOS  
**UDG**