

Luvina

54

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2009

\$50

LETRAS AL
AIRE

ÁNGEL ORTUÑO ● ANTONIN
ARTAUD ● GÜNTER EICH
● INGEBORG BACHMANN
SAÚL PEÑA ● JUAN MANUEL
GARCÍA ● ÓSCAR HAHN ●
AMY HEMPEL ● MARIÑO
GONZÁLEZ ● ERIK LINDNER
● NATSUME SŌSEKI ●
NADIA VILLAFUERTE ● JIM
THOMPSON ● DANIEL LEZAMA ●

Universidad de Guadalajara

Rector General: Marco Antonio Cortés Guardado

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Mario Alberto Orozco Abundis

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera 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, Verónica Grossi, José Homero, Josu Landa, Baudelio Lara, Pablo Montoya, Laura Emilia Pacheco, León Plasencia Nol, 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, 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 (primavera de 2009)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2006-

112713455400-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud

del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. LUVINA es una revista indexada 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). Año de la primera publicación: 1996.

D. R. © Universidad de Guadalajara

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.

Se terminó de imprimir el 28 de febrero de 2009.

www.luvina.com.mx

LA EDICIÓN de cada número de **Luvina** implica un ejercicio de imaginación verbal. Las escrituras que la componen son una puesta en crisis del lenguaje. El lenguaje se vuelve vacío, olvidado, apariencia que niega significados, para conquistar el movimiento propio, ensamblaje pieza por pieza de una interioridad: sus palabras oídas desde dentro. *Letras al aire*, el lema de este número, quiere volver consciente el hecho de la oralidad de la lengua, de su origen como mimesis de un mundo que antes que pensado es oído, como una catarata de percepciones auditivas que al sedimentarse son resonancia y quedan inscritas en la memoria humana.

No hay lengua inmóvil, dice Thomas de Quincey, con el Verbo se toca el mundo de los dioses y a través de las sonoridades conquistadas la fuerza oral del lenguaje logra su propia dicción, la exuberancia de su nombrar. El lenguaje, revolucionado en su forma alada, en su gama de sonidos, recuerda su naturaleza de incubador del germen de ficción que conecta al hombre con los mundos invisibles y penetra lo secreto. Presta a indagar los acordes de la gramática y las ráfagas del lenguaje, **Luvina** sale al aire con un programa en Radio Universidad de Guadalajara,* en donde más que reproducir la hoja escrita, quiere penetrar y transmitir las capacidades laterales y subordinadas de la oración, las bisagras y acentos de la frase, los litorales del lenguaje: oralidad, traducción, vacío. Aislada o en conjunto, abigarrada o ligera, prosa o poesía, la enunciación: cláusulas rítmicas de la lengua lanzadas al amplio espectro de la eufonía.

*A partir del lunes 2 de marzo de 2009, a las 15:00 horas, en el 104.3 de FM y por internet en www.radio.udg.mx

Índice

7 • Dos poemas •

ÓSCAR HAHN (Iquique, 1938). En 2007 apareció su antología *Hotel de las nostalgias* (Lustra Editores, Lima).

9 • LA COSECHA •

AMY HEMPEL (Chicago, 1951). El presente relato fue publicado originalmente en *The Quarterly*, y después en el libro de cuentos *At the Gates of the Animal Kingdom* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1990).

15 • ANOTACIONES en torno a un tiempo ido •

JEZREEL SALAZAR (Ciudad de México, 1976). Obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes por su libro *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis* (Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2006).

22 • Por la vuelta de los ángeles •

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

23 • A media VOZ •

ANTONIO DELTORO (Ciudad de México, 1947). Entre sus libros más recientes está *Constancia del asombro / Constance de l'étonnement* (Écrits des Forges / Aldus / UNAM, Quebec, 2001).

29 • YO ladrón •

MARIÑO GONZÁLEZ (Guadalajara, 1977). En 2006 publicó el libro *Vietnam* (Universidad de Guadalajara / Arlequín, col. Bajos tantos párpados, Guadalajara).

33 • TRES POEMAS •

ÉRIK LINDNER (La Haya, 1968). Su libro más reciente es *Tafel* (De Bezige Bij, Ámsterdam, 2004).

37 • Breve apunte sobre el vacío en la literatura •

VÍCTOR BARRERA ENDERLE (Monterrey, 1972). Es autor del libro *El reino de lo posible* (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León / Conaculta, Monterrey, 2008).

43 • BICHOS DE ESTIMACIÓN •

SERGIO ERNESTO RÍOS (Toluca, 1981). Uno de sus libros recientes es *De cetrería* (Bonobos, Toluca, 2004).

45 • Prefacio a la Teoría de la literatura •

NATSUME SŌSEKI (Tokio, 1867-1916). Poeta, ensayista y novelista. Entre sus novelas se encuentran *Yo soy todo un gato*, *Botchan*, *Kusamakura*, *Higansugi made* (Hasta después del equinoccio), *Koojin* (El viajero) y *Kokoro*.

55 • A costa de mi caudal •

MARIO RAÚL GUZMÁN (Ciudad de México, 1959). Su único libro publicado es *19 poemas*.

56 • El soplo sucio de la belleza •

NADIA VILLAFUERTE (Tuxtla Gutiérrez, 1978). Es autora del libro de relatos *¿Te gusta el látex, cielo?* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008).

64 • Poemas •

Davor Šalat (Dubrovnik, 1968). Uno de sus libros más recientes es la antología *Košulja tišine* (Stajergraf, Zagreb, 2002).

66 • La traducción como lectura o HACIA UNA ÉTICA DE LA TRADUCCIÓN •

ANTONIO OCHOA (Ciudad de México, 1974). Es autor del libro *Pulsos* (Umbral, México, 2008).

76 • Jim Thompson: el Dostoievski del pulp •

MARIO SZICHMAN (Buenos Aires, 1945). Ha publicado la novela *Los años de la guerra a muerte* (El Centauro Editores, Caracas, 2007).

77 • Grupo de tres en el apartamento Cuatro-C •

JIM THOMPSON (Anadarko, Oklahoma, 1906-Hillcrest Road, Los Ángeles, 1977). Escribió 29 novelas y los guiones de *The Killing* y *Paths of Glory* para Stanley Kubrick. El presente relato pertenece al libro *Fireworks: The Lost Writings*.

84 • Ni de NOCHE ni de día •

FERNANDO OSUNA ROJAS (Mazatlán, 1978). Estudia la maestría en Ciencias Sociales en la Universidad de Guadalajara.

86 • ¿En dónde estará el nido / de esta canción mecánica? Manuel Maples Arce, La poesía estridentista y la RADIO •

ÁNGEL ORTUÑO (Guadalajara, 1969). Su libro más reciente es *Minoica* (con Eduardo Padilla, Bonobos, Toluca, 2008).

90 • Una emisión subversiva de Antonin Artaud •

JORGE ESQUINCA (Ciudad de México, 1957). Recientemente apareció su nuevo libro, *Descripción de un brillo azul cobalto* (Pre-Textos, Valencia, 2008).

93 • Para terminar con el juicio de dios •

ANTONIN ARTAUD (Marsella, 1896-Ivry, 1948). Autor de una obra que, publicada en su totalidad por la editorial francesa Gallimard, abarca 26 volúmenes. Entre los que pueden encontrarse en español: *El teatro y su doble*, *El pesa nervios*, *Heliogábalo o el anarquista coronado* y *México y su Viaje al país de los tarahumaras*.

107 • El primer sueño •

GÜNTER EICH (Lebus, 1907-Salzburg, 1972). Poeta alemán, autor de piezas radiofónicas. Perteneció al Grupo 47. En 2005, la editorial La Poesía, Señor Hidalgo publicó en español sus *Poesías completas*.

114 • El buen Dios de Manhattan •

INGEBORG BACHMANN (Klagenfurt, 1926-Roma, 1973). Poeta austriaca, autora de piezas radiofónicas y narradora. En español se consiguen, entre otros, sus libros *Invocación a la Osa Mayor*, *No sé de ningún mundo mejor* y *Últimos poemas*, publicados por Hiperión.

120 • Tiempo fuera •

SAÚL PEÑA (Ciudad de México, 1967). Es autor del libro de cuentos *Aplican restricciones* (Ediciones Sin Nombre, México, 2005).

125 • BECKETT radiofónico •

JUAN MANUEL GARCÍA (León, 1973). Obtuvo el primer lugar del Premio de Literatura León 2008. Está en preparación su libro de cuentos *Te veo en el restaurante*.

PLÁSTICA

• Epopeya nacional. La nueva pintura de Daniel Lezama • I

Daniel Lezama (Ciudad de México, 1968). Su exposición más reciente, *La Madre Pródiga*, pudo ser vista en el Museo de la Ciudad de México y, luego, en el Museo de Arte de Zapopan, en 2008.

Dolores Garnica (Guadalajara, 1976). Escribe una columna de crítica de arte en el diario *Público*, de Guadalajara •

• P Á R A M O •

Cine • *Días de radio: el cine en el aire* • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 129

Libros • *Leñero, narrador de Gente así* • VICENTE ALFONSO 131

• *El propósito de no verlo claro* • IRAD NIETO 134

• *Claudia Posadas: poemas de la Piedra de Oro* • JOSU LANDA 136

• *Habitar el Imperio* • ÓSCAR DAVID LÓPEZ 138

• *Cómo volver* • ENRIQUE PADILLA 140

• *Ver para morir y estar devuelto* • JORGE MANUEL HERRERA 143

Radio • *Atrapados con salida* • RUBÉN RODRÍGUEZ MACIEL 145

Entrevista • «Si supe amar, no lo sé, pero nunca conocí el odio»: Alí Chumacero •

ÉDGAR VELASCO 147

In memoriam • Eugenio Montejo, mendigo de la forma • FRANCISCO JOSÉ CRUZ 149

CEREMONIA DEL DORMITORIO

Me pinto los colores de guerra
en mi cara de antiguo guerrero:

las rayas rojas en los pómulos
las amarillas en la frente
y el índigo ritual en las sienas

Mientras tanto tú te pones los tuyos
frente al espejo del tocador:

lápiz labial
delineador de ojos
y un poco de rubor en las mejillas

De pie en el centro del dormitorio
blandes tus armas de combate:

tus ojos negros
tu pelo sedoso
y esa forma de morderte los labios

Rápidamente me haces tu prisionero
y me tiendes vendado y te tiendes
encima de la piedra del sacrificio
Invocando a tus dioses tutelares
buscas abrirme el pecho
y arrancarme el corazón de raíz

Y cuando alzas el cuchillo de cuarzo
y lo agitas sobre mi cabeza
enarboló mi lanza y te traspasó

CHOCOLATE

Todo empieza en el rito
de paladear esa sustancia
que se derrite en la boca
fiesta de las papilas
mientras mi lengua recorre
la superficie de tu piel
esmaltada de chocolate
y se desliza sinuosa
sobre una cima que palpita
monte del paraíso
y entonces el hallazgo
de una erecta delicia
una guinda carnosa
que muerdo dulcemente
sobre tu pecho blanco
cubierto de chocolate

LA COSECHA

AMY HEMPEL

El año en que empecé a decir «vaso», así, con v chica, un hombre al que apenas conocía estuvo a punto de matarme accidentalmente.

Al hombre no le pasó nada cuando el otro carro chocó con el nuestro. El hombre, a quien conocía desde hacía una semana, me sostenía en la calle de tal manera que me impedía ver mis piernas. Recuerdo que sabía que no debería ver, y sabía que, si hubiera podido, habría visto.

Mi sangre había bañado la ropa de ese hombre por delante.

Dijo: «Vas a estar bien, pero mi suéter se echó a perder».

Grité, por miedo al dolor. Pero no sentía ningún dolor. En el hospital, después de que me inyectaron, sé que había dolor en la sala —sólo que no sabía de quién era el dolor.

Lo que le pasó a una de mis piernas requirió de 400 puntadas, las cuales, cuando lo platicaba, se volvieron 500, porque las cosas siempre pueden empeorar.

Los cinco días que no sabían si podrían salvar mi pierna o no, los alargué a diez.



El abogado era el que usaba esas palabras. Pero sólo voy a hablar de eso unos párrafos después.

Teníamos una conversación sobre la apariencia: qué importante es.

Decisiva, es lo que dije.

Creo que la apariencia es decisiva.

Pero este tipo era abogado. Estaba sentado en una silla de vinil color turquesa, que habían acercado a mi cama. Lo que él quería

decir con *apariencia* era cuánto valía en un tribunal lo que había perdido yo de mi apariencia.

Podría jurar que al abogado le gustaba decir *tribunal*. Me dijo que había presentado su examen profesional tres veces antes de pasar. Dijo que sus amigos le habían dado unas tarjetas de presentación muy bonitas, impresas en relieve, pero que donde esas tarjetas debían decir «Licenciado en Derecho», decían «Licenciado hecho y derecho».

Ya me había conseguido él un pago por pérdida de ingresos, pues yo jamás podría trabajar como azafata de ninguna línea aérea. Que nunca hubiera considerado volverme azafata era irrelevante, dijo, desde el punto de vista de la ley.

—Hay algo más —dijo—. Tenemos que hablar ahora sobre aptitud para el matrimonio.

Estuve a punto de decir «¿que qué?», aunque sabía muy bien a qué se estaba refiriendo.

Tenía yo 18 años. Dije: «¿No deberíamos hablar primero de aptitud para el noviazgo?».

El hombre que duró una semana ya había desaparecido: el accidente lo llevó de regreso con su mujer.

—¿Piensas que la apariencia es importante? —le pregunté antes de que desapareciera.

—Al principio, no —dijo.



En mi barrio hay un tipo que era maestro de química hasta que una explosión le borró la cara y sólo le dejó los restos. Lo que queda de él siempre se viste propiamente, con trajes oscuros y zapatos boleados. Lleva un portafolio al campus de la escuela. Qué a gusto, decían sus familiares y sus amigos, hasta que su esposa se fue de la casa con todo e hijos.

En la terraza donde tomábamos el sol, una mujer me enseñó una foto. Dijo: «Así es como se veía mi hijo».

Todas mis tardes las pasaba en Diálisis. No les importaba cuándo se desocupaba una cama. Tenían televisión a color y con pantalla grande, mejor que la de Rehabilitación. Los miércoles en la noche veíamos un programa en el que unas mujeres con ropa cara aparecían en escenarios lujosos y juraban arruinarse entre sí.

A mi lado había un hombre que sólo hablaba con números telefónicos. Si uno le preguntaba cómo se sentía, contestaba: «9-24-31-10». O decía: «7-57-13-66». Suponíamos lo que esos números podían significar, pero en realidad a nadie le interesaba.

A veces estaba al otro lado de mí un niño de 12 años. Sus pestañas eran gruesas y negras debido a los medicamentos que tomaba para la presión. Era el siguiente en la lista de transplantes, tan pronto como (la palabra que se usaba era *cosechar*) se cosechara un riñón.

La madre del niño pedía en sus oraciones que abundaran los borrachos manejando.

Yo pedía que los hombres no me rechazaran.

¿No somos todos, pensaba yo, la cosecha de alguien?

Se terminaba mi sesión, y una enfermera me llevaba en silla de ruedas a mi cuarto. Decía la enfermera: «Yo no sé por qué ven esa basura. Mejor deberían preguntarme cómo me fue este día».

Antes de dormirme, pasaba quince minutos apretando mancuernas de hule. Uno de los medicamentos hacía que mis dedos se entiesaran. El doctor decía que seguiría dándomelo hasta que ya no pudiera abotonarme la blusa: una figura retórica, pues yo no usaba más que batas de algodón.

El abogado dijo: «Obras de caridad».

Se abrió la camisa y me enseñó el lugar de su pecho donde un acupunturista le había puesto jarabe de cola y le había clavado cuatro agujas; también le había dicho que lo único que podía curar eran las obras de caridad.

Dije: «¿Curar qué?».

El abogado dijo: «No importa».



Tan pronto como supe que me iba a recuperar, tuve la certeza de que estaba muerta y no lo sabía. Me movía a través de los días como una cabeza cortada que termina una frase. Ya no veía la hora de salir de ese remedo de vida.

El accidente fue al ponerse el sol; por eso la mayoría de las veces me sentía así a esa hora. El hombre que había conocido una semana antes me llevaba a cenar cuando ocurrió. El restaurante quedaba en la playa, una playa en una bahía a través de la cual se veían las

luces de la ciudad. Desde ese lugar podía verse todo sin tener que escuchar ningún ruido.

Mucho tiempo después, volví sola a esa playa. Me llevé el coche. Era el primer día bueno para ir a la playa; me había puesto unos *shorts*.

A la orilla del mar, me desenredé la venda elástica y me acerqué al agua. Un niño con el traje de baño mojado me miró la pierna. Me preguntó si me lo había hecho un tiburón; se veían algunos grandes y blancos en esa parte de la costa.

Le dije que sí, que un tiburón me lo había hecho.

—¿Y te vas a meter otra vez? —preguntó el niño.

—Me voy a meter otra vez —le dije.



Dejo muchas cosas fuera cuando digo la verdad. Lo mismo cuando escribo un cuento. Voy a empezar a decirles ahora lo que dejé fuera de «La cosecha», y tal vez comience a preguntarme por qué lo omití.

No había otro coche. Sólo había un coche, el que me atropelló cuando iba en la parte trasera de la motocicleta del hombre. Pero la palabra *motocicleta* es más bien fea.

El hombre que manejaba el coche era reportero de un periódico. Trabajaba en un periódico local. Era joven, acababa de titularse, y se dirigía a una reunión de trabajo para cubrir un amago de huelga. Si digo que yo estudiaba entonces periodismo quizás no sea muy fácil de aceptar en «La cosecha».

Durante los años siguientes, me mantuve al tanto de la carrera del reportero. Fue él quien dio la noticia del Templo del Pueblo que provocó la huida de Jim Jones a Guyana. Entonces cubrió lo de Jonestown. En la redacción del *San Francisco Chronicle*, mientras el número de víctimas subía a 900, iban poniendo las cantidades como si fueran donaciones en una velada de beneficencia. Cuando ya habían pasado de 100, colocaron un cartel en la pared que decía:

«JUAN CORONA, MUÉRETE DE ENVIDIA».

En la sala de urgencias, lo que le pasó a una de mis piernas no necesitó 400 puntadas, sino sólo más de trescientas. Ya estaba yo exagerando incluso antes de empezar a exagerar, porque es cierto: las cosas siempre pueden empeorar.

Mi abogado no era un licenciado hecho y derecho. Era socio de uno de los bufetes más antiguos de la ciudad. Nunca se habría desabotonado la camisa para enseñarme el lugar donde le habían puesto acupuntura, lo cual es algo a lo que nunca habría recurrido.

«Aptitud para el matrimonio» era el título original de «La cosecha».

La herida que sufrí en la pierna fue considerada cosmética, aunque todavía ahora, 15 años después, no puedo arrodillarme. En un arreglo fuera de los tribunales la noche anterior al juicio, me concedieron casi 100 mil dólares. El seguro automovilístico del reportero subió 12.43 dólares por mes.

Me habían sugerido que me frotara la pierna con hielo, para resaltar las cicatrices, antes de subirme la falda ante la corte, tres años después. Pero no había hielo en la oficina del juez, así que no tuve oportunidad de pasar o reprobado esa prueba moral.

El hombre de una semana, que era el dueño de la motocicleta, no estaba casado. Pero si se suponía que tenía esposa, ¿no me hacía eso un poco culpable? ¿No me lo merecía?

Después del accidente, el hombre se casó. La muchacha con la que se casó era modelo de pasarela. («¿Tú crees que la apariencia es importante?», le pregunté al hombre antes de que se fuera. «Al principio, no», dijo).

Además de ser una belleza, la muchacha valía millones de dólares. Pero ¿habrían aceptado esto en «La cosecha», que la modelo también iba a heredar mucho dinero?

Es cierto que nos dirigíamos a cenar cuando sucedió. Pero el lugar desde el cual se puede ver todo sin tener que escuchar los ruidos de la ciudad no estaba en una playa de una bahía: estaba en la cima del Monte Tamalpais. Llevábamos nuestra cena y ascendíamos por la sinuosa carretera. Y en esta versión hay lugar para la ironía: no les sorprenda saber que durante los siguientes meses, desde mi cama del hospital, tenía una espectacular vista precisamente de esa montaña.

Habría incluido lo siguiente en el cuento si alguien lo hubiera creído. Pero ¿quién iba a creerlo? Yo estaba ahí y no lo creía.



El día de mi tercera operación, se amotinaron los presos del Centro de Readaptación de Máxima Seguridad, que estaba junto al lugar donde tenían a los sentenciados a muerte, en la cárcel de San Quintín. George Jackson, «Soledad Brother», un negro de 29 años, sacó una pistola calibre .38 que había conseguido de contrabando, gritó «¡Ya estuvo bueno!» y disparó. Mataron a Jackson; también a tres guardias y a dos custodios de piso, internos que llevaban la comida a otros presos. A otros tres guardias los apuñalaron en el cuello. Como la cárcel está a cinco minutos del Hospital General del condado de Marin, ahí condujeron a los guardias heridos. Los que los llevaron fueron tres tipos de policías, incluyendo a los de la Patrulla de Caminos de California y a los asistentes del *sheriff* del condado de Marin, armados hasta los dientes.

La policía se apostó en la azotea del hospital, con fusiles; también había policías en los pasillos, haciéndoles señas a los pacientes y a los visitantes de que regresaran a los cuartos.

Cuando me sacaron en camilla de Recuperación, ese mismo día, pero más tarde, vendada de la cintura al tobillo, tres oficiales y un *sheriff* armado me registraron.

En las noticias de la noche había imágenes del motín. Aparecía el cirujano que me había operado hablando con los reporteros, y decía, señalando su garganta, cómo había salvado a uno de los guardias cosiéndole la parte que le habían cortado de oreja a oreja.

Vi esto en la televisión, y como era mi doctor, y como los pacientes de los hospitales están demasiado centrados en sí mismos, y como estaba sedada, creí que el cirujano estaba hablando de mí. Creí que estaba diciendo «Pues está muerta. Es un anuncio para ella, que está en su cama».

La psiquiatra que vi por recomendación del cirujano me dijo que eso pasaba mucho. Me dijo que las víctimas de accidentes que todavía no superan el trauma creen con frecuencia que están muertas y no lo saben.

Los tiburones grandes y blancos de la costa cercana a mi casa atacan de una a siete personas al año. Su principal víctima es el buzo que pesca abulón. Como la carne de abulón ha llegado a costar 35 dólares la libra y sigue subiendo, el Departamento de Pesca y Caza no cree que los ataques de tiburón vayan a disminuir •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LUIS ZAPATA

ANOTACIONES en torno a un tiempo ido

JEZREEL SALAZAR

*La que ya no es regresa,
y su ausencia devastadora
me invade y me engulle.*

HENRI MICHAUX

DE ENTRE LAS FORMAS DEL OLVIDO me sorprende la inscrita en la imagen fotográfica. Buscando una cita de Susan Sontag en torno al silencio como una forma del lenguaje, caen de las páginas de sus *Estilos radicales* unas fotografías que no reconozco. Se trata de dos instantáneas que me provocan cierto grado de incertidumbre. ¿Quién las tomó? ¿Qué es lo que se observa en las fotos? ¿De quién es la piel y el rostro que es posible observar, vagamente, en ellas?

Fotografía 1

La fotografía retiene, estática, la imagen de una mujer riéndose. En principio semeja el retrato de una carcajada en movimiento y por lo mismo borrosa. Aunque también podría tratarse de otro evento: un estornudo, el inicio de una caída, algún tipo de gesticulación o espaviento. Las interpretaciones posibles se multiplican y los malentendidos parecen apoderarse de mi mirada, al grado de no poder entender ante qué se encuentran mis ojos. En cualquier caso, se trata de un rostro transfigurado que no logro identificar. ¿Habría sido alguna amiga? ¿Mi hermana (a quien no recuerdo haber visto nunca reírse de esa manera)? ¿Se tratará de una imagen que yo mismo tomé? ¿Cómo llegó a este libro que hace años no sostengo entre mis manos? Intento hallar huellas, alguna pista en la imagen. No hay fechas. Tampoco logro identificar el lugar, parece una sala o un restaurante, pero en el archivo de mi memoria no existen referencias que pueda cruzar, detalles que empalmen con los tonos y los perfiles de



los objetos aquí presentes: los marcos de las ventanas, el decorado de las puertas del fondo. Afuera, ¿hay un jardín? Imposible saberlo. No obstante esta impenetrabilidad de la imagen, hay algo que me atrapa como un imán. Quizá tenga que ver con la composición del cuadro, la perspectiva que da el ventanal, lo difuso del contorno del rostro y el cabello, como si una corola divina o un aura brillante cubriera a la protagonista de este cuadro acaso feliz. Me resulta una imagen nada estática pero sí extática, en las costuras del delirio, al borde del éxtasis. Quisiera saber de quién se trata y cuál es la historia que se encuentra detrás. Pareciera como si un velo me negara el acceso a tal verdad.

Fotografía 2

Sostengo entre mis manos la segunda fotografía, aún más misteriosa. Se trata de una imagen borrosa y contrastante. Una superficie brillante, casi blanca, resalta sobre el fondo grisáceo. Pareciera tratarse de retazos de luz suspendidos sobre una sombra, oculta ésta en el centro del retrato, en segundo plano. Vista de este modo, la imagen parece sin sentido, acaso sólo el resultado de un disparo azaroso de la cámara. No obstante, conforme fijo la mirada, entiendo que se trata de una porción de piel. Quizá una espalda, antebrazos, los dedos de una mano... ¿Estaré viendo

dos cuerpos misteriosamente entrelazados? El carácter claroscuro de la fotografía y la ambigua forma corporal que proyecta es lo que le da cierta belleza a la imagen, de por sí llamativa por la incógnita que resguarda. Algo me dice que la memoria, después de tantos años, me juega chueco. Que algún día esa piel tuvo total claridad y sentido para mi tacto y mi vista; acaso fue la piel de un ser que un día amé y que ahora un velo censor me evita contemplar en plenitud. La perfección imaginada va acompañada siempre de detalles minúsculos. Después de largo rato de admiración devota, me percaté de un breve lunar, situado en el centro inferior de la figura. Tal hallazgo me provoca cierto escozor y molestia: si fue mía, ¿cómo pude olvidar ese hermoso detalle? Concluyo que estoy viendo el perfil superior de un muslo y dos piernas que salen de éste, las extremidades inferiores de un cuerpo postrado sobre una cama; sin embargo, no puedo estar seguro de ello. Tengo la sensación de estar recordando con la memoria de otro, de estar inventando un pasado inédito. De inmediato aparecen en mi cabeza unos versos de José Ángel Valente: «Un torso de mujer desnudo en el espejo / como fragmento de un desconocido amor. // Y ahora quién podría / descifrar este signo, / reconstruir lo nunca ya después vivido, / reanimar, exánime, el adiós».



El boleto

De otra página del libro cae un boleto de camión que resulta revelador. El recorrido: Cuetzalan-México D.F. De inmediato se desata en mi cabeza una especie de vida alterna, oculta en mi memoria más soterrada. Como si despertara de un sueño, entiendo instantáneamente que es *ella*. Ese rostro es de *ella*, transfigurado por el tiempo, extraviado en una especie de limbo. Y esa piel es la que me hizo salir de mí e inventarme esta otra vida, que desde entonces cargo a cuestas. El poder del olvido es colosal, no puede medirse, salvo en las graffías inscritas en un boleto: Cuetzalan, un lugar en la cordillera de Puebla, al que nunca debí acudir, mucho menos en su compañía. De pronto me siento aturdido, mareado, como si alguien me hubiese golpeado y noqueado. Me parece estar viviendo las madejas de un sueño, atrapado en las redes de la irrealidad. Enseguida me parece que toda mi vida ha sido una mentira o, en el mejor de los casos, la alucinación de un loco que en el lapso de unos minutos ha vuelto a abrazar el tronco de lo real. El boleto muestra el paso de los años y tiene el color de esos objetos que han estado expuestos a los vejámenes del tiempo. Corro al espejo para comprobar si lo que estoy viviendo es verdad y observo que mi rostro ha envejecido todos esos años que estuve escondido detrás de otro rostro.



Del archivo íntimo

Las revelaciones suelen reproducirse una tras otra. Es como en los caleidoscopios, a través de los cuales observamos cómo ciertas visiones, por demás insólitas, remiten a otras nuevas, cada vez más enigmáticas y bellas. El boleto de Cuetzalan me ha hecho recordar ahora una película de David Cronenberg. En ella, un hombre lleva una vida tranquila en un pueblo recóndito hasta que, para salvar su negocio y a sus amigos, asesina a un par de maleantes; aparece en las noticias nacionales como héroe local y es reconocido por sus antiguos camaradas de la mafia, que buscarán liquidar las cuentas pendientes que dejó atrás. El pasado es un espectro voraz que siempre vuelve y asedia. Al final, el protagonista resuelve ir en busca de ese ayer para poder retomar su vida. De la misma manera, decido ir a casa de mis padres, donde hace años dejé algunas cajas con papeles y cartas, recuerdos que supuse que nunca necesitaría más. Decido regresar porque, a pesar de haber reconocido su rostro, no termino de completar las piezas del rompecabezas, y por alguna razón creo que ahí podré encontrar alguna respuesta. Me muevo a partir solamente de la intuición, ese mecanismo que suele privilegiar el destino.

En principio pareciera que no logro mi objetivo. Muchos documentos inútiles, la burocracia personal subsume las pocas señales del pasado íntimo. No obstante, entre un certificado escolar y una solicitud de empleo, encuentro unas páginas sin fecha, que me remiten nuevamente a *ella*. Percibo su letra con cierto cariño desconocido, como si la conciencia de la pérdida me invadiera. No logro recordar, aún, si alguna vez tuve en mis manos esta carta. Es como si un pasado real, pero inédito, de pronto surgiera de la nada. Transcribo aquí un fragmento de lo leído:

Tardan las cartas y no son suficientes para decir lo que uno quiere. Desde que te fuiste de viaje paso las noches en penumbra. Sé que vas en busca de ti, de tu destino o tu misterio. Pero también creo que se trata de una huida. Piénsalo así: si el placer del viaje no proviene del lugar al que se llega sino del encuentro con aquella otra realidad que eres tú estando en otro lado, también es cierto que ese hallazgo (sólo posible en la travesía) no te pertenece sin aquellos que te aman; sin la memoria de aquellos que viven en ti aun estando ausentes. Lo creo fervientemente. Es obvio que no se puede volver si antes no se ha partido. Pero tampoco se puede volver sin el recuerdo.

Alguna vez me dijiste esto sobre el viaje: «La esperanza sólo es el verbo del viaje. Nunca su destino». Te equivocabas. Es verbo y destino: sentido, porque en esto del viaje no se llega nunca, sólo se

aprende que la vida es ir y venir, fluir a ciegas. El arribo sólo se alcanza cuando logramos descubrir esa región que se encuentra justo al centro de nosotros mismos. Esa región que nos hace sentir extraños en nuestra propia casa o cómodos en tierra extranjera. Sí, creo que todo buen viaje nos hace diferentes, nos vuelve otros: no somos los mismos. O quizá no es que el viaje nos modifique. Es sólo que nos permite ver cómo ya nos habíamos transformado. Y cuando tal cosa ocurre, sólo cabe esperar acostumbrarnos a ver ese nuevo rostro en el espejo, para sentirnos bien.

Me da gusto y tristeza a la vez que te hayas dado cuenta de que sólo si vives mi pérdida (mi ausencia total) es posible cualquier futuro juntos, cualquier nuevo «nosotros». Por el momento es muy lejano y es mejor no pensar en ello. Creo que el amor es lo más extraño al hombre (una fuerza que lo invade y lo posee, un demonio) y también lo más entrañable. En estos días es quizá lo que siento por ti: extrañeza y extrañamiento. Dos palabras que se hermanan como algún día lo estuvimos: inseparables. Hoy la historia y el futuro se han vuelto tan distintos. Y lo conocido resulta de pronto tan ajeno...

No sé. Creo que no he dicho lo que quería. Tal vez intentaba decir algo más. Otra cosa que hoy me rebasa. Que me rebasa siempre que estoy frente a ti. Quizá esto era lo que quería decir:

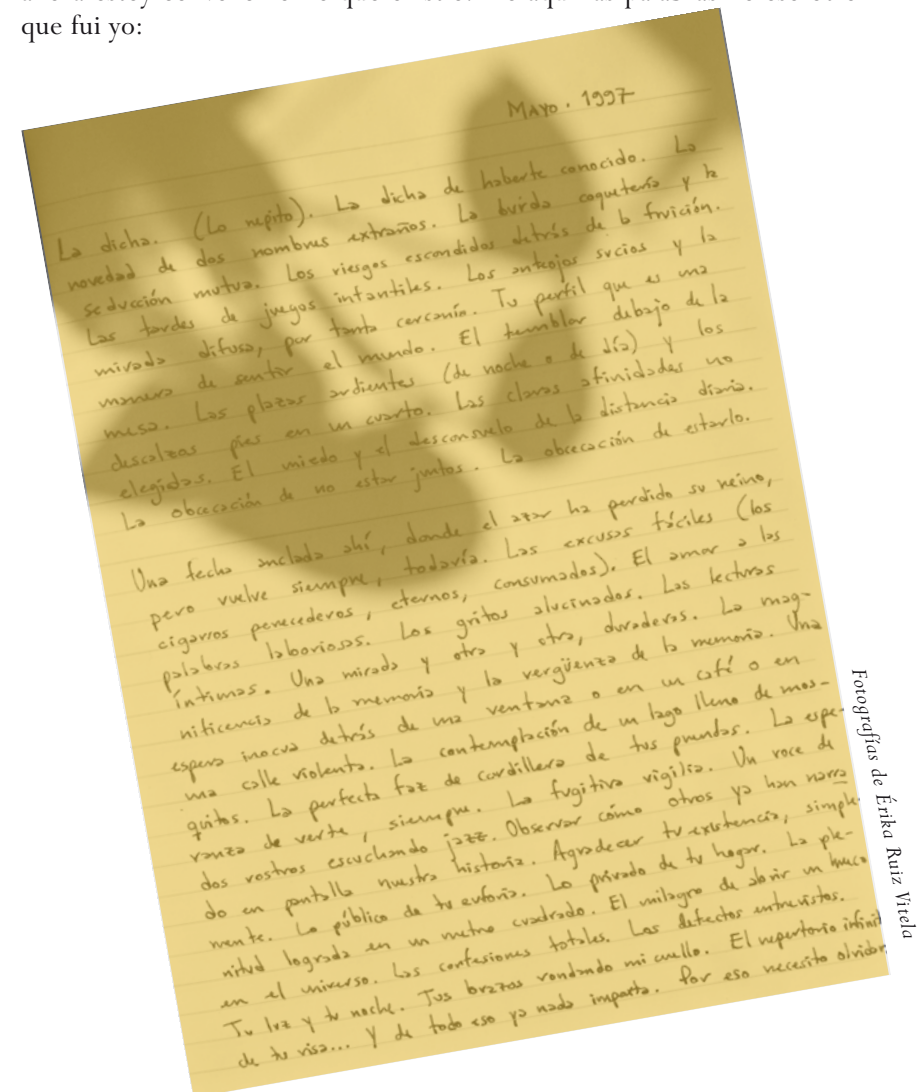
(Me da tanto miedo que me olvides al irte, que me dejes otra vez).

Avidez de olvido

Las palabras que renacen de la historia personal configuran un sortilegio del que es difícil escapar. Ciertas frases están ligadas a un amor pasajero, así como los espacios que un día habitamos con alguien no nos abandonan a pesar del deseo que tengamos por desertarlos. La memoria no es ajena al olvido, se constituye a partir de él. Sin esa selección de recuerdos que realizamos a diario, sería imposible vivir. Una vez fui feliz a su lado, pero eso terminó en medio de fatigas y confesiones dolorosas. Fue tal el ansia y la voluntad por alejarme del horror diario de vivir ajeno a sus movimientos y su presencia, que decidí enterrarla en el olvido. Destruí (eso creí en aquel entonces) todo lo que me remitiera a su existencia: regalos, fotografías, números telefónicos. Me alejé decididamente de los amigos comunes. Cambié de trabajo y de casa; procuré establecer nuevos recorridos cotidianos; conocí otra ciudad diferente de la que hasta ese momento había habitado. Nada sirvió y fue entonces cuando decidí emigrar. Pasé diez años fuera del país, luego de vivir alegrías y miserias. No me enorgullece aquella época pero tampoco la desprecio. En una ceremonia de santería,

en Cuba, un hombre me dijo que podía lograr que la olvidara; le creí y eso bastó. Cuando volví era otro, y de algún modo, en efecto, ya no la retenía mi memoria. Pero siempre quedan vestigios. Es imposible desaparecer todas las huellas. Un par de fotografías escondidas en las páginas de un libro, un boleto de camión, una carta nunca recibida, bastan para que el trabajo de años quede derruido y la memoria, con su peso indescriptible, traiga de vuelta los miedos ancestrales y las sombras de antaño.

En un cuaderno de notas he hallado el último de los rastros que sobrevivieron a la quema de mis naves. Se trata de una anotación hecha pensando en ella, deseando su desaparición. La leo y el sentido que tienen estos signos negros no es el mismo que cuando los escribí. Sin embargo, hablan de lo que hubo en ese tiempo que ha dejado de ser ilusorio, que ahora estoy convencido de que existió. He aquí las palabras de ese otro que fui yo:



Por la vuelta de los ángeles

Enrique Fierro

Piedra que se coloca con la mano.

Mano que se lleva a la cabeza.

Cabeza que se llena de pájaros.

Pájaros que se entienden con la noche.

Piedra que se coloca con la mano

que se lleva a la cabeza

que se llena de pájaros

que se entienden con la noche.

Como aquella piedra

que se coloca con la mano

que se lleva a la cabeza

que se llena de pájaros

que se entienden con la noche.

Así afanes y tareas

de la ronda nocturna de los ángeles

(la duda ofende)

para llegar a ninguna parte.

A media VOZ

ANTONIO DELTORO

CUANDO LEEMOS UN POEMA ignoramos casi todo sobre su escritura; no sabemos, incluso, si el primer verso fue el primero que surgió como verso, y no obstante lo leemos inocentemente casi siempre, tal como se presenta en la página. Esto nos hace pensar en él como una criatura destinada a ser así, de principio a fin, con esas justas palabras y pausas. Esto es más cierto en un poema corto y desconocido, de esos que nos entran por el oído y la vista antes de que los pensemos, pues tienen más apariencia de ser formas individuales y precisas —un organismo, no una composición— que otros menos abarcables y más extensos.

El acercamiento a todo poema, ya sea como lector o como escribiente, es algo misterioso. Hay quien piensa que tal acercamiento, por decidido que sea, jamás llega al contacto. Quizás por esto el poema es un ser deseado y peligroso, como veremos en el poema al que me propongo aproximarme: un sol intacto que quema mucho antes de llegar a su superficie, o una noche ineludible, que nos requiere como una tela de araña. Sé que hay otro tipo de poema: uno ya clásico en la lengua que nos da la apariencia de tierra habitada, que se nos revela como cosa hospitalaria, incluso si nos da al mismo tiempo la idea de un cosmos; pero el acercamiento a un poema como el que copiaré a continuación, desconocido y no por atractivo abierto; cerrado, pero prometedor, es una experiencia en la que el miedo condimenta al misterio.

*El acercamiento a todo poema,
ya sea como lector o como escribiente,
es algo misterioso.*

¿Por qué elegimos, si es que lo hacemos, un poema y no otro, tú, lector, y yo, que compartimos el gusto de la poesía? Escribo la palabra *gusto* como categoría estética cercana al paladar y la memoria, pero no lejana a las vísceras.

En un viejo número de la revista *Vuelta* encontré, hace algunos años, una reseña de Guillermo Sucre de *Fragmentos a su imán* que me dio la clave para aprehender, en la medida en que se puede asir lo proteico, la poesía de Lezama Lima. Dicha reseña tenía como centro el poema final de este libro póstumo. La obra poética de Lezama la leí de atrás hacia adelante: con la llave que me brindó el «Pabellón del vacío», último poema de *Fragments a su imán*. Antes de ese día había intentado leer a Lezama numerosas veces, pero no lograba la prolongada inmersión necesaria para empaparme en la sustancia densa de su poesía; ahora este poeta es uno de mis poetas extremos; no lo leo todos los días para acompañarme: lo leo como el que come un platillo succulento y de fiesta, complicado de digerir por condimentado, o un crustáceo al que hay que quebrarle la forma.

En días recientes, mi fascinación por hojear números viejos de revistas tuvo una vez más su premio: el poema que reproduzco a continuación, y que encontré en el número 19, de junio de 1978, de la misma revista *Vuelta*.

A MEDIA VOZ

**la lentitud es belleza
copio estas líneas ajenas
respiro
acepto la luz**

**bajo el aire ralo de noviembre
bajo la hierba sin color
bajo el cielo cascado y gris
acepto el duelo y la fiesta
no he llegado
no llegaré jamás
en el centro de todo está el poema
intacto sol
ineludible noche**

**sin volver la cabeza
merodeo su luz
su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella
sus restos**

**todo para decir
que alguna vez estuve
atenta desarmada
sola
casi en la muerte
casi en el fuego**

Lima, noviembre 1977

A Blanca Varela nunca la había leído. Este poema me llegó en el momento adecuado, y cumple un deseo: encontrar un poema solitario y suficiente de un autor, si no desconocido —he oído muchas cosas de la poeta peruana—, no leído por mí. Un poema capaz de presentarse sin el contagio de otros del mismo autor, y de vivir solitario en mi memoria. Sé que, a partir de ahora, vendrán más poemas de esta poeta, y mi curiosidad sobre ella irá en aumento. Por ello quisiera empezar a saborear este poema antes de que esto suceda.

Desde hace ya muchos años vengo buscando un verso como el primero de este poema; desde hace tiempo vengo intentando la lentitud, e intuyendo que «la lentitud es belleza». No *la lentitud es la belleza*, que sería un dogma que excluiría de la belleza todo lo que no fuera lentitud, sino «la lentitud es belleza»: la virtud que tiene la lentitud es la belleza. En nuestra época, lo dominante, incluso lo normal, es la rapidez como meta y como norma de conducta; un deseo de lentitud es algo a contracorriente, una actitud próxima al sacrificio, a la que la rapidez le parece una vulgaridad, una trampa o un engaño que nos lleva lejos de ese tipo de verdad que únicamente encontramos cuando coincide el ser con el alma. La lentitud es humildad, la humildad necesaria, entre otras cosas, para copiar unas líneas ajenas y saber que no se ha llegado y que jamás se llegará. «A media voz» no se pueden afirmar más que hallazgos solitarios, no públicos y dogmáticos: quien copia unas líneas ajenas lo hace en

privado, a la luz de una lámpara física o mental, y después, a manera de pausa, respira, acepta la luz, la recibe.

Yo también —como conjeturo, por el segundo verso, que lo hace Blanca Varela— suelo copiar los poemas que me son entrañables, para saborearlos mejor, más lentamente: la mano que copia hace que la mente se aquiete, porque la mano hace que el ojo, la lengua y el oído adquieran la velocidad con la que en la infancia silabeábamos las palabras. Pero, además, al copiar las palabras del poema reproducimos con nuestros titubeos, con nuestros balanceos, entre el papel en donde está el poema y el cuaderno en donde lo copiamos, la escritura del poema original: van surgiendo poco a poco las palabras y los versos, reproduciendo el proceso creativo. Pero, ¿las líneas ajenas que copia la poeta de quién son? ¿Qué dicen? ¿En qué consisten? El poema no lo aclara. Así, estas líneas se hacen pasto favorable para el misterio y la especulación. Adquieren una condición ideal, arquetípica, de la que sólo se pueden apropiarse las cosas desconocidas, inaccesibles o ausentes. Sin salir de la primera estrofa, el tercer verso, «respiro», con una sola palabra subraya la acción pausada de copiar «estas líneas ajenas». El cuarto, «acepto la luz», es la consecuencia, pienso, de esta pausa que introduce, al mismo tiempo que aire en los pulmones, luz en un ánimo nublado.

La segunda estrofa comienza con estos versos: «bajo el aire ralo de noviembre / bajo la hierba sin color / bajo el cielo cascado y gris». En estos versos está el cielo de Lima en noviembre. No he estado en Lima en noviembre, y tengo que imaginármelo en el universo de estos tres únicos versos que ni siquiera son una estrofa, porque el cuarto y final dice algo que son estas líneas bajo ese cielo escaso, bajo, descolorido, gastado, grisáceo: «el duelo y la fiesta».

*...la mano que copia
hace que la mente se aquiete,
porque la mano hace que el ojo,
la lengua y el oído adquieran la velocidad
con la que en la infancia silabeábamos
las palabras.*

«No he llegado / no llegaré jamás...» me recuerda «Jactancia de quietud», de Borges, otro partidario de la lentitud, para quien el poema también es un centro inalcanzable; dicho poema termina con este verso: «Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar». Pero los versos de Blanca Varela tienen, pese a su elogio a la lentitud, una urgencia, una angustia sólo alcanzada por Borges, quizás, en «Mateo, xxv, 30», de 1953 —otro poema fechado como «A media voz»—, o en «El ápice» de *La cifra*, de 1981. Uno escrito en versos populosos y largos, y otro, un soneto, en endecasílabos. En cambio, «A media voz» está escrito más entrecortadamente, en versos pequeños, en estrofas, con minúsculas al inicio de los versos y con una distribución en la página aliada de lo imprevisto.

«...no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema / intacto sol / ineludible noche». En cuanto sol, el poema es algo intocable, en cuanto noche es inevitable: estamos, pues, ante un Jano imposible de tocar, e insoslayable. El resplandor y la obscuridad van apareciendo en el poema: primero la luz, luego el duelo y la fiesta, precedidos por el verbo *aceptar* en primera persona; después: sol, noche, luz, sombra, esplendor, muerte, fuego. El poema hace que la contradicción, sin dejar de existir, sea una sola cosa, y que estar cerca del poema, inalcanzable centro de todo, signifique estar «casi en la muerte», «casi en el fuego».

La cuarta estrofa está llena de una atmósfera sinestésica:

**sin volver la cabeza
merodeo su luz
su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella
sus restos**

Simultáneamente, enfrentándolo, sin volver la cabeza, rodea al poema, deambula en torno a él, lo acecha como un animal de palabras —o como a un animal de palabras. ¿Quién es el animal de palabras? ¿El poema o la poeta? Porque es ella quien merodea, merodean no sólo los animales; el hombre al merodear retrocede en las especies y se hace lobo: husmea. Pero el que ella sea un animal de palabras no implica que el poema no lo sea. No sé si el sentido es unívoco, pienso que en este poema nada lo es, pero aquí «animal de palabras» puede funcionar a ambos lados —o a uno

de los dos, como quiera el lector ponerle la puntuación a este poema, que no la lleva, ni la necesita, salvo en esta estrofa. Lo más probable es que animal de palabras se refiera a la poeta, y que a mí me haya ganado la fascinación por definir al poema como un animal, un ente vivo de otra especie y que, al mismo tiempo, tiene el verbo que pertenece a Dios y las palabras que pertenecen a los hombres. Ahora pienso que, bien leído, el animal que merodea y husmea el esplendor del poema («husmeo su esplendor»: ¡qué sinestesia más rica y profunda!) es la poeta, y que, por lo tanto, a este poema no le hace falta ningún signo de puntuación y a mí me falta seso. Pero me gustaría que el poema del que trata este poema fuera un animal de palabras inaprensible, a no ser por sus huellas y por sus restos: una pieza entrevista pero nunca cazada.

En la última estrofa, la enumeración «atenta, desarmada, sola» no es uno de los hallazgos menores de este poema de intuiciones certeras. Creo que esta estrofa, que anuncia desde su primer verso la conclusión del poema, es muy honda: a la caza del poema se va desarmando; nadie mata a un poema; el poema —como decíamos en la adolescencia que «verbo mata carita»— mata todo, inclusive al poeta y al tema. Los dos últimos versos, con sus respectivos *casis* humanizando la cercanía a la muerte y al fuego, ponen de manifiesto, si bien de manera sutil, la condición de quien se acerca lentamente, copia unas líneas ajenas y afirma no haber llegado —y sabe que no llegará— al poema, todo esto en un poema magnífico que nos lleva hasta el borde del despeñadero. Estos *casis* me parece que equivalen a los «yo no sé» y a los puntos suspensivos de *Los heraldos negros*.

P. S.: Cristian Peña me prestó, ya escrito el texto anterior, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida de Blanca Varela (1949-2000)*. El poema que copié de *Vuelta* se titula en el libro «Media voz», y no «A media voz»; tiene tres estrofas y no cinco, y no está fechado. Yo prefiero la versión de *Vuelta*. Escribí sobre un poema solitario; ahora, además del libro prestado —y en el que ya me enamoré de otros poemas—, he comprado y oído un disco en el que la poeta lee poemas de *Canto villano*, entre ellos «Media voz». Tengo miedo: su forma de decirlos es como la de quien clava una verdad; los poemas son terribles y bellos, no ocultan en la belleza la carnicería, son verdaderos con la verdad del que vive una vigilia cercana a una pesadilla, como el que sabe que va a morir y no tiene delirios de grandeza •

YO ladrón

MARIÑO GONZÁLEZ

Cuando, allá en los nada lustrosos años noventa —ni hablar: soy un hijo poco luminoso del siglo xx—, me dedicaba con poca pericia al robo de agujetas en las atiborradas plazas comerciales de la ciudad, no imaginé nunca, ladrón de bajos vuelos como era, que la dulce gloria no se atesora en los objetos, sino en las ideas. No diré que fue la pobreza la que me lanzó al delito. Tampoco el hambre. No. Yo no era, ni soy ahora, de esos que justifican su vida facinerosa aludiendo a las ruinas de un pasado lleno de suciedad, parentelas dipsómanas y violentas o simples malas compañías.

Me gustaba robar: así de simple. A los siete años de edad comencé sustrayendo algunas de las decenas de golosinas que, religiosamente, mi hermana compraba todos los fines de semana: un botín pequeño, una ausencia diminuta que las pocas conexiones neuronales de la hija de mis padres jamás conseguirían descifrar. Luego me enamoré de las monedas y diezmaba, con sonrisa angelical y bolsillos holgados y tintineantes, el cambio de mi madre cuando la muy ciega me enviaba a cumplir encargos domésticos al centro comercial.

Mi padre, hombre de largas miras (en sentido figurado, porque en cuanto a visión era tan ciego como un topo en domingo o como mi madre de jueves a miércoles), apto para los negocios como pocos, entendió pronto que las aficiones del rufián en que se había convertido su primogénito no sólo podían, sino debían encauzarse hacia derroteros menos perjudiciales para la familia: por aquellos días, mi querido progenitor había *perdido* sus lentes bifocales y, en el lapso de una semana, acumuló dos esguinces en la tibia derecha (colisión repetida en la mesita de té), sífilis (confundió a una prostituta del barrio con su esposa y la casa de citas con nuestro hogar) y traumatismo craneal severo (el pretexto de la confusión no satisfizo a

la mujer que me trajo al mundo, quien ejerció su puntería lanzándole, con tino excelente, una lata de habichuelas).

Decía: el pobre hombre supo, en la primavera de mi cleptomanía, que los talentos de su hijo requerían ser corregidos, torcidos, desviados y trastocados para el bien de la comunidad. Sin consultarme (equivocación que, con mayor o menor justicia, se pueden atribuir todos aquellos que engendran niños), decidió enviarme a la Academia de Policía. Así que, entre otras cosas, le robé las ilusiones a mi padre. La escuela policiaca sirvió poco para sus aspiraciones y mucho para las mías. De los hombres de azul aprendí dos cosas: son perezosos y basta un poco de temple para escapar de sus sospechas y, por supuesto, del corto brazo de la ley.

Como toda profesión, la mía se fue sofisticando con el tiempo. De ser un ladrón azaroso —unas mentas por aquí, unos billetes por allá, un saco de terlenka por acullá— pasé a la etapa de sustractor selectivo cuando, merced a la frecuencia en el ejercicio de los arraigados vicios, mi cuenta corriente se puso gorda como chanco en fiesta de graduación. Primero puse el ojo —típico de los villanos de opereta— en la relojería fina: le quité la noción del tiempo a niños y a viejos, a muertos y beodos, a mujeres y enanos. Los objetos ajenos son siempre deliciosos: pulseras, sombreros, ventiladores, galletas, televisores y manos postizas. ¿Automóviles? Los tuve de todos colores y tamaños y, en aquellos momentos en que el aburrimiento me invadía, utilizaba los vehículos ultrajados para rodar encima de niños y viejos, de muertos y beodos, de mujeres y enanos.

Luego toqué fondo. Arrastrándome por el piso de los centros comerciales, entre los tumultos de las compras dominicales, las agujetas de los paseantes no escaparon, ni una sola vez, al ingenio de mi arte. Conseguí miles, quizá millones, con las que construí una gigantesca bola multicolor que, hoy día, sólo sirve para despertar la envidia del gato de mi vecina. Cansado de los cordones para zapatos ingresé al mundo de las librerías cuando, un buen día, y lleno de credulidad, leí de principio a fin un libro de citas en el que algún pretencioso antologador había colocado la frase de un pretencioso literato que, sin más, afirmaba que en este mundo hay tres clases de personas cuyo nivel espiritual, en orden ascendente, puede rastrearse al escuchar sus conversaciones: los hay que hablan de cosas, los que parlotean sobre personas y quienes discuten ideas. De la cosa a la idea me convertí, crédulo, en un ladrón abstracto.

▼▼▼

Para llegar al paraíso de las ideas, de los pensamientos profundos, primero tenía que superar el escollo que representaban los seres humanos. Después de comer pato relleno de pato y beberme tres tequilas rebajados con tequila, opté por ganarme la amistad del encargado de la librería, a quien, unas semanas más tarde, le robé la novia. Así que, luego de regodearme en las abundantes carnes de la muchacha, me declaré listo para ascender a una nueva categoría espiritual en el mundo —que por entonces se me antojó lleno de misterios— de los plagiarios.

▼▼▼

Un pensamiento es suave al tacto. Flota, como hilacha de algodón, sobre las testas de sus creadores. Una vez que una idea madura, comienza a sobresalir, con mayor o menor intensidad de color, según su banalidad o magnificencia, unos palmos arriba de la cabeza. Las malas ideas son grandes y atraen, por supuesto, a los primerizos. Las buenas, valga la obviedad, son más compactas y, aunque no pierden sus cualidades algodonosas, apenas son visibles para los novatos. El primer pensamiento que robé fue un antojo: lo vi, rojo y brillante, por encima de un cuadrúpedo canijo al que seguí durante dos cuadras. Mientras el can olfateaba el trasero de una pequeña *french poodle* estiré la mano y lo tomé: el resultado fue más o menos embarazoso, porque entonces me entró un deseo tan grande que pateé a mi primera víctima y, en cuclillas, yo mismo olisqueé el trasero perfumado de la insensata peluda que tenía enfrente.

La práctica, dicen, hace al maestro. La rutina me llevó a pasearme por centros universitarios, de los que regresaba a casa, agobiado por el botín, para escribir tesis interminables acerca de la angulosidad intestinal de los escritores del noveciento o la retícula cardiaco-sentimental con la que Hemingway daba caza al pez espada en sus años mozos. Me mezclé en diversos tipos de fiestas: de un *baby shower* salí con ganas tremendas de matar a un ausente marido, y al final de una reunión, en la Escuela de Letras, de la clase 1972-1976, me fui directo con un proveedor de drogas para luego intentar inscribirme en la Facultad de Derecho.

Y entonces conocí a Miguel.

Miguel era una máquina de crear ideas. La primera vez que lo vi en la calle le hurté el borrador de un *best-seller* que todavía hoy me reporta generosas regalías. Sus pensamientos eran pequeños y compactos, algunos llenos de color y otros, los más valiosos, apenas perceptibles. Me aprendí sus paseos diarios y, sucesivamente, siempre alargando el brazo para robar su brillantez, escribí un musical de éxito, dos largometrajes de ficción y una ópera que causó conmoción en la biempensantía contemporánea. Con el paso de los años sus sospechas comenzaron a brotar, grises, arriba de su melena rojiza.

En medio de la pelambre de ocurrencias de Miguel pude ver, en repetidas ocasiones, mi propio rostro, a veces desdibujado por el rencor. Cuando por fin me atreví a tomar una de ellas entendí que mi víctima pasaba las noches en vela, atormentado por el éxito de un personaje que cada cierto tiempo cosechaba éxitos con ideas que él había tenido en algún momento, y al que, en últimas fechas, había visto tras de sí en las calles del centro de la ciudad. Debí ser más precavido, pero, ah, la concupiscencia me cegó y no pude negarme el placer de un poco más de esos bellos y redondos pensamientos.

No le reprocho nada a Miguel. Me dio un magnífico regalo. O, mejor dicho, lo hurté. Un buen día, cuando mis vicios me obligaron a tomar de su cabeza, sin permiso, la idea para un videojuego, noté cómo sobresalía, enorme y amarilla, la ira contenida de mi víctima frecuente. Volteó, enajenado por el rencor, y me observó a los ojos con tal intensidad que la hilacha amarillenta que nacía en su nuca comenzó a titilar. Con la rapidez de un buitre y la buena mano de un cirujano le arrebaté el pensamiento y corrí, corrí y corrí hasta el refugio de mi hogar, donde sostuve, lascivo, mi nuevo tesoro.

La imagen era clara y nítida: Miguel, enceguecido por la cólera, golpeaba mis rodillas con la ferocidad de un beisbolista en huelga. ¡Ah, qué delicia! ¡Qué emoción tan descabellada! Desde entonces dejé los robos y apenas sobrevivo para encargar un poco de comida a domicilio. Cuando, furtiva, siento venir la vieja melancolía, abro el cajón del buró y tomo la todavía brillante bola de éter amarillo que me permite salir de mis angustias. La siento palpitar en mis manos, la devuelvo a su lugar, esa caja fuerte en que se ha convertido el mueble de madera, y utilizo cualquier objeto contundente para traumatizar más lo que queda de mis piernas. Y soy feliz, porque me odio con ira ajena más de lo que nadie, nunca, podrá llegar a odiarme •

TRES POEMAS

ERIK LINDNER

OSTENDE

1

Un hueso tirado en la arena
de una isla que no está inmóvil

fija es la forma
la historia del viento
el brote de médula, de piedra

el viento se pierde en alta mar
ninguna de las olas tiene el mismo tamaño

la arena se pinta de rojo bajo el sol
sobre la pista de carreras donde se alza el polvo
y los cascos en un mismo ritmo golpean
los cascos la arena golpean hasta fragmentarla

el viento va barriendo por la isla
ahí labra sus huellas anteriores:
el peñasco en la playa
la pista de carreras en la costa
la lluvia en el mar.

2

El mar tiene el tamaño del viento
y pasa por encima del peñasco
que ha labrado el viento para el mar
un andarríos camina a lo largo del viento
y cuenta con sus pasos
las partículas sueltas de arena
y las crestas del oleaje arrancadas
y los copos del viento arrancados

pedazos de una isla que ruedan y reptan,
de una isla que se queda inmóvil un momento
a la orilla del mar

la arena empuja el peñasco
los cascos aplastan las piedras
el mar lleva el hueso hacia el litoral
la arena se enfría en el viento

unos copos miden el tamaño
de la isla temporal que nace
bajo las pisadas de un andarríos

fuera del viento
por encima del mar.

OSTENDE

1

Een bot ligt in het zand / van een eiland dat niet stilstaat // vast is de vorm / de geschiedenis van de wind / het stuwen van merg en steen // de wind raakt zoek op zee / geen golf heeft dezelfde afmeting // zand kleurt rood in de zon / op de renbaan waar stof opwaait / en de hoeven dezelfde ritmes slaan / de hoeven het zand in stukken slaan // over een eiland loopt de wind / en bewerkt er zijn eerdere afdrukken / het mergsteen van het strand / de renbaan aan de kust / de regen in de zee.

2

De zee heeft de omvang van de wind / en stroomt over op het mergsteen / door de wind bewerkt voor de zee // stenen zijn onzichtbaar voor de zee // een strandloper loopt langs de wind / en telt met zijn stappen / de losse delen van het zand // en de losgewaaide koppen van de zee / en de losgekomen vlokken van de wind // rollende kruipende schuivende stukken / van een eiland dat voor even stilstaat / op de rand van de zee // het zand stuwt het merg / hoeven vergruizelen het steen / de zee draagt het bot naar de kant / het zand koelt af in de wind // vlokken meten de omvang / van een eiland dat tijdelijk ontstaat / onder de voetstappen van een strandloper // buiten de wind / boven de zee.

LA VENTANA se entreabre en un hilo
y la mesa hasta aquí
se quiebra
de un golpe

y la mesa no está en la ventana
sino que se ha movido aquí cerca de mí
al pie de la mesa
y cae el mantel de la mesa

a la luz de la ventana
la hoja de madera tan larga como un brazo se curva
y una viga se rompe a la altura del codo
en el cajón: migajas, unos clips

el pedazo de cartón que mantiene la mesa
derecha y la ventana abierta

un cuadrado que se mueve encima de la mesa
toca el suelo de un solo pedazo.

HET RAAM maakt een kier / en de tafel tot hier / breekt / op slag // en de tafel is niet bij het raam / maar hier naast me gaan staan / aan de voet van de tafel / valt het kleed van de tafel // in het licht van het raam / buigt het blad een armlengte / breekt in de elleboog een reep / in de lade: kruimels, paperclips // het stuk karton dat de tafel recht / en het raam open houdt // een schuiven vierkant over de tafel / beent in een stuk op de grond.

PASTILLE DE MENTHE

Es la palabra la que miente, no yo, ¿sabes
qué —qué tiene que ver eso conmigo?
Soy el que siempre desaparece.
Soy los gemelos que ella tiene en brazos.

Nuestros huesos anclados en necesidad.
Nuestra piel se descama en la luz.
Nuestro uniforme es abigarrado, nuestros ojos azules.

Ambos somos igual de insólitos, sabes.
Ambos somos igual de limitados y sostenidos.
Nos han sentado en el mismo regazo.

Nuestras orejas son pequeñas en el campo.
Nuestros dientes alineados.
Nuestras uñas son frías, nuestra carne tibia.

Una lámpara se inclina sobre la mesa
y la deja de pie.
La mujer callada en la mesa separa
lo que es nuestro y lo que es del lenguaje.

VERSIONES AL ESPAÑOL, A PARTIR DE LAS VERSIONES EN INGLÉS Y EN
FRANCÉS, DE FRANÇOISE ROY, EN COLABORACIÓN CON EL AUTOR

PASTILLE DE MENTHE

Het is dit woord dat liegt, niet ik, weet je / wat – wat heb ik er mee te
maken? / Ik ben die jongen die telkens verdwijnt. / Ik ben de tweeling
in haar armen. // Onze botten gebed in behoeften. / Onze huid
verschilfert bij het licht. / Ons uniform is bont, onze ogen blauw. //
We zijn allebei even ongewoon, weet je. / We zijn allebei even beperkt
en gesterkt. / We zijn op dezelfde schoot genomen. // Onze oren zijn
klein in het veld. / Onze tanden staan recht in het gareel. / Onze
nagels zijn koud ons vlees is lauw. // Een lamp buigt over de tafel / en
laat haar staan. / De zwijgende vrouw aan tafel verdeelt / wat van ons
is en wat van taal.

Breve apunte sobre el vacío en la literatura

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

LOS PRIMEROS TRATADOS occidentales de importancia sobre literatura (las quejas e inquisiciones socráticas, las censuras platónicas, las clasificaciones aristotélicas y la preceptiva horaciana) no hacían referencia al vacío como elemento en la composición (como parte de la *tecné* poética), pero sí se centraban en su opuesto: la creación, ya fuera para cuestionarla o para explicarla. Se hablaba de la relación entre poesía y realidad, pero no de la literatura como ordenación de esa realidad. La relación vicaria, dependiente entre las letras y el mundo, que hacía de las primeras un reflejo del segundo, impedía la reflexión al interior de las obras, dejando intacto el misterio de la creación. La negación volvía aún más invisible al término (en la perspectiva clásica, el vacío es la ausencia de contenido, la falta de sustancia, la no materia, el espacio inexistente). El mundo y la realidad (y sus formas de aprehenderla, entre ellas la estética) sólo podían ser representados como manifestaciones de totalidad (cada texto obedecía a una lógica de representación, de proporción y, en última instancia, de proyección modélica: los personajes no solamente deberían parecer y actuar como personas reales sino debían, además, servir de ejemplos morales y políticos).

Escritura *versus* vacío. Esta dualidad ha funcionado a lo largo de dos milenios. La mimesis era una acción que denotaba escritura y movimiento, plenitud. El silencio, la página en blanco, los intervalos entre las palabras, correspondían a la ausencia, al vacío. No es una confrontación tan descabellada: la connotación clásica de inspiración remitía a la acción de inhalar aire y de llenar el cuerpo con el espíritu de los dioses, de las musas. Cuando ella no aparecía, cuando no estábamos inspirados, el cuerpo quedaba deshabitado, vacío.

Si trasladamos esta división al terreno de la filosofía contemporánea (o, mejor dicho, de la semiótica), diríamos que, durante la antigüedad

y hasta los años crepusculares de la modernidad, el vacío remitía a la ausencia de significación. Lo no dicho equivalía a lo no existente. Vida y muerte. Expresión y silencio. Esta dualidad jerárquica sustentó el discurso filosófico occidental, al menos hasta el arribo de la deconstrucción derridana. Sin embargo, no es asunto de estas líneas el devenir filosófico sino la circunstancia del vacío en la literatura (no del vacío como tema, eso daría pie para otras páginas). Imposible trazar un camino definitivo: este aspecto es casi desconocido y ni siquiera ha sido intuido con asiduidad. Este ensayo es apenas una intuición, una mirada a la oscuridad elocuente de lo no dicho que sin embargo dice.



DURANTE la antigüedad clásica, una de las principales formas de clasificación consistía en la concepción de la obra como un todo dividido en partes (partes que podían, asimismo, representar una forma de totalidad). Entre una multitud de tratados, tomo el fragmento de uno. Dice Demetrio, en su famoso escrito *Sobre el estilo*: «Así como la poesía está dividida en versos, como, por ejemplo, los versos cortos, los hexámetros y los otros, así también la prosa está dividida y diferenciada en los llamados “miembros”, que, por así decirlo, conceden reposo al que habla y al tema mismo; ponen límites en muchos lugares a lo que se dice, pues de otra manera el discurso sería largo e ilimitado y dejaría simplemente sin respiración al orador». El vacío era una pausa, el enlace (y también la división) entre tiempo y espacio. El muro de silencio que rodeaba a las palabras, a las oraciones, a los libros.

La antigua retórica veía al texto como un cuerpo y su discurso descriptivo y clasificatorio adoptaba más bien la forma de un tratado de corte anatómico: la perfección (la salud) radicaba en la armoniosa distribución de las partes. Longino, por ejemplo, se quejaba de las frases sincopadas (aquellas que por su brevedad se acercaban al precipicio de la oquedad, del vacío): «También la expresión excesivamente sincopada puede dar como resultado la disminución de lo sublime, pues la grandeza se mutila cuando se le abrevia demasiado». El vacío era un obstáculo por vencer. La grandeza —lo sublime del arte— consistía en poblar el espacio ficcional con la mayor cantidad posible de objetos y personajes. La creación verbal era la manera en que los poetas ensayaban el oficio de los dioses.

Dentro de ese cuerpo bien proporcionado que eran —o deberían ser— las obras en la antigüedad, los silencios (los espacios en blanco) ocupaban, en la lectura tradicional, funciones de conexión, de encabalgamiento. Son «abismos» que *unen* —y por lo tanto también desunen— fra-

ses, ideas, capítulos (una mirada actual incorporaría, a la biblioteca clásica conocida, la *lectura* de los libros y fragmentos perdidos. Porque si Aristóteles escribió sobre la tragedia y ponderó sus virtudes morales, sus páginas desconocidas sobre la comedia actúan como contrapeso. El vacío es ahora la posibilidad de experimentar la significación inagotable de los textos clásicos). De una obra a otra, la unión y la separación posibles. El vacío como tiempo y espacio, como clasificación y argumento, *como lectura*.

Conforme la literatura gane en autonomía, el vacío cobrará una significación mayor: menos palabras, mayor precisión en la descripción y aumento en la incertidumbre de la significación. La palabra dice lo que mienta, pero también lo que calla, lo que oculta. En el espacio vacío (en el tiempo sin tiempo) se escribieron (y se escriben) los evangelios apócrifos, el libro que lee en escena Hamlet, la «novelita inglesa» que Ana Karenina intenta leer en el tren hacia San Petersburgo, las aventuras del plagiado Caballero de la Triste Figura de Avellaneda, y el *Quijote* de Pierre Menard.

El rebuscamiento del barroco, la sobriedad censuradora del neoclásico, el desbordamiento romántico. A partir de aquí los contrastes adquirieron hegemonía. La realidad ya no fue blanca o negra, sino de un tono claroscuro. Los opuestos comenzaron a convivir en el arte, en la literatura. Los héroes de las novelas (el género más contradictorio) dejaron de serlo y se transformaron en villanos o en locos. Nunca más serían planos, nunca más serían héroes. El sentido de lo trágico se desvaneció y, de improviso, todo se volvió parodia. La razón principió a ser vencida por la locura. ¿Cuál era el sentido del mundo? La respuesta ya no estaba en las alturas sino en la tierra, en sus criaturas. La realidad se transformó en ficción y los límites se borraron peligrosamente. Las clasificaciones clásicas para definir —y delimitar— al arte, a la literatura, perdieron vigencia: las unidades de tiempo y acción (que sólo fueron «perfeccionadas» y obedecidas en la escuela neoclásica) dejaron de otorgar a las creaciones un sentido de realidad, cambiando de manera radical la dinámica literaria. La literatura empezó a basarse en la propia literatura para alimentar sus creaciones. Los personajes leían libros (leían sus propias historias).



Victor Hugo se quejaba de que el arte antiguo «imitaba» parcialmente a la Naturaleza (el discrimen, basado en lo bello ideal, era, para él, una forma de elitismo). El nuevo arte, explicaba en su famoso prólogo a *Cromwell*, «comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz». Comprenderá, en suma, que junto con las palabras va el silencio; al lado de la creación, el vacío.

El nuevo arte, o, de manera más específica, la literatura moderna, no pretendió ser reflejo sino inquisición: crear cuestionando, hacer de la escritura indagación (y no ya respuesta). Esa búsqueda era dual, hacia el exterior como confrontación con la llamada realidad, y hacia el interior en una reflexión de su propia condición de objeto estético y artefacto verbal. Tal toma de conciencia se concretó en la conquista de autonomía (autonomía relativa y, en muchas ocasiones, precaria). La literatura había alcanzado su libertad, ahora debía ocuparse de sus contradicciones, de aquello que permanecía entre líneas. Y muy pronto se percató de que la obtención de la belleza (como único fin de la creación) no la dejaba satisfecha. El final feliz era un mito.

Las vanguardias irrumpieron como la nota disonante, como la amenaza que haría trizas la utópica República de las Letras. Rechazo a la comodidad burguesa del arte por el arte. La negación dadaísta y la exploración subjetiva del surrealismo (apoyada en la cartografía del inconsciente esbozada por Freud) exploraron las regiones ignotas del sujeto moderno, lo mostraron fragmentario, divisible, esquizoide. Aparecieron sus miedos, sus sueños, sus silencios. La llamada «decadencia de Occidente» de la primera mitad del siglo xx anunció las crisis existenciales del sujeto moderno e hizo del vacío la sustancia invisible de la modernidad. Una sustancia que la fue corroyendo hasta hacerla aparecer desnuda en sus contradicciones. La época de la negación y el silenciamiento del vacío había terminado.

La reconfortante ilusión de que existía un contenido, una esencia al interior de las palabras (la verdad soñada y perseguida por tantas ge-

La literatura había alcanzado su libertad,
ahora debía ocuparse de sus contradicciones,
de aquello que permanecía entre líneas.

neraciones) inició prontamente su desvanecimiento. La certidumbre de las «verdades universales» se esfumó y en su lugar aparecieron la duda, la sinrazón y la presencia de la ausencia, del vacío. La denuncia del logocentrismo como estrategia para «llenar» los huecos de los discursos fundadores, hecha por los postestructuralistas en la segunda mitad del siglo pasado, haría de la ausencia, del vacío (de Dios, de la verdad, del progreso) el estigma —la huella— casi imborrable de los tiempos que corren. El concepto de signo (la idea de que un signo no podía remitir sino a otro signo y nunca a un referente fuera del lenguaje, en un juego infinito de significaciones) hacía estremecer a la metafísica de la presencia (signo-significante-significado). Un ejemplo fundamental para ellos, y con el cual Derrida inauguró su crítica demoledora al pensamiento occidental: la etnología. Esa «ciencia» que otrora había colocado a Europa y al Hombre occidental en el centro del universo, se había convertido ahora, vía la lectura a contrapelo de los deconstruccionistas, en objeto de la principal crítica contra el etnocentrismo, es decir, se había vuelto el argumento de la rebelión contra la metafísica. Y la metafísica era, en cierta forma, la certidumbre, la creencia ciega en la inexistencia del vacío. Repentinamente, detrás de todos los argumentos que legitimaban el devenir del Hombre, aparecía la nada.

Se trataba de denunciar una relación crítica con el lenguaje de las ciencias humanas, y de promover una responsabilidad crítica del discurso. A partir de entonces quedaba claro que el lenguaje llevaba en sí mismo la necesidad de su propia crítica: la deconstrucción; de-construir los discursos y mostrar sus contradicciones y oposiciones jerárquicas. Esto propiciaría una no-totalidad del juego de las significaciones: la naturaleza del campo del lenguaje excluye la totalización. El *juego* se mostró como sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito, o supuestamente finito (la llamada *suplementariedad*). El anhelo de un mundo ideal, utópico, se trueca por la desconfianza, la sospecha, por la imposibilidad de llegar a la verdad última. El vacío, según los filósofos postmodernos, comenzaba a atraparnos.

De manera súbita, los espacios descubiertos por la literatura (Shakespeare, Cervantes, Borges) aparecen en los llamados discursos objetivos (la filosofía, la ciencia). El relativismo postmoderno hizo del vacío una suerte de destino manifiesto, un laberinto sin salida posible. Las personas ya no podían apostar por su propia capacidad de acción (de reflexión) porque las palabras ya no remitían sino a las palabras (las milenarias acusaciones platónicas a la literatura —ser una doble y desgastada imitación, un lenguaje que imitaba a otro pero que nada aportaba sobre

el conocimiento de la realidad— caían sobre el lenguaje en general). Los símbolos nos atrapaban y el vacío se llenaba de significaciones infinitas. Ahora, cuando se hablaba de totalidad, de esencia, se mentaba también a su opuesto, al vacío, pues la existencia de una implicaba la «presencia» del otro. La totalidad, o mejor dicho, la plenitud, dejaba de ostentar, como concepto, una connotación positiva y se convertía en una proyección ideológica, en una manifestación discursiva de poder. Ante los errores del progreso, ante las estrategias de homogeneización del moderno Estado-nación, aparece el relativismo desenfundado del anti-humanismo postmoderno. La escritura se transforma en palimpsesto, y el vacío, en posible lugar de enunciación (tal vez en ese indefinido espacio «de en medio» con el que han soñado algunos teóricos postcoloniales). Porque en él, en el vacío, serían menos evidentes las marcas y el determinismo del lenguaje, del orden simbólico. Y así, de manera repentina, las figuras emblemáticas de la literatura moderna, el autor y la obra, «murieron» y fueron sustituidos por una infinita red de textos. Este universo simbólico e infinito hacía del vacío un elemento externo que nos envolvía paulatinamente, despojándonos de nuestra condición de sujetos. He aquí mi principal desencuentro con el relativismo postmoderno. El vacío no elimina al sujeto, lo fortalece, lo hace dudar de lo que parece cierto, y lo ayuda a encontrar la trascendencia (en el sentido estético e intelectual) en las manifestaciones más «pequeñas» del arte y de la vida.



DURANTE los últimos cuarenta años, la connotación tácita e indefinible (ni moral, ni política, ni estética) del vacío ha hecho del concepto una estrategia de denuncia, de confrontación (especie de mayéutica postmoderna), pero, hasta ahora, tal concepto no ha sido reconocido como una forma vital de la composición literaria, como una parte activa de los discursos, los múltiples discursos de la creación verbal. El vacío opera en la literatura como manifestación de posibilidad, como presencia latente del silencio que alimenta las creaciones. Es allí donde su función se vuelve concreta, tangible.

Decía el poeta checo Vladimír Holan que para poder hablar era preciso que nuestra soledad conociera el silencio. Es sólo ante la presencia (la no presencia) de la nada que podemos intuir la experiencia de la totalidad (del ser, del arte). La vacuidad es uno de los primeros síntomas de la conciencia, y sólo en la medida en que seamos capaces de vislumbrar el vacío, sólo en esa circunstancia poseeremos la capacidad de comprender una buena parte de la contradictoria índole humana ●

BICHOS DE ESTIMACIÓN

SERGIO ERNESTO RÍOS

peces de armiño
azulejos petirrojos
tatuados bajo una lupa
soberana

tomo una carta
paso
multiplico la ofrenda del azar

el oro recto
en el escarabajo de la abuela
viene de áfrica
la cuna del matiz
de esa esmeralda

el perro envenenado
se escondió detrás del bambú

manchó el patio de sangre

la casa estaba rodeada de baldíos
luego dibujamos la ciudad
construimos edificios con la venganza de ícaro
las memorias de un billete de banco
y la llamada desde andrómeda

el frío gobernaba esas historias

murieron los jilgueros

la gata se fue

la muerte era un cráneo profundo

y una opaca línea verde entre los pómulos

como la mancha marrón

de los grillos que asfixiamos

sólo había grillos maleza estalactitas

niebla

cimientos de casas con piso de tierra

un plato de lentejas

meriendas de avena y soya

un parálítico miraba un carrusel

a diario mi madre

quemaba mis anginas con petróleo

no odiaba la fiebre

era como entrar en un casco espacial

la distancia de mi cabeza a los pies

semejante a los baldíos alrededor de la casa

y la penicilina

al lado izquierdo del cielo

trataba de alcanzarme

Prefacio a la Teoría de la literatura NATSUME SŌSEKI

El paso a la modernidad, que en cada caso indefectiblemente ha creado una serie de problemas de dislocación, confusión y resentimiento, fue particularmente difícil en Japón, que saltó de un feudalismo tardío directamente al capitalismo. Sin duda también por ello la literatura pudo recoger, en sus temas lo mismo que en sus personajes, la huella dejada por la tremenda confrontación cultural con Occidente. Huella que aún puede ser rastreada en el comportamiento cultural japonés de nuestros días.

El motivo para traducir del japonés al español el Prefacio (Jo) a la Teoría de la literatura (Bungaku Ron) de Natsume Sōseki ha sido el deseo de explicar parte de la evolución de este comportamiento cultural. A través de la huellas de Sōseki es posible seguir el mecanismo del desarrollo de la época moderna de Japón.

En su Prefacio, Sōseki describe no solamente la capital inglesa y su flagrante industrialización, sino que, con un sentimiento de profunda desesperanza y pesimismo, describe también su propia conciencia de ser japonés, «el privilegio y el derecho de ser japonés»; fatalidad a la que —para bien o para mal— la agonía de la modernidad lo había enfrentado en Europa. El enemigo contra el que Sōseki luchaba en su cuarto de pensión de Londres era la modernidad misma; a ella opuso su ambición de convertirse en el mejor especialista en literatura inglesa, inclusive entre los propios ingleses. La neurosis fue el resultado de su natural fracaso, el precio que tuvo que pagar para hacerse un hombre moderno.

La vida de Natsume Sōseki (1867-1916) coincidió con uno de los más dramáticos periodos de la historia de Japón. Tras más de doscientos cincuenta años de control Tokugawa, la Renovación Meiji (1868) se inauguraba con la destitución del shōgun (generalísimo) —por no haber logrado expulsar a los bárbaros (extranjeros)— y la restitución del Tennō (monarca divino o celestial, y no emperador, como frecuentemente



se traduce) en su antigua posición de autoridad indiscutible, cuyos asesores se embarcaron entonces en una emocionante forma de modernización que muchos han dado en llamar «occidentalización», y que no tuvo lugar más que en la superficie, ante la imposibilidad de absorber los elementos intelectuales de las ideas de Occidente.

En el Prefacio a su Teoría de la literatura, Sōseki describe, a través de su persona, el efecto melancólico que las rupturas de la Renovación Meiji habían provocado. Como el gran moralista que era, enfrentaba simultáneamente a dos enemigos: el naturalismo, bárbaro e impío, y una sociedad de lucro y falsedad.

La obra de Sōseki, en su totalidad, describe a través de sus personajes a un Japón herido de muerte, en el que la Revolución Industrial y el mercado mundial aniquilaban las diferencias entre el campo y la ciudad; la civilización —representada por el tren de vapor— lo uniformaba todo.

En su Teoría, Sōseki afirma que la literatura está entre dos elementos, uno de percepción y otro de emoción. Percibir sin emoción es «percepción» en estricto sentido científico, mientras que cuando hay «emoción» sin la percepción que debe acompañarla, se trata simplemente de pre-literatura. Identifica en esta obra diversos tipos —tanto de percepción como de emoción— para examinar las conexiones entre ellos, y analiza entonces la naturaleza de la literatura misma y del arte de escribir. Ningún otro japonés después de Sōseki ha producido una definición tan precisa y personal de literatura.

Antes de publicar este libro, debo decir cuál ha sido el motivo que infundió en mí su idea, su desarrollo como curso académico y el llegar a publicarlo de esta manera.

Corría el año 33 de la era Meiji [1900] cuando recibí la orden de viajar a Inglaterra para estudiar allá. En aquella época era yo profesor del Bachillerato número 5; no había concebido la esperanza de viajar al extranjero y creía que habría alguien más adecuado para hacerlo. Así lo hice saber tanto al director como al subdirector de mi escuela. Ambos me dijeron que descartara la idea, y que si no me disgustaba el ir, aceptar el viaje sería un hecho bastante razonable en vista de que el Ministerio de Educación Nacional me había designado para ello. Acepté.

El tema que se me encomendó investigar no era la literatura inglesa, sino el idioma inglés; respecto de lo cual juzgué necesario conocer tanto el alcance como los detalles, de manera que consulté al jefe del Departamento de Especialistas del ministerio, Sr. Kazutoshi Ueda, quien me res-

pondió que no había restricciones especiales, aunque me sugirió que tomase las asignaturas que a la vuelta a Japón enseñaría en algún bachillerato o universidad. Comprendí que quedaba poco espacio para hacer convenir el tema del inglés con mi opinión personal. En septiembre de ese mismo año salí de Japón y en noviembre ya había alcanzado mi destino.

Lo primero que tuve que hacer fue decidir el sitio en el que estudiaría. Oxford y Cambridge eran ya ciudades tan conocidas en mi país que no sabía por cuál decidirme. Fui a Cambridge en plan de turista, aprovechando la oportunidad de visitar a un conocido mío que vivía allí.

En aquella ciudad me encontré con algunos otros japoneses además de mi conocido. Me quedó claro que todos eran hijos de grandes comerciantes y que malgastaban varios miles de yenes por año para hacerse acreedores al título de «caballero».

La suma que yo recibía del gobierno para mis estudios era de solamente mil 800 yenes por año. En donde el dinero lo controla todo, me resultaba inimaginable poder comportarme de igual manera con semejante cantidad. Y de no hacerlo, no tendría la posibilidad de tratar con los jóvenes ingleses ni de conocer el temperamento de un «caballero», y no podría tampoco seguir los cursos. Aun si lograra superar todas estas dificultades, no podría comprar un solo volumen de los libros que pretendía adquirir.

El objeto de mi estadía en Inglaterra era diferente del de aquellos muchachos, e ignoro si un caballero inglés sea tal dechado de virtudes que deba aprenderse de él. Yo había pasado mi adolescencia a la manera oriental, por lo que me resultaba imposible aprender de un caballero inglés más joven que yo, porque, además, me parecía que estos nuevos adultos se apresuraban a aprender las ingeniosas técnicas acrobáticas de los niños callejeros, como la admiración, la reverencia o la exaltación. Como quiera que fuese, y a pesar de haberme resignado positivamente al sufrimiento de reducir tres comidas a dos, me resultaría imposible.

Al escucharlo, los ingleses me contaron que ellos asistían a clases una o dos horas por la mañana, hacían ejercicio al aire libre dos o tres horas después de comer, se invitaban unos a otros una taza de té y cenaban juntos en la universidad. Supe entonces que no podría aprender a comportarme así teniendo en cuenta tanto costo como tiempo, además de la personalidad. Finalmente decidí no permanecer demasiado tiempo en aquel lugar.

No conocí Oxford, pues creí que no sería muy distinta de Cambridge. Pensé en ir a Escocia o Irlanda, pero no lo hice porque no me resultaban adecuadas para la práctica del inglés. Me pareció que Londres era

un sitio excelente para el estudio del idioma, de manera que me dirigí hacia allá.

Puede decirse que la ciudad de Londres es el lugar más conveniente para practicar la lengua, pero no había ido a Inglaterra con el único fin de progresar en el idioma. Las órdenes del gobierno eran una cosa y mi voluntad otra. Podía satisfacer libremente mi voluntad en la medida en que ésta no se desviase demasiado de lo dicho por el jefe Ueda. Al mismo tiempo que hacía esfuerzos para llegar a dominar la lengua, me dedicaba al estudio literario, más por seguir las instrucciones del jefe que por mi propia curiosidad.

Lo cierto es que en esos dos años no siempre me ocupé del inglés, pero no porque pensara que no valía la pena, sino porque le daba yo demasiada importancia. Dos años nunca son mucho tiempo para practicar sólo parte de un idioma, como la pronunciación, la conversación o la composición, mucho menos para manejarla en su totalidad y a un nivel satisfactorio. Considerando la duración de mi estadía para el estudio, además de mi capacidad, pensaba en lo mucho que debería progresar en el idioma para la fecha fijada.

...con el estudio de la literatura surgen problemas tales como el qué y el cómo investigar; pero a pesar de haber sido capaz de plantearme estas interrogantes, no pude, infelizmente, hallar la respuesta a ellas.

Comprendí que me sería imposible obtener los resultados que deseaba en el plazo señalado. No tenía otro remedio que seguir mi propio método de investigación, que después de todo sí se alejaba un poco de lo que me había sido ordenado por el Ministerio de Educación.

En segundo lugar, con el estudio de la literatura surgen problemas tales como el qué y el cómo investigar; pero a pesar de haber sido capaz de plantearme estas interrogantes, no pude, infelizmente, hallar la respuesta a ellas. Me vi en la necesidad de adoptar mecánicamente una línea de conducta propia siguiendo en la universidad el curso de Historia de la Literatura Moderna; de manera personal hacía las preguntas que se me ocurrían a un profesor que, según había descubierto, podía aclararme los puntos dudosos.

Tres o cuatro meses después de por terminados mis cursos en la universidad por no haber podido encontrarles el sentido y por no haber adquirido los conocimientos que esperaba. Sí recuerdo haber frecuentado la casa de aquel profesor durante casi un año, y entretanto leía cuanto libro de literatura inglesa caía en mis manos. No lo hacía con la idea de utilizarlos como material para mi tesis ni por considerarlos de provecho para mis cursos a la vuelta a Japón, solamente pasaba páginas y más páginas. La verdad es que no conozco la literatura inglesa al grado de haber sido enviado a estudiar allá después de una selección hecha con base en mi título de Licenciado en Letras.

Después de graduarme me había alejado no sólo del corazón del mundo literario al irme al oeste del país, sino que razones personales no me permitieron tampoco concentrarme en la lectura. Me sentía siempre insatisfecho por no conocer más que los títulos y por no haber podido echar nada más que un vistazo a un 60 o 70 por ciento de los libros más famosos y prestigiados, y ahora no tenía una mejor forma de aprovechar esta oportunidad que leer cuanto libro fuera posible.

Después de poco más de un año, me sorprendió que hubieran sido tan pocos los libros que había leído en comparación con los que todavía no leía, y me di cuenta de que no tenía sentido hacer lo mismo durante el año que quedaba. Decidí entonces cambiar de actitud en cuanto a mi investigación.

(Un consejo para los estudiantes más jóvenes: frente a un futuro brillante, es necesario que conozcan los estudios de su especialidad en general antes de decidirse a contribuir a alguno de ellos, por eso deben tratar de leer libros antiguos tanto como los modernos, que cubren miles de años. Les será imposible llegar a conocerlos todos aun de viejos. Yo tampoco conozco todavía la literatura inglesa en su totalidad. Y creo que no podré llegar a conocerla ni en 20 o 30 años más).

Además de seguir con una lectura que nada más me atontaba, con el tiempo surgió en mí un nuevo estímulo. Igual que cuando niño, y a pesar de haber invertido poco tiempo en la lectura de los clásicos chinos, había podido encontrar, vaga e invisiblemente, una definición de «literatura» a través de los *Sakokushikan*.¹

Por lo tanto, con la literatura inglesa podría ocurrirme lo mismo, y no me arrepentiría entonces de haber invertido toda la vida en su aprendizaje.

1. Base fundamental del conocimiento para los intelectuales; era una forma abreviada de “Historia de China” en la época de la dinastía Han. Y era también una especie de literatura, porque en aquel entonces literatura e historia eran prácticamente lo mismo.

(N. de la T.)

Una causa tan pueril había hecho que yo ingresara en el Departamento de Letras Inglesas, nada popular en aquella época. Durante mis tres años de universidad tuve que padecer idiomas como el latín, el alemán y el francés, de los que guardo sólo un recuerdo confuso porque nunca pude llegar a dominarlos. Cuando me licencié en Letras no había tenido tiempo suficiente para leer los libros de mi especialidad. Y a pesar de detentar ese honroso título, en el fondo me sentía triste.

Han pasado diez años. No digo que no tengo tiempo para estudiar, lo que me reprocho es el no haberme consagrado al estudio. Cuando me gradué abrigaba el temor de que la literatura inglesa me hubiera engañado de alguna manera. Con esa inquietud partí al oeste, a Matsuyama, y un año después más al oeste, a Kumamoto. Pero a pesar de haber vivido varios años en Kumamoto, nunca me abandonó aquella inquietud. Ni siquiera en Londres; pero si no lograba acabar con ella en Londres, no tendría excusa para haber viajado desde Japón cruzando el mar por órdenes del gobierno. Sin embargo no he podido disipar esa duda en estos diez años, y me será imposible hacerlo en menos de un año.

Cuando detengo mi lectura y pienso en el porvenir, lamento no ser capaz de alcanzar un nivel satisfactorio, porque soy estúpido de nacimiento y no poseo tampoco el nivel académico necesario para poder especializarme en la literatura extranjera. No podré alcanzar nunca un nivel superior al de hasta ahora, y por ello deberé desarrollar fuerzas propias para ser capaz de apreciar la literatura. Considerándolo desde otro ángulo, estoy seguro de poder apreciar bien los textos chinos, aunque no posea un nivel académico tan fundamental sobre ellos. Por supuesto que no poseo tampoco un conocimiento profundo sobre el idioma inglés, pero no creo que éste sea distinto de aquéllos. A pesar de que mi nivel en ambos sea prácticamente el mismo, tengo mis gustos y mis aversiones bien claros en vista de que sus características son sumamente diferentes. Es decir, la literatura china y la literatura inglesa no pueden quedar englobadas dentro de una misma definición porque son de diferente índole.

Algunos años después de haberme graduado de la universidad, bajo la luz de mi lámpara en la lejana Londres, mi pensamiento llegó por primera vez a este punto. Es posible que se diga que soy infantil, yo mismo me lo digo. Puede parecer vergonzoso que diga que el fruto de mis estudios en el extranjero, allende los mares, en Londres, sea algo tan simple, pero es verdad. Me avergüenza decir que por primera vez me di cuenta de esto en aquella ocasión, en la que decidí resolver de manera fundamental el problema de lo que es la literatura. Al mismo tiempo sentí deseos de

aprovechar el año que me restaba como una primera etapa para el estudio de este problema.

Me encerré en mi pensión. Guardé todos los libros de literatura en la cómoda, porque pensé que llegar a comprender lo que es la literatura leyendo libros literarios era algo semejante a reñir entre consanguíneos. Juré que investigaría la necesidad psicológica que había tenido la literatura para nacer en este mundo, desarrollarse y corromperse. Juré que penetraría en la necesidad social que había tenido para existir, popularizarse y caer en decadencia.

Creí que el problema que había planteado era tan grande que nadie podría resolverlo en uno o dos años, por lo que dedicaba todo mi tiempo a recopilar datos de todas las áreas y a adquirir libros de consulta con todo el dinero que poseía. Después de seis o siete meses de haber tomado esta decisión continuaba mi estudio con gran empeño y con la mayor seriedad, aunque fue también en esta misma época que el Ministerio de Educación me censuró la imperfección de un informe.

Yo concentraba toda mi energía en la lectura de los libros que había comprado, en escribir acotaciones al margen de los puntos leídos y en tomar nota de lo que consideraba necesario. Al principio lo hacía de manera ambigua e indefinida, pero cinco o seis meses más tarde sentí que de algún modo iba tomando forma verdadera. No he juzgado necesario utilizar el resultado de mi investigación como material para mi curso porque de hecho yo no soy un profesor universitario. Tampoco he sentido la necesidad de compilarlo apresuradamente en un libro. A mi juicio, invirtiendo diez años después de mi vuelta a Japón, tenía la intención de ordenar suficientemente estos resultados y posteriormente solicitar una crítica pública.

Los cuadernos de notas que yo iba recolectando durante mis estudios en el extranjero alcanzaron una altura de entre 15 y 18 centímetros, a pesar de haber estado escritos en letra muy pequeña. Volví a mi país trayéndolos como única fortuna.

Apenas estuve de vuelta, repentinamente se me solicitó la enseñanza de literatura inglesa en la Universidad de Tokio en calidad de profesor adjunto. No era ése el objetivo con el que yo había viajado al extranjero ni para lo que había vuelto a Japón. No cuento con conocimientos suficientes como para hacerme cargo de la enseñanza de literatura inglesa y tampoco me gusta que la docencia interfiera en mi propósito, porque mi intención es perfeccionar mi propia teoría sobre la literatura. Aunque pensé en rechazar el cargo, mi trabajo había sido decidido ya desde antes de mi vuelta gracias a los buenos oficios de un amigo mío (el Sr. Yasushi Otsuka), a quien yo había escrito desde ultramar diciéndole que

me gustaría trabajar en Tokio. Fue por ello que acepté, a pesar de la superficialidad de mis conocimientos.

Antes de iniciar los cursos me preocupaba cuál sería el problema que debería elegir, pero pensé que lo más interesante y oportuno sería introducir la teoría de la literatura a aquellos estudiantes que hoy investigan la literatura. De haberme convertido en maestro de provincia había salido al extranjero y, repentinamente, estaba de vuelta en Tokio. En aquel momento desconocía el rumbo que seguía nuestro mundo literario. Sin embargo, el hecho de que como resultado de un serio esfuerzo hubiera logrado perfeccionar mis estudios superiores, y ahora estuviera en posibilidad de presentarlos a los jóvenes que dominarían el futuro mundo literario, constituía para mí un gran honor, por lo que decidí elegir este problema para así recibir los comentarios de mis estudiantes.

Desafortunadamente, mi teoría de la literatura era una gran empresa que radicaba en la organización de un proyecto a diez años para, básicamente, discutir la actividad literaria, fundamentalmente desde los aspectos psicológico y sociológico, por lo que no tiene forma de curso. Además, me inclinaba a un aspecto tan lógico para la enseñanza de la literatura, que éste parecía apartarse de los límites de la literatura pura. En este punto mi trabajo se dividió en dos partes: una, organizar de manera hasta cierto punto concreta el material que tan desordenadamente había venido reuniendo; la otra, aclarar la discusión que hubiese surgido, sistemática e informalmente, acercándonos en la medida de lo posible a la literatura pura.

No creía poder llevar a cabo estos dos puntos debido a mi salud, tanto física como mental, además del tiempo de que disponía. El contenido de este libro certifica el resultado de mi empresa. Los cursos dieron comienzo en septiembre del año 33 de Meiji [1868-1912] y terminaron en junio del 38 [1905], con tres horas semanales sólo para los estudiantes de primero y segundo grados. Tengo la idea de que en ese tiempo yo no daba a mis estudiantes todo el estímulo que hubiese deseado.

Debí haber continuado el curso para el tercer grado, pero no pude hacerlo por circunstancias ineludibles, ni pude tampoco reescribir las partes incompletas sobre lo ya explicado; y, tras haberlo desatendido por dos años, acepté hacerlo público a pedido de una librería.

No obstante, no contaba con ningún tiempo para pasar en limpio mi antiguo borrador. Confié todo su arreglo, incluyendo la redacción del catálogo, a un amigo mío, el Sr. Nakagawa Yoshitar. En vista de que había asistido a uno de mis cursos y poseía una amplia cultura, además de su fidelidad, era la persona más adecuada entre mis conocidos para semejante ajuste. Junto con este libro debe seguir brillando su nombre; sin su bondad

no habría sido posible publicarlo. Si algún día él se hace un nombre dentro del mundo literario, este libro llegará a ser famoso gracias a ese nombre.

Como ya he señalado arriba, la estructura de este libro es producto de un gran esfuerzo. A pesar de ello, inevitablemente es un libro incompleto, porque tuve que reducir a dos un proyecto de diez años, además de cambiar su forma original para responder a las expectativas de los estudiantes de literatura pura. El mundo literario está sumamente atareado, y dentro de él yo estoy más atareado que nadie. Si hubiese tratado de publicarlo después de agregar lo que falta, corregir los errores y aceptar el cargo, no hubiese podido hacerlo en toda mi vida, a no ser que mis circunstancias personales cambiaran radicalmente. Por esa razón he publicado este manuscrito incompleto.

No es por inconcluso que enseñe a los estudiantes la esencia de la literatura. Habré conseguido mi propósito si aquel que haya terminado de leer este libro encuentra algún problema, plantea alguna duda y hace progresos desarrollando una opinión más avanzada que lo dicho en él. No es posible establecer el templo del conocimiento en un día ni por un solo hombre; sentiría haber cumplido con mi deber contribuyendo con mi esfuerzo a su establecimiento.

Viví en Londres dos años, de los que el plazo mismo fue lo más desagradable. Entre los caballeros ingleses mi vida era tan miserable como la de un perro entre los lobos. Se dice que su población era de cinco millones de habitantes, y puedo asegurar sin reservas que, convertido en una gota de agua en medio de un mar de aceite (cinco millones de gotas de aceite), mi situación en aquellos días fue una cadena de dolorosas vivencias. Como cuando ha caído una gota de tinta sobre una camisa blanca recién lavada; es seguro que el dueño se sentirá infeliz. Me comparo con la tinta porque yo era en realidad como un mendigo vagando por Westminster, respirando durante dos años el aire que en forma de nubes de hollín artificialmente despiden las miles de chimeneas de los alrededores. En verdad que pasé apuros allí. Humildemente digo a los ingleses, a los caballeros a quienes intentaba emular, que no ha sido por una extraña curiosidad que yo viajé a Londres. Gracias a ellos pasé dos años dominado por una voluntad más grande que la individual. El haberme marchado después de dos años me asemeja al ánsar cuando vuelve al Norte al llegar la primavera. Es una lástima que en aquellos tiempos no haya podido hacerlo todo como ustedes, que eran mi modelo, y que no haya podido ser una persona ejemplar de raza oriental como lo esperaban. Aquellos que salen por órdenes del gobierno no lo hacen por su propia voluntad. Si hubiese podido manifestar mi voluntad no habría puesto los pies en Inglaterra en toda mi vida. No tendré la oportunidad de

ayudarles aunque ustedes me hayan ayudado tanto. Lamento no tener más ocasión de agradecer sus atenciones.

Durante tres años y medio después de mi vuelta a Japón también lo pasé mal. Soy japonés y no puedo marcharme de Japón por no sentirme feliz. Tengo el privilegio y también el derecho de ser japonés, y quiero mantener al menos mi quincuagésima parte de ese privilegio y ese derecho. Cuando esta proporción se reduzca, no podré tampoco negar mi existencia ni salir del país, así que haré todo lo posible por recuperarla. Ello significa que no poseo una voluntad minúscula sino una voluntad superior a mi voluntad. Pero esta voluntad superior no puede hacer cualquier cosa con mi voluntad, sino que me ordena no evadir aquello que me hace infeliz, para así mantener el privilegio y el derecho de ser japonés.

No resulta adecuado expresar abiertamente los sentimientos del autor en la introducción que precede al cuerpo de un trabajo. Sin embargo, tomando en consideración el germen del mismo, su organización, descripción y publicación en medio de una situación poco afortunada, me siento muy satisfecho por el solo hecho de haber podido realizar un trabajo tan grande, aunque no resulte tan importante como las obras de otros estudiosos. No compadezco a sus lectores.

Los ingleses decían que yo era un neurasténico. Un japonés envió una carta a Japón diciendo que estaba loco. Los sabios no deben mentir, mas siento no poder mostrarles mi gratitud.

Después de mi vuelta a Japón sigo siendo neurasténico y sigo estando loco. Aun mis parientes me juzgan así. No tengo ninguna excusa para ello. Si he sido capaz de publicar *Yo soy todo un gato* y *La jaula de la codorniz* gracias a mi locura y mi neurastenia, creo que debo expresar mi agradecimiento por ello.

Es posible que mi neurastenia y mi locura continúen toda la vida, a menos que cambie mi situación personal. Pero si se eternizan, concibo la esperanza de publicar muchos *Gatos* y muchas *Jaulas de codorniz*, por lo que imploro no dejar de ser neurasténico ni de estar loco.

Esta neurastenia y esta locura me llevan a crear obras por la fuerza, así que en adelante no tendré el placer de divertirme escribiendo con base en características científicamente innecesarias, como lo hice con esta *Teoría de la literatura*. Por consiguiente, ella es lo único que conmemora el haber empezado a escribir esta clase de libros; no tiene mucho valor, pero creo que ha sido trabajo suficiente como para causarle molestias al impresor •

NOTA Y TRADUCCIÓN DEL JAPONÉS
DE SILVIA NOVELO Y URDANIVIA

A costa de mi caudal

MARIO RAÚL GUZMÁN

5

**Entre las palabras fragancia y flagracia
todos los puentes están di-**

na-

mi-

ta-

dos! —excepto tus ojos si

**me sorprenden olisqueando a la diosa
que duerme al fondo de**

**la orquídea, susceptible de gran pulimento
mi extravío. Un tizón cuando
cae la tarde la justicia inmanente
de sus pétalos. En**

argumentos de parecida especie

se funda mi defensa, o en el

color leonado de tus alas,

ahí

donde desaparecen

**las estrías negras del delito, y la segunda
palabra se desvanece**

en la primera, talmente el óxido

nitroso en

el efluvio de tu mariposa

diurna.

El soplo sucio de la belleza

NADIA VILLAFUERTE

AYER POR LA TARDE, de regreso, vi pasar a dos mujeres de piel cobriza montadas en sus bicicletas. Atravesaron justo al lado mío, luego las vi desaparecer como si hubieran atravesado el tiempo y un minuto las esculpiera volviéndolas reales en medio de la niebla, aunque no había niebla sino un aire transparente, de esos que vuelven la realidad más nítida que de costumbre. Ni siquiera fueron ellas, sino un olor alrededor de ellas —un aroma de *curry* saliendo de alguna cocina cercana. De ahí emergió la imagen de un recuerdo. Un aroma no ofrece nada, está claro, es sólo ventolera pura desatada del mundo. Pero cuando atraviesa un tufillo que corroe y te exilia del entorno común para llevarte a otro lado, entonces...



VAMOS, Layal y yo, en un barco de cabotaje. Es un trayecto corto, pero basta estar sobre el mar para sentir que todo camino debilita, mina la emoción y te convierte en un vencido, nada puedes hacer mientras vas en la cubierta, ni siquiera arrojarte, pues un puñado de tierra maciza en la distancia te saluda. Es muy hermoso, le digo a Layal. Layal es mi hermana, pero parece mi madre porque las dos quedamos huérfanas y ella es mayor que yo. ¡Eso no es cierto! Los paisajes están rodeados de soledad y vacío, pero tú eres niña, una niña buena, y esta vista es sólo sinónimo de desesperación. Eso grita, moviendo mucho las manos. Poco a poco voy entendiendo por qué.

Estoy mareada y vomito. Sólo es un día y medio de traslado, pero es el tipo de horas que se convierten en una larga permanencia, como si nunca hubiéramos llegado a Mumbay, como si lo ocurrido después, llegar a la ciudad para hacer vida común y corriente, hubiera sido un sueño soñado mientras seguíamos escuchando el golpeteo de las olas contra ese extremo del mundo.

No tienes por qué parpadear, no tienes por qué decir que vienes de donde vienes, me dice Layal, y omite, por supuesto, el nombre del lugar de origen. Pero ni esa pequeña omisión borra el pasado. No lo sé sino hasta después, y no tendría por qué avergonzarme aun si proviniera de un sitio como éstos en donde los hombres se fingen ciegos para sacar después las navajas y ensartarlas en el cuello de sus verdugos. No tendría por qué mentir sobre la desolación bajo un horizonte donde el aire es tela púrpura viviente y el color muda, hipnótico, hasta que ya no quieres, ni debes, mirar más.

Huimos, pues, y estamos varadas y el barco es una aldea obligándonos a una intimidad con rostros que nunca volveremos a ver. El rumor que en la mañana es dulce se convierte por la noche en algo muy distinto, un coro rebotante de risas y silencios nada decorosos. De ese viaje surge el olor picante del *curry* que se mezcla con la brisa marina, la brea y el sudor agrio de las gentes. Nos sentamos y nos levantamos estirándonos para que nuestros huesos truenen y descansen.

Layal tiene, en ese momento, 20 años, y yo ocho. Sé, a partir de ahí, cuál es la diferencia entre comprender el significado de la vida y simplemente contemplarla como lo hace quien sólo desea un jardín para ser la niña feliz que nunca pudo. No es un mar feo. Y ella contesta: Tonta, los lugares por sí mismos existen para poder arruinarlos... ¿O ves? ¿Hay mujeres con vestidos hermosos, huele a flores? Es como si escupiera, parece que encuentra gracioso repetir frases que seguramente escuchó... porque ella no es así. Es sólo una chica que tiene miedo y habla por hablar. Olvídalo, concluye, me jala el cabello, toma mi mano y la aprieta con la suya.

Es un buque grande, estamos en la orilla y nos dejamos envolver por la bruma salada y el resplandor tóxico. Allá está, explica Layal, señalando una línea tenue absorbida por el cielo. Todos deseamos estar siempre en otro lado, y no donde pisamos, dice. Yo no, le respondo furiosa. Yo sí, agrega, con esa expresión perturbada que me desconcierta. Así es ella, diría que en su mirada hay expectación pero, según yo, sólo hay arrebatos, primero arrebatos y luego hastío, un hastío antiguo clavado en sus ojos.

Se acerca un hombre, pregunta: ¿A quién van a ver allá? Y mi hermana le dice que estamos solas, que estamos al acecho. En ese instante no entiendo a qué se refiere pero después sí, eso ocurrirá apenas bajemos. Es un joven que lleva el cabello largo con patillas, y cuando ríe enseña un diente de oro. Se ponen a conversar mientras yo me recuesto. Desde ahí los miro, con el azoro infantil de quien ve un eclipse.

Ella se llama Rinha, la escucho decirle al extraño, pero a mí su perfil a contraluz me hace pensar que no se trata de mi hermana sino de una princesa salida de *Las mil y una noches*, una hechicera danzando sin expectativas bajo el violeta intenso de Beirut. Layal siempre menciona Beirut, y cuando le he preguntado aclara: No conozco Beirut, porque pobres somos, pero a nuestra imaginación le basta y sobra para hacerla aparecer si así lo quieres. Beirut es una pandereta con moneditas de latón, el vuelo de una falda celeste, una hogaza dorada, el sendero de flores lilas por donde caminan dos ignorantes que exotizan lo que desconocen: agrégale un elefante arrojado desde las alturas por las manos de Dios, dice Layal, también una fuente, un hilillo de cristal, la muchedumbre en el mercado, donde hay de todo, hasta redactores de cartas que nunca envían los sobres a su destino.

Layal susurra palabras secas y certeras y da la impresión de que, con el sol cayendo brutal sobre nuestros hombros, vamos a desvanecernos. Hay un momento en que el muchacho le dice: Tienes la cara de buena persona en quien uno no debe fiarse. Y en ese momento el chico me cae bien, yo sé lo que es estar atada a una mujer hermosa y agresiva, lo que es abochornarse por el lazo que nos une. Se nota que no han tenido una vida fácil, murmura. Y quién de los de aquí, reclama Layal, con la boca hinchada por el calor, llagas en vez de labios.

Él se llama... No recuerdo cómo, pero su solo nombre me hace soñar con un circo en medio del desierto, un mago con capa dando latigazos al aire para soltar pájaros que se electrocutan y desaparecen. Somos igual de pobres, aunque él tiene un gran concepto de sí mismo. Dice que le atraen las fábricas y las vitrinas y las luces de los negocios en una ciudad que en nuestra mente nunca para. De eso hablamos cuando el sol se hunde y todos los pasajeros nos quedamos mudos, un silencio duro como el agua dura por donde flotamos, la tarde se disipa, se asoma poco a poco la oscuridad y, al final, la Luna.

Nos sorprende el amanecer con los berridos de un niño. Berridos que infunden temor en vez de alegría. Todos se asoman a la pequeña ventana queriendo ver. La mujer rolliza y pelirroja, de aspecto triste; el crío prendido a los brazos de la madre: alguien que nace en medio del

mar. Un momento radiante, ése, hasta los sonidos brillan. Pero uno más, al fin y al cabo. Permanecer a bordo da la sensación de que las cosas que allí ocurran no estarán completas hasta bajar a tierra. Yo no. Yo creo al principio que sería imposible vivir en un trayecto sin final, pero después abro y cierro los ojos dejándome dormir por el clamor del barco y las olas, el rumor de la vida dentro, donde apenas nace un niño y todo se reanima. Una casa flotando donde podríamos ser felices, una casa que no podría ahogarse nunca. Es en tal hostilidad itinerante, sin raíz, donde me siento segura, no en el pasado que dejamos, ese sitio del odio y la desgracia, ni en el futuro del que hablamos Layal, el joven y yo, porque estamos todavía muy lejos del futuro.

También hay una anciana en un rincón. Sucede en el segundo y último día. Una anciana que da la impresión de haber estado ahí desde hace siglos, o no, tal vez sólo desde que era niña, igual a mí. Una mocosa malcriada viendo crecer la angustia, primero con coraje y luego con serenidad, apretando los dientes, dejándose atrapar por la melancolía.

La mujer mira el mar, sin mirarlo; me ve, sin verme. Sin pupilas, sus ojos grises, translúcidos, llenos de lejanía, de quien no espera ya más nada. Toma, dice, extendiéndome una libreta, así porque sí, sin antes. Me doy cuenta de que es la primera vez que hablo con una desconocida. La pasta es de color azafrán, dentro están las hojas blancas. No la ensuciaré, permanecerá limpia como un signo indescifrable; nada anotaré en ella, salvo la fecha: día 14, junio de 1949.

Afuera el tiempo va a pasar, vendrá la nueva vida, la promesa sucia del amor que jamás asoma, el escombros, los años cuidando a mi hermana, años desgastados que deben esconderse como algo indigno, pero no las páginas blancas indicándome minuto a minuto que era posible trazar la vida con otro dibujo, que nunca sería demasiado tarde. Eso no lo sé aún, porque vamos en camino. No es un camino largo, sino un día entero con su noche, un amanecer tatuado por los chillidos infames de la criatura, y una mañana que transcurre lánguida pues va haciendo aparecer poco a poco la importancia de esa ciudad que desconocemos, una importancia que se desvanece mientras la ciudad se aleja y se acerca, se aleja y se acerca.

EL MUCHACHO y Layal han dormido juntos, eso no me lo dicen, yo los veo escurrirse hacia algún cuarto más oscuro que la noche. Siento rencor. La odio por primera vez, por primera vez porque soy consciente del odio. No lloro ni me quejo, permanezco en cuclillas, cerca de la cocina de donde sale el fuerte olor, un olor que se esparce por la cubierta como una orden, con una voluntad imperiosa cuyo significado para mí es inescrutable.

Vuelvo a la anciana. El recuerdo no es cordura. Abres la puerta y la luz modifica la anarquía anterior de las cosas. Me da la libreta y me quedo a su lado, las dos sin hablar hasta que su voz débil, como si fuera un fantasma, interrumpe el murmullo. ¿Te gusta la naturaleza? No, le respondo y se pone a contar una historia que yo no pedí pero escucho pues no hay manera de taparse los oídos. Algo que tiene que ver con una chica que va a la tienda y es raptada por un hombre, el hombre la mata y la tira en una zanja, el cuerpo se pudre, crecen flores donde yace el cadáver, de las flores nacen semillas, una abeja chupa las flores para hacer miel, la familia de la chica compra miel en la tienda adonde ella nunca llegó. Luego me da un lápiz, como si nada, y pongo en la libreta: día 14, junio de 1949.

¡Rinha! Escucho mi nombre, es mi hermana. Minutos después descendemos y nos desperdigamos cual hormigas hacia todos los rincones posibles. Nunca voy a olvidarlo, me digo. El llanto del recién nacido al amanecer, el relato silvestre que me dejó temblando y me impidió dormir varias noches, la soledad de una mujer que me entrega un cuaderno pero en realidad no me entregó un cuaderno, pues ve suspendida su infancia a través de mí y desea reparar algo —nunca sabré qué— al otorgarme ese montón de hojas contenidas por una pasta del color del azafrán, hojas en las que caerá después la maldición de la duda.



AHORA LAYAL y yo somos igual de viejas. Layal más que yo. Permanecemos en la ciudad que nos cobijó aquel 14 de junio y lo ha hecho durante 50 años. Cincuenta años no son nada, sólo un correr las cortinas para mirar cómo el mundo va de mal en peor siempre, de mal en mejor, que es como decir que sigue en el mismo punto, igual a un barco donde los pasajeros soñamos guerras y florecimientos, viendo pasar la vida como si existir fuera un fiesta, una fiesta inmóvil, melancólica y también un velorio, una isla convertida en hoguera bajo el cielo benigno y astral, Beirut, *Las mil y una noches*.

Nuestra casa es muy oscura, la herrumbre se extiende al punto de hacernos sentir que acabamos de pasar por una catástrofe y los restos son vestigio calcinado. Afuera se erigen los rascacielos feísimos de Mumbai, el trazo de los carteles de Bollywood, la misma muchedumbre indiferenciada, el polvo y el humo, bloques de cemento, chabolas y chamizos. La pobreza y su oscura amenaza, un paradero fotogénico e imposible, inútil pero hermoso, una modernidad que exhibe su pudor y su delirio, sin tragedia personal.

Sin hijos, sin maridos, así nos mantuvimos mi hermana y yo, sobreponiéndonos al deseo de arrancarnos la una de la otra, hasta que su enfermedad se interpuso para cumplirse igual que una condena.

Una espiral que va hacia abajo, hacia la nada. No supimos en qué momento comenzó aquello, cómo su interior fue despedazándose. Los trastornos nerviosos, las alucinaciones, la embriaguez, los periodos agresivos. El foco parpadeante, la nube de moscas alrededor del foco, el cortocircuito, la penumbra. La bella Layal de ojos brillando como el petróleo crudo. La salvaje que condujo con lasciva frialdad al joven de patillas y diente de oro en el barco, mientras dejó que su hermana se acurrucara para salvarse del miedo. La que venía cargada de brío y fue dejándose vencer porque la tierra, igual a un viaje por mar, dejó a la luz su desamparo.

No tienes idea de lo débil que soy, dijo un día. Nada imaginé, pero ya se perdía en las tinieblas ínfimas e insignificantes, donde sus ojos pronto se habituaron a una realidad alterna.

Aquella tarde la encontré metiendo ropa en la valija, la valija en la cama. ¿Qué haces? Nada. Miré y sonreí, preparé la cena. Sólo cuando dejé de moverme me apenó la quietud. Parecía que el calor se había mudado al cuarto. Layal frente a la valija, doblando la ropa aún, sacándola y metiéndola con una concentración maniática. Observé en silencio la escena misteriosa, no supe en qué consistía ese misterio, hasta que el misterio asomó su horror. Supongo que así pasa un iceberg en medio de

la noche, una nube luminosa amenazando con abrirse en el desierto, un vestido de fuego ondeando en plena calle. Volvimos a las tareas cotidianas pero el peligro ya latía. Loyal divagante y elástica, ligera y dichosa, el instante chocando dentro de los muros de su cabeza, transportándola de golpe a una calle apacible, confundiéndola en la sencilla y antigua delicia de caminar dentro de sí como si fuera la Beirut que tanto anhelaba conocer, abandonando la realidad que tal vez le parecía monótona, una estela de sueños a su paso.

Una loca de sí misma, a eso se redujo ella. La ruina nunca es completa. Su salud mental se deterioró con la calma con que se posa la devastación sobre el entorno. Inexplicable, pero vi a mi hermana acomodando su ropa, con el mismo azoro infantil con que la vi aquel mediodía en el barco: irradiaba luz y calor pues, cuando a la gente le suceden cosas incomprendibles, irradia una luz semejante a una fotografía, una fotografía eclipsada dentro del cuerpo, pero uno no está, uno sólo posee ese fragmento de lo que ya ocurrió y lo único que podemos hacer es estirar la mano para recoger lo que queda.

Al principio nada entendí, al principio escupí a Dios por mi mala suerte; al principio dudé sobre quién estaba siendo castigada. Su voz se hizo más aguda, un pájaro rayando con su pico filoso el sosiego del paisaje. Los paisajes sólo existen para poder destruirlos. Un paisaje no es bonito, un paisaje está rodeado de soledad. Eso lo había dicho ella. ¿Cómo iba a ser capaz entonces de distinguir qué era real y qué no, si siempre trajo todo el mundo metido en la frente? *¿Cómo fue que la belleza la quemó desde dentro hasta que el resto, incluida su propia mirada, se incendió también? ¿Cómo podía odiarla por ser débil? ¿No era la grandeza trágica de su locura más fuerte que yo? Nunca perdió la ingenuidad, quizá sólo eso. Nunca tuvo miedo de subir, porque no lo tenía de caer.*

En mis pesadillas, nos bañamos bajo el alero del lugar siniestro donde crecimos. Pero la casa se convierte en una alfombra desprendiéndose de la tierra y entonces, cuando ya estamos muy arriba, caemos, las dos convertidas en elefantes. Beirut, dice, y eso es todo.

El amor es un silencio mineral que se acumula hasta tener la fuerza de un grito. No puedo abandonarla, somos todo lo que tenemos, no voy a abandonarla, he de cuidarla hasta el fin. Bañarla a pesar del temor infundido por sus ojos extraviados. Oírla decir que un hombre la espera en el muelle. Detenerla cuando en mi descuido gira el picaporte y sale a la calle a exhibir su vergüenza, fastuosa en su candor, una loca inocente, al fin y al cabo. Qué de malo tendría ir juntas, enloqueciendo de ambiciones que se alejan y del miedo que se arraiga, como echa raíces un barco en el éxodo.

A veces la saco a pasear como si fuera un perro. El amor es una esclavitud. Ella sigue siendo 12 años mayor pero no puedo mentirme, estoy igual de acabada, su cara es un espejo en donde estoy enterrada viva.

Ayer, de regreso, el fuerte olor de *curry* me trajo el recuerdo de la anciana del barco, cuando yo era niña y no sabía que la soledad de los niños anticipa la de los viejos.

A veces nos detenemos frente al mar para ver cómo algunos recuerdos flotan y algunos se hunden. Para ver cómo el mar sin la luz del faro se hace más grande y nosotras más pequeñas. La bulla de la ciudad indica que todo está en su sitio. Yo me entretengo imaginando que el joven del diente de oro hoy es un jubilado exhausto que se quita los lentes, deja un libro sobre el buró, apaga la lamparilla para irse a dormir. Que el recién nacido de aquella madrugada se convirtió en barbero, tuvo hijos y ahora nietos, niños que no saben por qué la playa les provoca un letargo nostálgico y gozoso. Que la muchacha de la otra vez, la que hablaba un idioma extranjero y se acercó para preguntarnos algo y nos veía como si le pareciéramos conocidas, no tiene idea absoluta de su demencia... Porque el hecho más brutal para mí resulta triste, pero no una desgracia para los que nos dedican un minuto en el camino. No: para ellos no es inconcebible. Así que, donde Loyal manotea y dice incoherencias, *Vámonos, Rinha, hay un hombre esperándome en casa (No, hermana, sólo nos espera el infierno); ojalá Dios te mande un buen marido, Rinha, pero eres tan terca...* Donde se oye esto, digo yo, donde revolotea una anciana maquillada en exceso y otra tratando de no extraviarse, las dos sembrando el caos, para la muchacha hay sólo dos mujeres solitarias que avanzan en medio de la vastedad y atraviesan el tiempo, como si un minuto las esculpiera en medio de la niebla, y el oleaje las hiciera desaparecer, o las arrojara otra vez al mar, de donde llegaron. *Una historia que es la nuestra pero preferimos contar como si ocurriera muy lejos, en otro mundo, en otra orilla, en otro sitio salvado y tantas veces perdido que ya no nos importa* ●



DAVOR

Poemas

Cuántos instrumentos envueltos en yerbas. Como sonido sin tocar que no hace eco. Las ramas apagan el incendio de acordes rotos. No se canta a las heridas. Cada árbol es el contrabajo de la oscuridad. Ejercicio para la muerte, suspiro del más allá del cementerio. Cuánta música toca al silencio, amplía el falso abismo.



Las manos se han disfrazado. Componen poemas sin oídos y torturan pianos invisibles. Los dedos gimen en los corredores, el tono rico se les escapa. El suspiro oprimido es todo lo que sabemos de la música interior. Los tendones responden al viento ciego: en vano tratamos de cortar el silencio.



NO DIBUJADOS

No dibujados. Observamos las arrugadas nubes que nos hacen anhelantes, nos oprimen. El cielo se inclina y nos pregunta por el roncar y otras cosas púdicas. ¿Qué es ahora la palabra de oro que deberíamos grabar de la niebla, con qué astucia voltear los árboles para que se arraiguen en el universo herbal? Nuestra cara todavía se puede dibujar, se puede tallar, pero los ojos, ¿qué hacer con ellos? ¿Crear en su azul o en su color café, su brillo o su falta de brillo, o perder toda huella? Cuando se pegan a las ventanas, en las pupilas cae una migaja, migaja que hiere la luz exterior. Y el solo cielo vacila entre dos mundos, pero este mutualismo es para nosotros una pesada bendición. Mientras no se arruguen, las mejillas no nos reflejan el azul; todo mientras los párpados se abran, los ojos nos son no dibujados.

VERSIONES DEL CROATA DE ŽELJKA LOVREŃIĆ

ŠALAT

Koliko se glazbala vrzma travama. Kao neodsviran zvuk koji o ništa ne odjekuje. Grane gase požar slomljenih suzvučja. O ranama se ne pjeva. Svako stablo kontrabas je mraka. Vježba za smrt, uzdah prekogroblja. Koliko glazbe svira tišinu, krivi bezdan proširuje.



Prerušile se ruke. Skladaju pjesan bez ušiju i mrcvare nevidljive klavire. Prsti ječe u hodnicima, izmiče im bogat ton. Uzdah je sve što doznajemo od nutarnje glazbe. Titive se odzivlju slijepom vjetru: zalud kušamo zasiječi tišinu.



NEDOCRTANCI

Nedocrtanci. Zjapimo u zgužvane oblake koji nas očežnjuju, ali stišću. Nebo se prigiba i pita nas za hrkanje i druge stidne stvari. Što je sad neka zlatna riječ koju bismo morali isklesati iz magle, kojim lukavstvom izokrenuti stabla da se korijene po travnatom svemiru? Lice nam je još orisivo, zarezivo, ali oči, što s njima? Da povjerujemo njihovoj plaveti ili smeđosti, osjajenosti ili ugaslosti, ili da izgubimo svaki trag? Kad se sljube s prozorima, u zjene neka mrva zapada, trun što ranjava vanjsku svjetlost. I samo nebo lomi se između dvaju svjetova, no ta obostranost težak nam je blagoslov. Dok se ne smežuraju, obrazi nam ne odražavaju plavetnilo; sve dok se vjeđe šire, oči su nam nedocrtane.

La traducción como lectura o HACIA UNA ÉTICA DE LA TRADUCCIÓN

ANTONIO OCHOA

LO QUE ME INTERESA PLANTEAR aquí es lo siguiente: que la traducción considerada como lectura *activa* es un ejercicio creativo, una interpretación. Y en tanto que interpretación es también un ejercicio ético, ya que depende de nuestra capacidad de decisión. Este texto explora dos vertientes que espero poder unir coherentemente al final. Por un lado, la cuestión ética-hermenéutica, y, por el otro, la cuestión creativa. El resultado esperado sería una práctica de la traducción que se entiende a sí misma como una actividad rebelde y transgresora, es decir, crítica. Dicha práctica iría en contra de la complacencia y el desinterés tan comunes hoy en nuestra cultura; mas también iría en contra de la flojera y la búsqueda de satisfacciones inmediatas. Hasta el hedonismo de nuestros días ha perdido todo sentido de etapas preliminares y de gestación. Hoy la cosa es ahora o no funciona. El lema sigue siendo aquel grito de verdadera desesperada demanda: «Queremos al mundo, y lo queremos ahora».

Estoy hablando específicamente de la problemática alrededor de la traducción de poesía; entendiendo por poesía una cierta gama de textos en los que se percibe una preocupación por la realidad material del lenguaje y de la escritura misma, aunque éstos no sean temas explícitos en ellos. Además, este tipo de textos que tengo en mente demandan que el lector participe activamente en su consumación. El lector ahí tiene un papel prácticamente «preformativo». Este tipo de textos requiere su esfuerzo sensible, creativo, imaginativo e intelectual. Es un proceso, ya que el texto no está petrificado y el lector nunca es el mismo; por lo tanto, la conjunción del texto y del lector produce en cada lectura un proceso distinto. El contraste del término *lectura activa* es obviamente la lectura pasiva: aquella que recibe el contenido del texto sin mayor responsabilidad de parte del lector. Es decir, el lector acepta lo que se le está contando sin que ello le afecte en lo personal o a su entendimiento o su

relación con el mundo y la realidad. Por otro lado, no estoy desdeñando otros tipos de traducción, como por ejemplo la traducción de ensayos. Por el contrario, me parecen de un valor incalculable y poco reconocido. Pero pienso que este tipo de traducciones tienen un carácter de difusión, primordialmente. Lo importante en dichas traducciones es la clara transmisión de las ideas y del proceso intelectual de su autor. El traductor ahí, sin duda, debe pasar a segundo plano o desaparecer del todo. Lo cual no quiere decir que sea sencillo, mas la problemática que entraña es otra, ajena a las intenciones de estas páginas.

Pues aquí el punto nodal es exactamente el reconocimiento de la individualidad creativa del traductor. Es el traductor, en tanto que individuo inmerso en un horizonte cultural, quien a través de su interpretación re-crea o trans-crea (para usar el vocabulario de Haroldo de Campos) el original en un texto que se enclava en el borde de *su* horizonte cultural sin soltar las amarras del horizonte de origen.

El contexto que debemos tener en cuenta para que estas ideas adquieran cierto peso es el de la crisis de la civilización occidental en sus facetas globalizadoras e informáticas. Éstas representan el impulso hacia una homogeneización cultural. Y es en contra de esto que el trabajo del traductor, desde la perspectiva aquí planteada, es un ejemplo de resistencia. No de resistencia militante, claro, sino de resistencia que abra y no cierre las posibilidades interpretativas del mundo del hombre y de la realidad sobre la que está construido dicho mundo.

EN UNO DE ESOS programas de la televisión francesa donde los intelectuales discuten sobre ideas y noticias contemporáneas, el sociólogo Pierre Bourdieu planteaba que los escritores deberían adaptarse a las formas y estructuras de los medios masivos de comunicación, ya que de otra manera se verían fuera de la jugada cultural. El escritor argentino Juan José Saer, amigo de Bourdieu, se encontraba presente en el debate y se manifestó en total desacuerdo. Para Saer, el papel de la escritura *seria* de nuestros días es precisamente el contrario: plantear alternativas al modelo de vida hegemónico representado y difundido por los medios masivos de comunicación.¹ ¿Qué quiere decir esto? Nada menos que la propuesta de la postura ética del escritor y su papel en la sociedad contemporánea: la escritura como resistencia, la escritura como posibilidad. Aclaro de nuevo:

¹ William Rowe, «Juan José Saer» (trad. de Patricia Gola y Enrique Flores), en *El Poeta y su Trabajo*, núm. 20, 2005, pp. 119-121 (p. 121).

no confundamos esto con la escritura comprometida políticamente, la que integra un plan sociopolítico como eje direccional. Sino, precisamente, aquella que, sin dejar de ser «inútil», propone al lector un trabajo reflexivo/hermenéutico desde el cual ese mismo lector llegue a contemplar posibles alternativas existenciales —o, sin llegar a tanto, cuestione el *statu quo* de su entorno, su sociedad o del mundo, directa o indirectamente. Esto tampoco quiere decir que se deban escribir manuales de la existencia. Todo lo contrario: aquí la cosa práctica y utilitaria sería perjudicial, ya que plantearía la inmediatez como comodidad. La lectura *activa* —la frase viene de Charles Bernstein— deviene en lo que *es* únicamente durante el proceso de lectura.² Ésta derivaría en la sedimentación de la experiencia del proceso de lectura y por lo tanto su forma, una vez terminado el proceso, podría desvanecerse tanto como la voz del lector.

Sin duda, uno de los mayores problemas que enfrentamos en el mundo contemporáneo es el que representan los medios masivos de comunicación en tanto distribuidores de un modelo de existencia que no responde a las necesidades individuales o de culturas distintas de la dominante. Y que, por otro lado, basan sus intereses en una lógica de mercado que nada tiene que ver con la emancipación del individuo, como tan vulgarmente se plantea en tantos anuncios publicitarios. En este momento, los medios parecen controlar, no el mundo, sino nuestra percepción del mundo. De acuerdo con Eduardo Subirats,

Espacio y tiempo se han convertido en referentes técnicamente predefinidos de la construcción del mundo en el *layout* de la pantalla, a través de sus ritmos comerciales e informativos, en sus símbolos icónicos y en la programación administrativa de los eventos electrónicos. La fragmentación de los flujos mediáticos, el carácter instantáneo, efímero, de sus imágenes, informaciones, sonidos, la subsiguiente aceleración y repetición indefinida de los átomos informativos entorpecen las funciones intelectuales asociativas autónomas y obstruyen la posibilidad de una unidad reflexiva de la conciencia individual. La semiología del *shock*, la producción y diseminación políticamente programada de ansiedad, así como las intensidades de gratificación narcisista controladas por el *marketing*, definen otras tantas condiciones objetivas de inhibición reflexiva.³

² Charles Bernstein, «Artifice of Absorption», en *A poetics*, Harvard University Press, Cambridge, 1992, pp. 9-89 (p. 9).

³ Eduardo Subirats, *La existencia sitiada*, Fineo, Monterrey, 2006, p. 20.

Yo me centro aquí principalmente en el problema respecto a la requerida pasividad del espectador, lo que Subirats describe como la inhibición de la capacidad reflexiva individual. En tanto que consumidor, no se puede esperar que el espectador cuestione los productos que bombardeen sus sentidos al ver televisión, hojear una revista de moda, escuchar la radio o navegar por la red; productos que imponen una escala de valores y de expectativas existenciales. El espectador que piensa no es espectador en tanto que sale del esquema requerido por los medios para su sobrevivencia. Subirats hace ahí un subrayado discreto: el ataque es contra el individuo: aquel que tiene la capacidad de reflexionar, formar juicios y, por lo tanto, plantear alternativas.

Hasta cierto punto, en la vida urbana contemporánea todos somos espectadores. Es prácticamente imposible escapar de ello. Esto es algo que identifiqué y analizó profundamente Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo*, que, en su segundo apartado, dice:

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.⁴

Algo similar había ya sido planteado por Nietzsche en el *Crepúsculo de los dioses*, donde escribió: «El mundo verdadero se ha convertido en fábula». Las cosas han perdido su naturaleza original y, por lo tanto, nuestras relaciones están basadas en las «imágenes» de las cosas y no en las cosas mismas. Ruptura entre cosa e imagen percibida, entre el ser del ente y lo que culturalmente se nos ha hecho pensar que es la realidad. La relación problemática entre las cosas y las imágenes fue parte de los programas críticos de las vanguardias históricas de principios del siglo xx. El uso y abuso de la metáfora y el *collage* mostró, entre otras cosas, el vacío sobre el que flotaban las imágenes del mundo moderno.

⁴ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, en <http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>, 15 de agosto de 2007.

Es en este sentido que las reflexiones de Gianni Vattimo en torno a la hermenéutica toman un valor particular, ya que a partir de una relectura del nihilismo filosófico de Nietzsche y Heidegger plantea una reconsideración de los problemas éticos que implica la interpretación. Pero el nihilismo no considerado como una disolución de los valores o una imposibilidad de acceder a la verdad, sino como la captación del «ser como evento, como el configurarse de la realidad particularmente ligado a la situación de una época».⁵ Tal configuración desde un horizonte particular es precisamente uno de los puntos que quisiera subrayar como base de la práctica del traductor, en tanto que éste se coloca como intermediario entre dos horizontes, el del texto y el suyo propio. Y cito a Vattimo:

No se puede hablar de «cosas en sí», escribe Nietzsche [...] porque ninguna cosa se da si no es en referencia a un horizonte de sentido, que hace posible su darse. Si es así, deberemos decir que las cosas son obra del sujeto que las representa, las quiere, las experimenta. También el sujeto, sin embargo, es algo análogamente «producido», una «cosa» como todas las otras.⁶

Y es en esta comprensión de los textos a partir de sus respectivos horizontes de sentido lo que permite alejarnos de ideas como las de la «traducción definitiva», «la mejor traducción», la «traducción literal y fiel», o la práctica de traducción que intenta negar al sujeto traductor. Lo que Vattimo concluye ahí es que la interpretación está relacionada con el devenir. Es decir, los sujetos y los objetos están en un proceso continuo de devenir que los hace existir en una transformación constante, tanto ellos mismos como sus relaciones. Y es a través del proceso hermenéutico que el entendimiento, y por ende la relación con las cosas y los sujetos, puede formar relaciones más claras. Los horizontes de sentido son también un proceso. Sin embargo, es esta conciencia de los fluctuantes horizontes de sentido lo que posibilita, a los traductores conscientes de tales contingencias, una relación cuidadosa con el devenir propio de los textos y de nosotros mismos en tanto sujetos.

⁵ Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación* (trad. de Teresa Oñate), Paidós, Barcelona, 1991, p. 10.

⁶ Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* (trad. de Juan Carlos Gentile Vitale), Paidós, Barcelona, 1992, p. 29.

EL POETA SIRIO Adonis,⁷ desde otra perspectiva, ve también en los medios masivos de comunicación una forma de analfabetismo y de sustitución de la creatividad por la noción de productividad. La escritura en ese contexto, dice él, se transforma en una información más entre tantas otras.⁸ Sigamos esto por un momento, ya que tener clara la diferencia entre información y conocimiento es fundamental. Considero que la información es aquella que podemos manipular; son datos que podemos manejar como manejamos un navegador de internet.⁹ La información no es sólo algo que utilizamos para crear una situación provechosa, sino que tenemos acceso inmediato a ella y poco o nada transforma nuestro modo de percibir el mundo, sino que, más bien, nos ayuda a manipularlo. La información nunca es nuestra —aunque la acumulemos como cualquier otro bien. La información es siempre neutra, objetiva; es el dato concreto. Por ello los números son el lenguaje informativo por excelencia. Información es aquello que aprendemos para el examen y olvidamos una vez que lo hemos entregado. Es decir, la información es útil. Claro que la información también puede transformarse en conocimiento. Esto sucede en el momento en que la hacemos nuestra. Éste es el momento en que la individualidad entra en juego; y con la individualidad llegan también la falibilidad, la subjetividad, la parcialidad: el margen de error: es decir, lo humano. El conocimiento no está basado en la cantidad de información acumulada. Por el contrario, el conocimiento, en cierto sentido, está basado en el olvido, cuando lo que sabemos transforma nuestra propia manera de saber, de preguntar y de vivir sin estar ligado a un dato concreto.

Volvamos con Adonis: él plantea el concepto de la «poesía difícil». Este concepto lo plantea por necesidad, no por esnobismo teórico, sino por contraste con la «poesía fácil». La que sólo proporciona información y que requiere de un lector pasivo que reciba dicha información sin cuestionamiento alguno. Dicha poesía, nos dice Adonis, sólo presenta lo conocido:

⁷ Pseudónimo de Ali Ahmad Sa'íd (Qasabín, 1930).

⁸ Adonis, «Poesía y cultura apoética» (trad. de Aurelia Álvarez Urbajtel), en *Vuelta*, núm. 188, 1992, pp. 24-26 (p. 25).

⁹ Ésta es una definición particular para este contexto. La teoría de la información estética de Max Bense es totalmente válida y útil, por ejemplo.

La satisfacción que da esta poesía no es inmediata, y por lo tanto sale de los esquemas del mercado, por los que es clasificada de difícil, inútil y sin sentido.

en ella no hay lugar para descubrimientos.¹⁰ Del otro lado encontramos la poesía difícil, la que requiere del trabajo del lector; la poesía que explora lo desconocido. Leer esta poesía, de acuerdo con Adonis, «no es un acto de consumo; es un acto de creación».¹¹ La satisfacción que da esta poesía no es inmediata, y por lo tanto sale de los esquemas del mercado, por los que es clasificada de difícil, inútil y sin sentido —ya que para que dicha poesía tuviera sentido debería ser consumible y desechable como otro producto cualquiera. Pero este tipo de textos toma algo que el mercado no está dispuesto a ceder: tiempo. En la cultura de consumo el tiempo es dinero, y por lo tanto el consumidor potencial que se pasa medio día relejendo 50 o 60 líneas, en vez de haber consumido todo un libro e ir ya camino a la librería para comprar otros, quiebra el círculo vicioso de la sociedad capitalista contemporánea. Es por ello que «la acusación de incomprendibilidad [de la poesía difícil]», nos dice Jacques Roubaud, «está asociada de manera implícita a la exigencia de comprensión *inmediata*».¹² Esta poesía cuya lectura es un acto creador no clarifica sino que muestra al lector la extensión de lo desconocido:

La poesía se vuelve entonces una forma de escribir lo desconocido. La lengua escapa al yugo de la costumbre y de los usos ordinarios. Cuanto más lee uno esa escritura, más se aleja, como si caminara hacia un horizonte para alcanzarlo, o se desplazara en un mundo secreto que se amplifica al ritmo de la lectura.¹³

¹⁰ Adonis, *op. cit.*, p. 25.

¹¹ *Ídem.*

¹² Jacques Roubaud, «La poesía es difícil», en *El Poeta y su Trabajo*, núm. 15, 2004, pp. 3-9 (p. 6). Para ambos poetas, Adonis y Roubaud, lo difícil de la poesía no es una característica intrínseca sino una circunstancia dispuesta por la cultura contemporánea de la inmediatez. Ambos poetas niegan que la poesía sea difícil. La poesía se percibe como tal por lo atrofiado de nuestra cultura y nuestra capacidad de apertura hacia lo desconocido.

¹³ Adonis, *op. cit.*, p. 25.

El proceso de esta lectura da al lector no sólo una satisfacción intelectual o literaria, sino una experiencia existencial, una experiencia que abarca todo su ser.¹⁴ Es la relación con lo desconocido de donde surge la interpretación y la creación en la lectura. Esto es necesario, ya que la correspondencia fija del lenguaje con una realidad dada es lo que este tipo de textos cuestiona directamente. Aquí la pregunta se abre y se intenta mantener abierta, sin darle respuesta o sin darle una respuesta definitiva. La imaginación del lector forma los bordes próximos de ese espacio incontenible e intuye su expansión. La interpretación aquí es necesaria, y es un derecho del lector. Interpretar, sea un texto o el mundo, nos pone de cara a la realidad.

Es así como la lectura de poesía *difícil* se relaciona con la traducción, ya que la traducción es mínimamente una interpretación. Con esto no quiero decir que toda lectura es traducción. Claro, puede ser, pero en el lector o en el escucha la lectura no pasa necesariamente de un idioma a otro. Las lecturas son tan diversas como el número de lectores o como la disposición del lector en determinado momento. Desde luego, aquí el problema que se presenta es el de la versión. Pues una equivalencia total entre la lectura y la traducción implica que puede haber tantas traducciones como lecturas. Esto, para mí, significa más un problema administrativo temporal que algún otro. El estado de las traducciones de una cultura es directamente proporcional a la curiosidad de los ciudadanos que la componen.¹⁵

Pound vuelve a ser un referente valioso. Particularmente sus ideas sobre la traducción de la musicalidad del texto, más que de sus aspectos literarios. Y aquí entran las dimensiones interpretativas y creativas, ya que, siguiendo a Pound, la musicalidad del texto no puede ser traducida.¹⁶ Para él, lo único que se puede traducir íntegramente es el aspecto visual del poema —lo que él llama la fanopoeia. Tanto las ideas como el sonido del texto requieren de un traductor que interprete lo que escucha y entienda en el texto original, y que lo trans-crea en su propio idioma. Lo que se encuentra entonces son equivalentes, aproximaciones que den al lector ignorante de la lengua original una experiencia «de su espíritu». De esto

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ Gabriel Bernal Granados en conversación. La idea es de Pound, quien dice que las épocas de poesía de inventores fueron también épocas de grandes traductores.

¹⁶ Ezra Pound, «How to Read», en *Literary Essays of Ezra Pound* (ed. e intro. de T. S. Eliot), Faber and Faber, Londres, 1954, pp. 15-40 (p. 25).

no creo conocer mejor ejemplo que la traducción que hiciera Augusto de Campos del primer terceto de la *Comedia* de Dante. El texto italiano dice:

*Nel mezzo del camin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita*

Y la traducción de Augusto de Campos:

*No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura
solitario, sem sol e sem saída¹⁷*

El último verso es en el que hay que poner atención. Los dos primeros versos de la traducción se relacionan más o menos fielmente con el original. En ellos, Augusto de Campos se basa en la imagen. Pero el tercer verso de la traducción se desvía totalmente del «sentido» del original, y sin embargo lo que tenemos en portugués transmite hoy la angustia, la desesperación, la alienación del hombre moderno, y se aproxima, me imagino, a lo que un hombre del siglo XIV debió haber sentido al leer el tercer verso de Dante.

Y es que para los poetas concretos de São Paulo, en particular para Haroldo, hermano de Augusto, la traducción debe ser creativa. Él dice: «Para traducir poesía hay que crear —re-crear— y el castigo por no hacerlo es la esterilización y la petrificación». ¹⁸ Esto está basado en la idea de que el texto «poético» es intraducible, ya que cualquier alteración dañaría irremediablemente su esencia. Pero, nos dice Haroldo, «si admitimos la tesis de la imposibilidad [...] de la traducción» se abre la posibilidad de la creación, de utilizar los elementos propios de la lengua para crear un equivalente que tenga una «relación de isomorfismo [con el original]: serán diferentes, como lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, cristalizarán dentro de un mismo sistema». ¹⁹

¹⁷ Augusto de Campos, *O Anticrítico*, Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

¹⁸ Haroldo de Campos, «El texto como producción: Maiakovski», en *Galaxia concreta* (ed. de Gonzalo Aguilar), Universidad Iberoamericana, México, 1999, pp. 225-243 (p. 225).

¹⁹ Haroldo de Campos, «La traducción como creación y como crítica», en *De la razón antropofágica y otros ensayos* (ed. y trad. de Rodolfo Mata) Siglo XXI, México, 2000, pp. 185-204 (p. 188).

*Es necesario ser solidario con aquellos
con quienes se comparten ciertos ideales,
ciertas actitudes frente al mundo.*

Un aspecto de la traducción como crítica que destaca Haroldo de Campos es la ampliación del vocabulario debido a las influencias de las lenguas extranjeras en la mente del traductor. No se trata del uso de neologismos o de extranjerismos en el idioma del traductor, sino de la relación que cada idioma guarda con el mundo que intenta presentar al lector. Esto se ve, por ejemplo, en el desarrollo sintáctico del inglés americano, que ha tenido un papel preponderante en la escritura de la poesía latinoamericana actual. No como copias de los poetas que escriben en ese idioma, sino como un tanteo de posibilidades dentro del español de distintos países de nuestro continente, desde los poemas de *Sydney West* de Juan Gelman, pasando por Régis Bonvicino en el Brasil, hasta la generación de poetas mexicanos cercanos a la revista *El Poeta y su Trabajo*. Esta consideración de la poesía americana inyecta, creo yo, nuevas perspectivas a nuestro idioma, nuevas maneras de ver el mundo que no cancelan las anteriores, sino que las cuestionan y, por ende, las revitalizan.

SI POR FUNDAMENTALISMO —religioso, cultural, político, nacionalista, social, de la estirpe que sea— entendemos el apego ciego a la letra (aunque sea ésta metafórica en los casos en los que no hay un libro sagrado que seguir), es decir, el deslegitimar —hasta cancelar o prohibir— los espacios para posibles interpretaciones, entonces la traducción es, en este sentido, un trabajo de resistencia. Pero de resistencia —no militante, como había dicho ya— en contra de la intransigencia y el fundamentalismo, ya que la traducción en tanto interpretación acepta el cambio constante y necesario de la realidad. No se trata aquí de crear frentes. Es necesario ser solidario con aquellos con quienes se comparten ciertos ideales, ciertas actitudes frente al mundo. Sin embargo, esto no pretende ser una teoría de la traducción, esto iría en contra de los principios expuestos. Este texto nunca pretendió presentar un manual de cómo se debe traducir. Lo que aquí he querido expresar es una actitud frente al trabajo del traductor. Lo que éste implica y la magnitud significativa que tiene. Ya que «al abrir las puertas hacia lo indecible, [se] insiste en la ausencia de correspondencias entre las cosas y las palabras, lo cual implica poner en tela de juicio la verdad de todo discurso». ²⁰

²⁰ Adonis, *op. cit.*, p. 26.

Jim Thompson: el Dostoievski del *pulp*

MARIO SZICHMAN

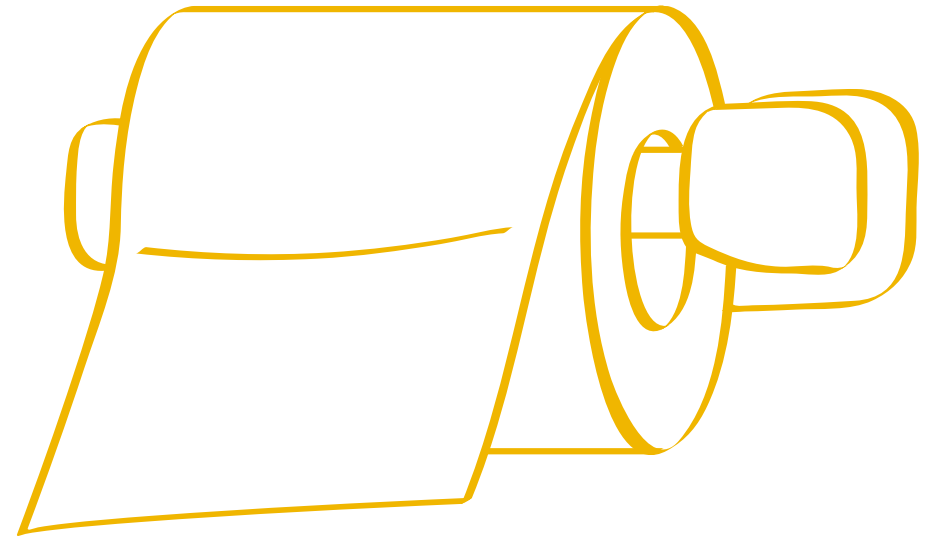
*Hay treinta y dos formas de escribir un relato
y yo las he usado todas, pero existe sólo una trama narrativa:*

las cosas nunca son lo que parecen ser.

JIM THOMPSON, *A Horse in the Baby's Bathtub*

Como todo genio de la narrativa, era un inventor frustrado. En uno de sus volúmenes autobiográficos, *Bad Boy*, Jim Thompson soñó con inventar «cosas tales como libros de historietas hechos en papel higiénico, cigarrillos con fósforo incorporado al tabaco para poder encenderlos directamente, corbatas que adquieren la tonalidad de la salsa que cae en ellas y una esponja en forma de lengua para mojar estampillas». Lo que inventó, en cambio, es un universo narrativo tan complejo como el de William Faulkner —aunque, al menos en un aspecto, llegó más lejos: en el relato en primera persona—, creando alternativas versiones del infierno difíciles de encontrar en sus contemporáneos.

Thompson publicó la mayoría de sus 29 novelas —hay miles de páginas de manuscritos aún inéditos—, más los guiones de dos de las mejores películas de Stanley Kubrick (*The Killing* y *Paths of Glory*) en la década de los años cincuenta. Falleció en 1977 totalmente ignorado, y gracias a las editoriales francesas, primero, y posteriormente al redescubrimiento hecho en la pasada década por una pequeña editorial de California, Black Lizard Books, se ha convertido en la niña de los ojos de cineastas y editores. (El actor Sean Penn y el director Quentin Tarantino oran en el altar de «Big Jim»). Además, dos biografías, *Jim Thompson: Sleep with the Devil*, de Michael J. McCauley (Mysterious Press, Nueva York), y *Savage Art. A Biography of Jim Thompson*, de Robert Polito (Alfred A. Knopf, Nueva York), han revelado que buena parte de la ficción más experimental,



Grupo de tres en el apartamento **Cuatro-C** JIM THOMPSON

«Ahí están, otra vez», dije. «Son las dos de la mañana, y ahí están, como si estuvieran corriendo una carrera».

«Por favor, querido...». La voz de Ellen tembló mientras trataba de arrastrarme nuevamente a la cama. «No empieces otra vez. ¡Yo n-no puedo resistirlo más!».

«¿Quién es el que está empezando otra vez?», dije. «Todo lo que intento hacer es descansar un poco. Sólo te pido que escuches eso. En cualquier momento perforarán el cielorraso».

«Estoy escuchando», dijo Ellen débilmente. «Lo estoy escuchando».

«¿Sabes qué pienso? Creo que son los mismos que estuvieron en el último lugar. Ellos vivían en el apartamento al lado nuestro. Y ahora están encima nuestro».

«Sí», dijo Ellen. «Oh, sí, seguro. Es lo único que tienen que hacer, seguirnos a todas partes».

«Bueno, suena como si fueran ellos. La misma mujer y sus dos niños pequeños. Ellos tenían...».

subversiva e irónica escrita en Estados Unidos en el siglo xx consistió simplemente en pasar en limpio los sucesivos descensos al infierno concretados por el escritor entre sus 15 y sus 45 años de edad.

Todo, absolutamente todo lo que tamizó el teclado de la máquina de escribir de Thompson atravesó antes su cuerpo. Fue artista de vodevil (una de sus tareas no remuneradas consistía en abrochar el sostén a sus compañeras de elenco), un vagabundo en la época de la Gran Depresión, un contrabandista de licor para una de las «tripulaciones» de Al Capone, botones de hotel, dirigente gremial del Partido Comunista en Oklahoma y, posteriormente, periodista. Durante décadas, para poder mantener a su familia, tuvo que trabajar en dos o tres empleos a la vez, y su sueño, sus pulmones y sus riñones quedaron destruidos por las 18 horas cotidianas en que debía permanecer de pie, apuntalado por el alcohol y por diferentes tipos de estimulantes. Incluso el periodista emasculado de su novela *The Nothing Man*, quien comete una serie de asesinatos y descubre que su impotencia sexual se traduce en la imposibilidad de que alguien crea en sus crímenes, es uno de sus numerosos álter egos —en el caso de Thompson no se trató de una castración, sino de una vasectomía, hecha sin anestesia, con un médico cabalgando sobre su estómago para controlar sus convulsivos movimientos.

«¡Está bien! ¡Y al próximo lugar que vayamos se mudarán junto con nosotros!». Ella lanzó una carcajada histérica. «Ahora bien, acuéstate. ¿Lo harás? ¡Oh, mi Dios, querido, por favor, acuéstate y ponte a dormir!».

«¿Cómo puedo hacerlo?», le dije. «Voy a llamar al gerente».

«¡No! ¡No debes hacerlo! Sabes que... Sabes que no hay nada que él pueda hacer acerca de eso. Él te lo ha dicho y yo te he dicho que...».

«Sería mejor que hiciera algo acerca de eso», dije. «Él hará algo una vez que termine de hablar con él».

«¡No lo hagas!». Ella me arrebató el teléfono de las manos. «Yo llamaré, querido. Vete a tomar un par de píldoras para dormir».

«Bueno, está bien», dije. «Pero asegúrate de mostrarte fuerte».

«Lo haré. Ahora, por favor, vete a tomar las píldoras», me dijo, y su voz me siguió cuando me dirigía a la cocina:

«¿El señor Dorrance? Ésta es la señora Clinton, en el apartamento Tres-

EL INFIERNO TAN DESEADO

Entre 1929 y 1932, William Faulkner cartografió su territorio y diseñó todos sus personajes de importancia en cuatro obras maestras: *El sonido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Santuario* y *Luz de agosto*. Lo que vino después fue una ampliación de su temática (en las ejemplares *Las palmeras salvajes* y *El villorrio*) o una exacerbación de su peor retórica, como en *iAbsalón, Absalón!* o en *Una fábula*. Pero Faulkner podría haberse muerto tranquilamente en 1932 sin que su gloria sufriera un ápice. Entre 1942 y 1949 Thompson escribió tres novelas: *Now and on Earth*, *Heed the Thunder*, y *Nothing More than Murder*, y podría haberse muerto tranquilamente en 1950, o en 1951, en el más oscuro de los anonimatos. Tal vez figuraría en los diccionarios de literatura norteamericana como una interesante nota al pie, pues las dos primeras son buenas novelas regionales, en el estilo de Willa Cather, y la última, un excelente policial, pero las tres sumadas sólo brindan desperdigada información acerca de un genio en el proceso de desarrollar su total potencial creativo. Afortunadamente, en 1952, luego de casi diez años de estar entrando y saliendo de clínicas de rehabilitación para alcohólicos en San Diego, Thompson, ya en la cincuentena, se vino a Nueva York. Tal como me contó Arnold Hano, quien fue su editor en Lion Books, apareció en su oficina junto con su agente literaria, Ingrid Hallan, una especie de valquiria, tratando de ver si lo contrataban para escribir una novela.

C... Sí, correcto, Tres-C... Lamento molestarlo, pero es necesario que usted haga que la gente que vive arriba nuestro se calme... Sí, lo están haciendo. Ciertamente lo están haciendo... Ya veo. Usted tiene que vestirse y eso le demorará un poco. Pero, tan pronto como pueda... Muchas gracias, señor Dorrance».

«¿Entonces?», dije cuando ella entró en la cocina. «¿Qué dijo?».

«Él se hará cargo de eso, tan pronto como pueda. ¿Te tomaste las píldoras, querido?».

«Me las tomé», dije, encogiéndome de hombros. «No es que me hagan nada bien. Nada me hace bien cuando empieza ese barullo».

«Te harán bien si les das una oportunidad. Ahora, retorna a la cama, y para el momento en que el señor Dorrance...».

«Querría saber cuál es el problema con esa mujer», dije. «Si ella quiere jugar con sus hijos ¿por qué no lo hace de día?».

«Jimmy parecía un dócil San Bernardo», me dijo Hano. «Era cordial, amable, y estaba deseoso de congraciarse con todo el mundo». Hano le mostró algunas sinopsis de novelas que Lion Books encargaba a escritores (Hano tenía el talento de apuntalar sus sinopsis en los clásicos griegos o en la narrativa rusa y francesa del siglo XIX). Tras estudiar las sinopsis, Thompson dijo que le interesaba la historia de un corrupto policía neoyorquino que se enamora de una prostituta y termina asesinándola. ¿Era posible que le prestaran una máquina de escribir?

Dos semanas más tarde regresó a las oficinas de Lion Books, y Hano tardó algunos minutos en salir del estupor. Thompson no sólo había escrito la mitad de *The Killer Inside Me*, una de sus obras maestras, sino que había reestructurado totalmente la sinopsis. En vez de un policía neoyorquino, el protagonista era un alguacil tejano, Lou Ford, quien junto con Nick Corey, de *Pop. 1280*, son los villanos más horriblemente simpáticos del policial norteamericano (por no decir de toda su literatura). La técnica de Ford consiste en matar literalmente de aburrimiento a sus potenciales víctimas torturándolas con frases hechas antes de eliminarlas físicamente de la faz de la Tierra.

«Jim introdujo su maravilloso talento en esas simples sinopsis», dijo Jim Bryans, otro de los editores de Lion Books. «¿A qué otro autor se le hubiera ocurrido canalizar el sadismo de Lou Ford usando todos los clichés del lugar común?».

La relación entre Thompson y Hano permitió al genio salir de la lámpara. Entre 1952 y 1955, Thompson hizo algo similar que Faulkner, aunque en 13 novelas y dos autobiografías, cada una de ellas escritas en un lapso de entre seis y ocho semanas, en cuartos de hotel de Nueva York, donde podía amurallarse contra su alcoholismo y contra su extensa e inoportuna familia. Las más notables, además de *The Killer Inside Me*, son: *Savage Night*, relato de un asesino enteramente dotado de prótesis que al final de la narración se desvanece en el aire como el gato de Cheshire; *The Criminal*, donde usa nueve relatos en primera persona para contar cómo un adolescente es víctima de un complot a fin de que confiese un crimen que no cometió —y donde se revela que el director de un periódico es en realidad Dios—; *The Golden Gizmo*, un policial que comienza de esta manera: «Fue poco antes de concluir su labor de ese día que Toddy conoció al hombre sin quijada y al perro que hablaba» (hay que retroceder al *Diario de un loco* para encontrarse con un texto parecido); *A Hell of a Woman*, una reescritura de *Crimen y castigo* que concluye en dos relatos superpuestos de un héroe totalmente escindido; *The Grifters*, una actualización de *Edipo rey*, con una Yocasta del siglo XX reemplazando a su hijo en el crimen final, y la famosa *The Getaway (La fuga)*, infamemente mutilada en sus dos versiones cinematográficas. Nunca un final feliz traicionó de esa forma a su autor. Pues la suerte que corren Carter «Doc» McCoy y Carol, su esposa y socia en el robo de un banco tras escapar a México, es su ingreso simbólico en la ciudad de El Rey, y su descenso literal al infierno. De nuevo, no hay nada en la literatura policial norteamericana, nada absolutamente, que se parezca a las 40 páginas finales de *The Getaway*.

«Por favor, querido...».

«Ella no se porta bien con ellos», dije. «Me gustan los niños. Tú sabes cuánto me gustan, Ellen. Por cierto, si algo ocurriera alguna vez con un hijo mío, yo, yo... Tú no llamaste a Dorrance, ¿no es cierto, Ellen? Sólo me hiciste creer que lo harías».

«Está bien», dijo ella con dureza. «No lo hice. ¡Y tampoco lo harás tú! Si no te preocupas por ti, al menos piensa en mí».

«Voy a parar ese barullo», dije. «Necesito dormir algo. Todos tenemos derecho a dormir, aunque sea un poco».

«¡Sí, está bien, podrás dormir un poco! ¿Cuánto tiempo crees que podrás salirte con la tuya? ¿No te das cuenta de que tuvimos suerte de poder irnos del último lugar sin... ¡No, tú no te das cuenta!».

«¿Cómo que no me doy cuenta?», pregunté, levantando la escoba. «Sólo trato de defender mis derechos, Ellen. ¡Eso es todo!».

«Sí, claro, y también eres un ciudadano, ¿no es cierto? ¡Un ciudadano malditamente conocido! Tan bien conocido que has tenido que disfrazarte con un bigote y teñirte el cabello, y... ¡No!».

«¡Tranquila!», chillé, y golpeé el cielorraso con la escoba. «¡Paren! ¡Paren!», dije, y corrí de habitación en habitación golpeando el cielorraso con la escoba. «¡Tranquilos! ¡Paren! ¡No p-puedo aguantarlo más! Yo-yo, Ellen...». Hice una pausa en la sala de estar, respirando con esfuerzo, escuchando. «Ellen, creo que eso lo solucionó».

«Sí», dijo ella. «Creo que eso lo solucionó».

«¿Qué ocurrió?», dije. «¿Cuándo te vestiste? ¿Cuánto hace que yo...?».

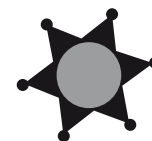
«Adiós», me dijo ella, abriendo la puerta. «Adiós y punto».

«No, mejor un párrafo», dijo uno de los dos hombres que entraron en el cuarto. «¿Qué está pasando aquí?».

«Es lo que me gustaría saber», dije, pasando delante de ellos para hablar

Y es que, en realidad, Thompson nació con varios siglos de atraso. Se hubiera movido como pez en el agua entre Quevedo y Rabelais, o junto a los autores de dramas litúrgicos que acudían a la pornografía para divulgar su credo religioso.

Curiosamente, esas novelas que parecen pensadas por Beckett y escritas por Céline, tenían como público gente de escasas ambiciones literarias. Sus editores competían con revistas de historietas y con libros semipornográficos. Geoffrey O'Brien, en su ensayo «Dimestore Dostoievsky», se pregunta cuál habrá sido la reacción de los primeros lectores de Thompson que, en busca de algunas horas de escapismo, compraban una novela en un supermercado, atraídos por las excitantes portadas y por las leyendas que llevaban («Él usó dos mujeres para alimentar sus brutales instintos», o «Una violenta novela de crimen y lascivia que transcurre en un hotel»): un lector que comenzaba a leer «atraído por la apremiante voz del narrador, con su humor populachero y sus énfasis, y justo cuando creía hallarse a punto de descubrir la verdad acerca del asesinato, o del robo, o del secuestro, caía a través del escotillón abierto por Thompson. Y el lector descubría que estaba en las profundidades. No las profundidades de una ciudad, sino de una mente. Y lo peor, sin pasaje de regreso».



con Dorrance. «¿Qué significa esto? ¿Quiénes son estos hombres?».

«Se lo había advertido», dijo Dorrance. «Se lo advertí. Le advertí que...».

«Ahórrese las palabras». Los dos hombres me estudiaron, mirándome con sospecha. «¿Cuál es su nombre, señor?».

«Clinton. Ahora...».

«Ajá. ¿Dónde está su esposa?».

«¿Mi esposa? ¿Por qué? Ésta es mi esposa, delante de sus ojos».

«Tal vez. Por cierto, debe tenerle mucha consideración. Pero estamos hablando de la otra».

«¿De la otra?», pregunté. «Yo no tengo otra esposa».

«Ajá. Y tampoco tiene dos hijos, ¿no? No, ya no los tiene más».

«Yo-yo no entiendo», dije. «Realmente me encantan los niños. Me fastidia quejarme, pero el ruido ha seguido noche tras noche... Justo encima nuestro, ¿saben?, en el apartamento Cuatro-C; una mujer y dos niños... Y yo no podía

Que Thompson tenía un amplio registro, incluido un desaforado humor rabelesiano, capaz de hacer brillar su ficción más sombría, lo demuestra en su obra maestra, *Pop. 1280*. Allí están taquigrafiados todos sus temas. Allí figura, también, el párrafo que lo define por entero. Lo enuncia Nick Corey, un corrupto alguacil —¿tal vez un maduro Lou Ford?— que se aprovecha de su cargo y de su falsa candidez para vengarse de todos aquellos que lo han humillado: «Me estremecí pensando lo maravilloso que había sido nuestro Creador», dice Corey, «al fabricar cosas tan absolutamente horribles en el mundo que algo como un asesinato parecía insignificante en comparación».

En *The Horse in the Baby's Bathtub*, un personaje recuerda que hay 32 tramas de novela. Todas han sido engendradas por la misma madre. Existe una sola trama básica: las cosas no son lo que parecen: ésa es la madre de las otras 32: las cosas nunca son lo que parecen ser. Un interlocutor interviene para preguntar: «¿Nada? ¿Nada es nunca lo que parece ser?». Y el personaje —que, imagino, es el propio Jim Thompson—, responde: «Cuando huelen a mierda. Entonces sí son lo que parecen ser» •

descansar y... Ustedes saben cómo es esto, ¿no? No quería causar molestia alguna, pero esto ha seguido y seguido... Siempre. No importa dónde nos mudemos: siempre es la misma mujer y sus hijos. Y...».

«No lo molestarán mucho más. Venga con nosotros. Y usted también, hermana».

«¿Ir?», pregunté. «¿A dónde? ¿Por qué?».

«Usted está arrestado. Homicidio. Triple homicidio».

«N-no», dije. «Ustedes están cometiendo un error. Estoy algo nervioso y alterado, y... ¡Dígame, Dorrance! Dígame todo lo que he tenido que pasar. Si no hubiera sido por esa familia ahí arriba, en el Cuatro-C...».

«Ya se lo dije», dijo Dorrance con cansancio. «Y también se lo dije a usted. El apartamento Cuatro-C está desocupado» •

Ni de NOCHE ni de día

FERNANDO OSUNA ROJAS

HA PASADO MUCHO TIEMPO desde que estoy solo. Imagino que algo grande está por ocurrir. El cuarto está lleno de flores y de volantes anunciando una corrida de toros. No sé cuándo me dejarán ir, no sé cuándo podré saltar al vacío. Las luces entibian mi cuerpo y me adentro en mi sombra. Cierro los ojos y aparezco rodeado de ojos sin vida, de pupilas como espejos. Es un nuevo escenario el que encuentro y me parece apropiado recorrer sus venas para dar vida a un escenario anterior.

Estimo caminar cuatro horas de aquí hasta que algo me atormente. Puedo elegir entre seis caminos o declararme vencido. Decido hacer valer mi suerte y no tengo conciencia de mi elección, al final todos morimos.

Camino y me encuentro a un ángel con las alas rotas, pidiendo clemencia. Dice que me ha fallado. No entiendo su mensaje, quizá me entere después, tengo que salir. Sigue la confianza, y regreso al punto de origen, pero al momento

de dar el último paso siento que me toman de la mano, me ponen un sello y acaban golpeándome.

He despertado, me encuentro tirado en el suelo, empapado en sudor y oliendo a muerte. Estoy a un paso de mi cuarto pero una sombra me toma de las piernas. No me quiero arriesgar a salir sin pensar las cosas, puedo desaparecer o puedo quedar en pedazos, necesito ser más inteligente y entender la danza de dolor de un ángel. Exijo su presencia y le reclamo el haberme fallado:

—Hace mucho que no siento frío.

—Es mi culpa, he fallado.

—No te entiendo, muéstrame la manera de corregir el error.

—No podrás, he fallado.

—La posibilidad es cuestión de estadísticas, dame un número siquiera.

—He fallado.

No entiendo su fracaso, la vida sigue, el problema es que el color de mis manos ha cambiado ●

¿En dónde estará el nido / de esta canción mecánica?

Manuel Maples Arce, La poesía estridentista y la RADIO

ÁNGEL ORTUÑO

EL MÁS CÉLEBRE POETA de Francia desprecia todo lo que no sea escuchar el receptor de radio dentro de un Rolls Royce, que es el único donde puede sintonizarse la transmisión de unos versos asombrosos; poesía radiofónica que para los demás no es sino el estridente y monótono sonido del alfabeto Morse.

Lo anterior le ocurre a Jean Marais, Orfeo en el filme homónimo dirigido por el poeta Jean Cocteau en 1950, *Orphée*.

Veintisiete años antes, el 8 de mayo de 1923, el diario *El Universal* y La Casa del Radio, bajo las siglas CYL, realizaron la primera transmisión radiofónica comercial en México: «A las 20:00 hrs. salió al aire con una onda de transmisión de 375 metros la emisora de 50 watts que patrocinaban La Casa del Radio y dicha revista» (Gálvez). La revista, por supuesto, era *El Universal Ilustrado*, dirigida por Carlos Noriega Hope, «periodista que viviría sólo 38 años, aunque tendría tiempo suficiente para escribir un libro de cuentos y varias obras de teatro, para dirigir una película actuada por reporteros de *El Universal* [...] y para estar al frente del magazine cultural que bajo su mano iba a convertirse en escaparate de la cultura mundial» (De Mauleón).

El programa de dicha transmisión estuvo integrado por el guitarrista Andrés Segovia, quien interpretó a Chopin; Manuel M. Ponce, quien tocó al piano su vals «Estrellita»; por la cantante popular Celia Montalván y por Manuel Maples Arce, quien leyó su poema «T. S. H.», texto que había aparecido en las páginas de *El Universal Ilustrado* días antes (el 5 de abril, según Luis Mario Schneider), escrito *ex profeso* para la que pasaría a la historia como la primera lectura de poesía en la radio mexicana.

Así, la telegrafía sin hilos (significado de las siglas que componen el título del poema) del escritor estridentista hizo sonar sus timbres de alfabeto Morse en los oídos de una audiencia a la cual aquellas audacias

metafóricas le parecieron ininteligibles. No habrá faltado, por supuesto, algún Orfeo maravillado en medio de la desorientación general, referida en estos términos por un cronista de *El Universal*: «Desgraciadamente nadie pudo arrancarse el cerebro y arrojarlo a los espacios estelares para lograr comprender la nueva poesía». Repito: seguramente alguno sí conseguiría «arrancarse el cerebro» para lanzarlo tras «EL GRITO / DE LAS TORRES / EN ZANCADAS / DE RADIO», como lo metaforizara Germán List Arzubide en el poema «Ciudad número 1», de su libro *Cantos del hombre errante*.

Según lo afirma Francisco Javier Mora en su artículo «El estridentismo mexicano. Señales de una revolución estética y política», para los estridentistas la revolución implicaba «una simbiosis entre tradición popular y modernidad vanguardista». Esta frase describe con precisión lo que ocurrió con la radio en esos años: la portentosa novedad tecnológica despertó el entusiasmo lo mismo entre los pudientes que adquirirían costosísimas consolas, como entre aquellos que improvisaban rudimentarios receptores de galena: «En la alborada de 1923 la posesión de un radioreceptor de válvula o de galena era todo un signo de distinción. Tanto que día tras día iba en ascenso el número de viviendas que destinaban un cuarto o un amplio rincón a tan estridente huésped» (Gálvez).

La tradición popular y la modernidad vanguardista estuvieron presentes en la transmisión radiofónica del 8 de mayo de 1923: Celia Montalván cantó «La borrachita» y Maples Arce leyó «T. S. H.». La intoxicación etílica de la tonada popular y los cerebros vagando por los espacios interestelares de la poesía vanguardista, ambos, sin duda, estados alterados de conciencia.

Francisco Javier Mora consigna estas palabras de Maples Arce: «El futurismo cantó desde un ángulo externo los objetos mecánicos, yo interpreto desde el interior su canto, su influencia sociológica». Este deslinde frente a la poesía de vanguardistas como F. T. Marinetti es al mismo tiempo una defensa (el estridentismo fue reiteradamente acusado de no ser más que una copia del futurismo italiano) y una valiosa pista para la interpretación de la poesía de Maples Arce. Indicio que Mora sigue con aguzado sentido crítico: «La poesía estridentista reflejó también una admiración por lo mecánico y, en especial, por la radio, pues *sirve como integrador simultáneo de culturas dispares*». Si el nuestro sigue siendo un país lacerantemente dispar, no hay que esforzarse mucho para comprender cuál sería la situación recién concluida la pugna que dio al traste con el régimen porfirista y desplegab, en ese entonces, los más optimistas horizontes. No era, pues, un mero entusiasmo por la tecnología, sino la eternamente renovada esperanza sobre el advenimiento de la utopía.

«T. S. H.», como bien lo afirma Luis Mario Schneider, «tiene en sí el valor histórico de haber sido el primer poema transmitido radiofónicamente en México» (p. 75), pero su valor dista de agotarse en el dato estadístico, tal como le será fácil comprobarlo enseguida al radioescucha de estas líneas.

T. S. H.

**Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas.**

T. S. H.

**de los pasos
hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.**

**El reloj
de la luna mercurial
ha labrado la hora a los cuatro horizontes.**

**La soledad
es un balcón
abierto hacia la noche.**

**¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado.**

**Mujeres naufragadas
que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;**

**y las voces
de auxilio
como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas
internacionales.**

**El corazón
me ahoga en la distancia.**

**Ahora es el «Jazz-Band»
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos
florecidos de vicio
y la propulsión de los motores.**

Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

**El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas.
Hallo!**

**Una estrella de oro
ha caído en el mar.**

Referencias

- Héctor de Mauleón, «Una postal desde la ciudad estridente», en *Confabulario*, suplemento de cultura de *El Universal* (disponible en www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/especial_mauleon_nov11.htm).
- Felipe Gálvez, «Voz, jinete del aire», en *México en el Tiempo*, núm. 23, marzo-abril de 1998.
- Fernando Mejía Barquera, «Historia de la radio mexicana» (disponible en www.mexicanadecomunicacion.com.mx; fecha de consulta: 10 de enero de 2008).
- Francisco Javier Mora, «El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 29, 2000, pp. 257-275.
- Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, col. Lecturas Mexicanas, cuarta serie, México, 1997.
- Juan Solís, «Pioneros en radioarte», en *El Universal*, secc. Cultura, 21 de mayo de 2006, p. 1 (disponible en www.eluniversal.com.mx/cultura/48837.html).

Una emisión subversiva de Antonin Artaud

JORGE ESQUINCA

1

«**Y es en México**, en la alta montaña, hacia agosto-septiembre de 1936, cuando empecé a encontrarme en verdad». La estancia de Antonin Artaud entre los tarahumaras es una experiencia central en la vida del poeta; en el nivel físico, en el plano mental, en la dimensión mágica, la impronta que le deja es imborrable. No sólo escribirá sobre ella un libro, *Viaje al país de los tarahumaras*, sino que hará múltiples referencias en las cartas, los ensayos y los poemas que escribirá desde su retorno a París y hasta el final de sus días. Tal como lo cuenta él mismo, durante la breve temporada que pasa en la sierra, Artaud consigue participar en el rito del *Tutuguri*, una danza solar de complejo sincretismo religioso y que fue para él la antesala de la ingesta ritual del peyote. Once años después, en los últimos meses de su vida, Artaud escribe para la radio francesa un texto de cierta extensión, *Para terminar con el juicio de dios*, cuya parte central da comienzo precisamente con un poema, «*Tutuguri*, el rito del sol negro».

2

La historia de la colaboración de Artaud con la radio se puede resumir así: en noviembre de 1947, el director de las producciones dramáticas y literarias de la radio francesa lo invitó a realizar un programa que formaría parte del ciclo titulado «La voz de los poetas», garantizándole una absoluta libertad creativa. Una vez escritos, los textos se ensayaron y fueron grabados durante varias sesiones entre el 22 y el 29 del mismo mes. Además de Artaud participaron María Casares, Roger Blin y Paule Thévenin. Una última sesión se reservó para la grabación de los efectos de sonido. Diversos instrumentos de percusión fueron puestos a su disposición: un xilófono, tambores, timbales, gongs, con los que Artaud fue improvisando ritmos para acompañar los canturreos, proferaciones y gritos de diversa intensidad que se intercalaron en la banda sonora. Luego de una primera edición del material, Artaud hizo —en conside-

ración de la extensión— cortes a los textos de apertura y cierre de la producción. La transmisión se programó para el 2 de febrero de 1948. Un día antes, el director general de la radio decidió prohibir su salida al aire. La polémica, en la que participaría activamente el mismo Artaud, no tardó en desatarse. El 4 de marzo, Artaud fue encontrado muerto al pie de su cama en el asilo de Ivry donde estaba internado. Habría que esperar hasta 1973 para que la producción fuera difundida a través de la radio francesa.

3

En la época en que le fue encargado el programa, Artaud había considerado montar un espectáculo sobre el Juicio Final. De aquí que el título, *Para terminar con el juicio de dios*, retome el tema y juegue con una lectura de doble sentido: ser juzgado por Dios y, a la vez, llevar a Dios a juicio. Para el autor del Teatro de la Crueldad, la palabra «dios» —luego de su larga travesía (nueve años) por asilos de alienados, donde fue, en ocasiones, presa de una especie de locura mística— ha de escribirse casi siempre con minúscula. Habrá que ver entonces, señala Évelyne Grossman, en este acto de Artaud, una revuelta contra el padre, tal vez divino, que pretende haberlo creado. Pero la subversión de Artaud no se reduce a la salvación de su mera individualidad, sino que tiene como propósito una transformación integral del hombre, una mutación sufrida *en cuerpo y alma*. Es la ruta hacia una sacralidad —aprendida por Artaud de los cultos primitivos— que habría de conseguirse mediante un uso extremo del arte, libre de las formas establecidas y reinventado como una dura prueba, un auténtico vehículo de iniciación. En palabras suyas: *la materialización corporal y real de un ser integral de poesía*.

4

Por razones de espacio, el lector encontrará aquí solamente los tres poemas centrales escritos por Artaud para la producción radiofónica de 1948 (se han omitido el texto de apertura y la conclusión): «*Tutuguri*», «La búsqueda de la fecalidad» y «La cuestión se plantea...» Tantos años después, la violencia de cada texto no deja de resultar estremecedora. Hay que recordar que Artaud parte del sentido literal de la palabra *emisión* y del cuerpo considerado como un generador atómico, un emisor de ideas y palabras, sí, pero también de lágrimas, saliva, gases, semen, excremento. «La idea de espectáculo en Artaud», escribe Susan Sontag, «se basa en la violencia sensorial, no en el encanto. La belleza es una idea que nunca pasa por su cabeza». De aquí que durante la grabación haya puesto el acento en una *xilofonía sonora*: gritos, ruidos guturales, percusiones instrumentales y vocales. El cuerpo xilofónico concebido entonces por Artaud resulta de una contracción entre los términos «xilófono» y «esquizofrónico». Dice Grossman: «La xilofrenia describe un vaivén entre oralidad y escritura,

entre grafía y sonoridad, estigmas corporales y planos de la voz. El cuerpo, ese xilófono desafinado, hace resonar las placas vibrantes de sus huesos, tendones y músculos, tibias y fémures liberados de sus obligaciones articulares. Y así la lengua, al reencontrar sus posibilidades fónicas olvidadas, hace oír y ver gritos, gestos sonoros, ritmos».

► 5

Unas palabras de André Gide, escritas luego de la que sería una de las dos últimas presentaciones públicas de Artaud, en el teatro del Vieux Colombier, pueden dar idea de lo que ha de esperarse: «Artaud nos había quitado a todos las ganas de reír por mucho tiempo. Nos había constreñido a su trágico juego de rebelión contra todo aquello que, admitido por nosotros, era para él, hombre más puro, inadmisibile. Acabábamos de ver a un hombre miserable, atrocemente sacudido por un dios, como a la entrada de una profunda gruta, antro secreto de la sibila en donde no se tolera lo profano, en donde, como en un Carmelo poético, un *vates* es expuesto y ofrecido a la cólera divina, a la voracidad de los buitres, víctima y sacerdote al mismo tiempo» •



Para terminar con el **juicio** de dios

ANTONIN ARTAUD

TUTUGURI

EL RITO DEL SOL NEGRO

Y abajo, como en la base de la pendiente amarga,
cruelmente desesperada del corazón,
se abre el círculo de las seis cruces,
muy abajo,
como encajado en la tierra madre,
desencajado del abrazo inmundo de la madre
que babea.

La tierra de carbón negro
es el único lugar húmedo
en esta grieta de la roca.

El Rito es que el nuevo sol pase por siete puntos
antes de estallar en el agujero negro de la tierra.

Y hay seis hombres
uno por cada sol,
y un séptimo hombre
de carne roja y vestido de negro
que es el sol
despiadado.

Ese séptimo hombre
es un caballo,
un caballo guiado por un hombre.

Pero es el caballo
quien es el sol
y no el hombre.

Al sonido desgarrado de un tambor y de una trompeta
[larga,

extraña,
los seis hombres
que estaban acostados,
enroscados a ras de tierra,
se abren uno tras otro como girasoles,
no son soles
sino suelos girantes,
lotos de agua,
y a cada brote
corresponde el gong más y más sombrío
y *abollado*
del tambor
hasta que de golpe se ve llegar a todo galope,
con velocidad de vértigo,
al último sol,
al primer hombre,
al caballo negro montado
por un hombre desnudo,
totalmente desnudo
y *virgen*.

Luego de saltar, recorren los meandros circulares
y el caballo de carne sangrante enloquece
y caracolea sin cesar
en la cima de su risco
hasta que los seis hombres
acaben de rodear
por completo
las seis cruces.

Pues el tono mayor del Rito es precisamente
LA ABOLICIÓN DE LA CRUZ.

Cuando acaban de dar vueltas
arrancan
las cruces de la tierra
y el hombre desnudo
sobre el caballo
enarbola
una inmensa herradura
bañada en un tajo de su sangre.

Pour en finir avec le jugement de dieu

TUTUGURI

LE RITE DU SOLEIL NOIR

Et en bas, comme au bas de la pente amère, / cruellement désespérée du cœur, / s'ouvre le cercle des six croix, / très en bas, / comme encastré dans la terre mère, / désencastré de l'étreinte immonde de la mère / qui bave. // La terre de charbon noir / est le seul emplacement humide / dans cette fente de rocher. // Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept points avant d'éclater à l'orifice de la terre. // Et il y a six hommes, / un pour chaque soleil, / et un septième homme / qui est le soleil tout / cru / habillé de noir et de chair rouge. // Or, ce septième homme / est un cheval, / un cheval avec

un homme qui le mène. // Mais c'est le cheval / qui est le soleil / et non l'homme. // Sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette longue, / étrange, / les six hommes / qui étaient couchés, / roulés à ras de terre, / jaillissent successivement comme des tournesols, / non pas soleils / mais sols tournants, / des lotus d'eau, / et à chaque jaillissement / correspond le gong de plus en plus sombre / et rentré / du tambour / jusqu'à ce que tout à coup on voie arriver au grand galop, avec une vitesse de vertige, / le dernier soleil, / le premier homme, / le cheval noir avec un / homme nu, / absolument nu / et vierge / sur lui. // Ayant bondi, ils avancent suivant des méandres circulaires / et le cheval de viande saignante s'affole / et caracole sans arrêt / au faite de son rocher / jusqu'à ce que les six hommes / aient achevé de cerner / complètement / les six croix. // Or, le ton majeur du Rite est justement / L'ABOLITION DE LA CROIX. // Ayant achevé de tourner / ils déplantent / les croix de terre / et l'homme nu / sur le cheval / arbore / un immense fer à cheval / qu'il a trempé dans une coupure de son sang. //

LA BÚSQUEDA DE LA FECALIDAD

Ahí donde huele a mierda
huele el ser.
El hombre habría podido abstenerse de cagar,
mantener cerrado el bolsillo anal,
pero escogió cagar
como escoger vivir
en lugar de consentir en vivir muerto.

Para no hacer caca,
debería haber aceptado
no ser,
pero no pudo decidirse a perder el ser,
es decir a morir viviendo.

En el ser
hay una cosa especialmente tentadora para el hombre
y esa cosa es

LA RECHERCHE DE LA FÉCALITÉ

Là ou ça sent la merde/ ça sent l'être. / L'homme aurait très bien pu
ne pas chier, / ne pas ouvrir la poche anale, / mais il a choisi de chier
/ comme il aurait choisi de vivre / au lieu de consentir à vivre mort. //
C'est que pour ne pas faire caca, / il lui aurait fallu consentir à ne pas
être, / mais il n'a pas pu se résoudre à perdre / l'être, / c'est-à-dire à
mourir vivant. // Il y a dans l'être / quelque chose de particulièrement
tentant pour l'homme / et ce quelque chose est justement LE CACA. /
(Ici rugissements.) Pour exister il suffit de se laisser à être, / mais pour
vivre, / il faut être quelqu'un, / pour être quelqu'un, / il faut avoir un
OS, / ne pas avoir peur de montrer l'os, / et de perdre la viande en pas-
sant. // L'homme a toujours mieux aimé la viande / que la terre des os. /
C'est qu'il n'y avait que de la terre et du bois d'os, / et il lui a fallu ga-
gner sa viande, / il n'y avait que du fer et du feu / et pas de merde, / et
l'homme a eu peur de perdre la merde / ou plutôt il a désiré la merde
/ et, pour cela, sacrifié le sang. // Pour avoir de la merde, / c'est-à-dire
de la viande, / là où il n'y avait que du sang / et de la ferraille d'osse-
ments / et où il n'y avait pas à gagner d'être / mais où il n'y avait qu'à
perdre la vie. // o reche modo / to edire / di za / tau dari / do padera

LA CACA
(Aquí, rugidos)

Para existir basta con dejarse ser,
pero para vivir,
hay que ser alguien,
para ser alguien
hay que tener un HUESO,
no tener miedo de mostrar el hueso
y hacer a un lado la carne.

El hombre siempre amó más la carne
que la tierra de los huesos.
Como sólo había tierra y el bosque de los huesos,
tuvo que ganarse la carne,
sólo halló hierro y fuego,
no mierda,
y tuvo miedo de perder la mierda
o, mejor dicho, deseó la mierda
y con ese fin sacrificó la sangre.

Para conservar la mierda,
es decir la carne,
ahí donde no había más que sangre
y restos de huesos,
donde tenía poco que ganar
y la vida por perder.

**o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco**

El hombre se retiró y huyó.

Entonces las bestias lo devoraron.

No se trató de violación alguna,
él mismo se prestó al obsceno banquete.
Le halló el gusto,
aprendió a hacerse el tonto
y a comer rata
en abundancia.

¿Y de dónde viene esta abyección de porquería?

¿De que el mundo aún no está organizado,
o de que el hombre tiene apenas una pequeña idea del
[mundo
y quiere guardarla eternamente?

Viene de que el hombre,
un buen día,
detuvo
la idea del mundo.

Dos caminos se le ofrecieron:
el infinito exterior,
el ínfimo interior.
Y él escogió el ínfimo interior.
Ahí donde basta con apretar
la rata,
la lengua
el ano
o el glande.
Y fue dios, dios mismo quien apresuró el movimiento.

¿Es dios un ser?
Si lo es, es la mierda.
Si no lo es,
no existe.
O sólo puede existir

coco // Là, l'homme s'est retiré et il a fui. // Alors les bêtes l'ont mangé.
// Ce ne fut pas un viol, / il s'est prêté à l'obscène repas. / Il y a trouvé
du goût, / il a appris lui-même / à faire la bête / et à manger le rat /
délicatement. // Et d'où vient cet abjection de saleté? // De ce que le
monde n'est pas encore constitué, / ou de ce que l'homme n'a qu'une
petite idée du monde / et qu'il veut éternellement la garder? // Cela
vient de ce que l'homme, / un beau jour, / a arrêté / l'idée du monde.
// Deux routes s'offraient à lui: / celle de l'infini dehors, / celle de l'in-
fime dedans. // Et il a choisi l'infime dedans. / Là où il n'y a qu'à pres-
ser / le rat, / la langue, / l'anus / ou le gland. // Et dieu, dieu lui-même
a pressé le mouvement. // Dieu est-il un être? / S'il en est un c'est de la
merde. / S'il n'en est pas un / il n'est pas. / Or il n'est pas, / mais com-
me le vide qui avance avec toutes ses formes / dont la représentation

como el vacío que avanza con todas sus formas
y cuya más perfecta representación
es la marcha de un grupo incalculable de ladillas.

«Usted está loco, señor Artaud. ¿Y la misa?».

Reniego del bautismo y de la misa.
En el plano erótico interno
no hay un acto humano
más pernicioso que el descenso
del así llamado Jesucristo
a los altares.

No se me creará
y desde aquí veo al público encogerse de hombros
pero el presunto Cristo es
quien frente al dios ladilla
consintió en vivir sin cuerpo
mientras un ejército de hombres,
bajando de la cruz,
donde dios creía mantenerlos clavados
se sublevó,
y ahora, armados de hierro,
de sangre,
de fuego y esqueletos,
avanzan, injuriando al Invisible
para terminar al fin con el JUICIO DE DIOS.

la plus parfaite / est la marche d'un groupe incalculable de morpions.
// «Vous êtes fou, monsieur Artaud, et la messe?» / Je renie le baptême
et la messe. / Il n'y a pas d'acte humain / qui, sur le plan érotique in-
terne, / soit plus pernicieux que la descente / du soi-disant Jésus-christ
sur les autels. // On ne me croira pas / et je vois d'ici les haussements
d'épaules du public / mais le nommé christ n'est autre que celui / qui
en face du morpion dieu / a consenti à vivre sans corps, / alors qu'une
armée d'hommes / descendue d'une croix, / où dieu croyait l'avoir
depuis longtemps clouée, / s'est révoltée, / et, bardée de fer, / de sang,
/ de feu, et d'ossements, / avance, invectivant l'Invisible / afin d'y finir
le JUGEMENT DE DIEU. //

LA CUESTIÓN SE PLANTEA...

Lo más duro
es darse cuenta
que hay otro orden
después del orden
de este mundo.

¿Cuál es?

No lo sabemos.

El orden y el número de las suposiciones posibles en ese
[dominio
es precisamente
iel infinito!

¿Y qué es el infinito?

No lo sabemos con exactitud.

Es una palabra
de la que nos servimos
para indicar
la apertura
de nuestra conciencia
a la posibilidad
desmesurada,
interminable y desmesurada.

¿Y qué es la conciencia?

No sabemos con seguridad.

Es la nada.

Una nada
de la que nos servimos
para indicar
cuando desconocemos algo,
que ignoramos
relacionado a qué
y decimos
entonces

conciencia,
respetto de la conciencia,
pero hay otras cien mil posibilidades.

¿Entonces?

Parece que la conciencia
está en nosotros
vinculada
al deseo sexual
y al hambre;
pero podría
también
no estarles
vinculada.

Se dice,
se puede decir,
hay quienes dicen
que la conciencia
es un apetito,
el apetito de vivir;

e inmediatamente
junto al apetito de vivir,
viene al espíritu
el apetito del alimento;

LA QUESTION SE POSE DE...

Ce qui est grave / est que nous savons / qu'après l'ordre / de ce monde,
/ il y en a un autre. // Quel est-il? // Nous ne le savons pas. // Le nombre
et l'ordre des suppositions possibles dans ce domaine / est justement
/ l'infini! // Et qu'est-ce que l'infini? // Au juste, nous ne le savons pas!
// C'est un mot / dont nous nous servons / pour indiquer / l'ouverture
/ de notre conscience / vers la possibilité / démesurée, / inlassable et
démesurée. // Et qu'est-ce au juste que la conscience? // Au juste, nous
ne le savons pas. // C'est le néant. // Un néant / dont nous nous servons
/ pour indiquer, / quand nous ne savons pas quelque chose / de quel
côté / nous ne le savons, / et nous disons / alors / conscience, / du côté
de la conscience, / mais il y a cent mille autres côtés. // Et alors? / Il me

como si no hubiera quienes comen
sin ninguna especie de apetito;
y que tienen hambre.

Pues también hay
quienes
tienen hambre
sin tener apetito.

¿Y entonces?

Un día
el espacio de la posibilidad
me fue dado
como si me tirara
un gran pedo;

pero ni el espacio,
ni la posibilidad,
no sabía con exactitud de qué se trataba,

y no sentía la necesidad de pensarlo,

eran palabras
inventadas para definir cosas
que existen
o no existen
frente

a la urgencia apremiante
de una necesidad:
la de suprimir la idea,
la idea y su mito,
y hacer reinar en su sitio
la manifestación resonante
de esa explosiva necesidad:
dilatarse el cuerpo de mi noche interna,

de la nada interna
de mi yo

que es noche,
nada,
aturdimiento,

pero que es la explosiva afirmación
de que hay
algo
que está por ocupar un lugar:

mi cuerpo.

¿Y de verdad
reducir mi cuerpo
a ese gas apestoso?
¿Decir que tengo cuerpo
porque tengo un gas apestoso

semble que la conscience / soit en nous / liée / au désir sexuel / at à la
faim; // mais elle pourrait / très bien / ne pas leur être / liée. // On dit,
/ on peut dire, / il y en a qui disent / que la conscience / est un appétit,
/ l'appétit de vivre; // et immédiatement / à côté de l'appétit de vivre,
/ c'est l'appétit de la nourriture / qui vient immédiatement à l'esprit;
// comme s'il n'y avait pas des gens qui mangent / sans aucune espèce
d'appétit; / et qui ont faim. // Car cela aussi / existe / d'avoir faim /
sans appétit; // et alors? // Alors // l'espace de la possibilité / me fut un
jour donné / comme un grand pet / que je ferai; // mais ni l'espace / ni
la possibilité / je ne savais au juste ce que c'était, // et je n'éprouvais
pas le besoin d'y penser, // c'étaient des mots / inventés por définir
des choses / qui existaient / ou n'existaient pas / en face de / l'urgence
pressante / d'un besoin: / celui de supprimer l'idée, / l'idée et son

que se forma
dentro de mí?

No lo sé
pero
sé que

el espacio
el tiempo
la dimensión
el devenir
el futuro
el porvenir
el ser
el no ser
el yo
el no yo,

no son nada para mí;

pero hay una cosa
que significa algo,
una sola cosa
que debe tener significado,
y que percibo
porque quiere
SALIR:
la presencia
de mi dolor
de cuerpo,

mythe, / et de faire régner à la place / la manifestation tonnante / de
cette explosive nécessité: / dilater le corps de ma nuit interne, // du
néant interne / de mon moi // qui est nuit, / néant, / irréflexion, // mais
qui est explosive affirmation / qu'il y a / quelque chose / à quoi faire
place: // mon corps. // Et vraiment / le réduire à ce gaz puant, / mon
corps? / Dire que j'ai un corps / parce que j'ai un gaz puant / qui se
forme / au dedans de moi? // Je ne sais pas / mais / je sais que / l'espace,
/ le temps, / la dimension, / le devenir, / le futur, / l'avenir, / l'être, / le
non-être, / le moi, / le pas moi, / ne sont rien pour moi; // mais il y a
un chose / qui est quelque chose, / une seule chose / qui soit quelque
chose, / et que je sens / à ce que ça veut / SORTIR: / la présence / de
ma douleur / de corps, // la présence / menaçante, / jamais lassante /
de mon / corps; // si fort qu'on me presse de questions / et que je nie

la presencia
amenazadora,
incansable
de mi
cuerpo;

aunque se me hostiga con preguntas
y yo rechazo todas las preguntas,
hay un punto
en que me veo obligado
a decir no,

NO

entonces,
a la negación;

y llego a ese punto
cuando me abruma,

cuando me apremian
y me exprimen
hasta la salida,
en mí,
del alimento,
mi alimento
y de su leche,

toutes les questions, / il y a un point / où je me vois contraint / de dire
non // NON // alors / à la négation; / et ce point / c'est quand on me
presse, / quand on me pressure / et qu'on me trait / jusqu'au départ
/ en moi / de la nourriture, / de ma nourriture / et de son lait, // es
qu'est-ce qui reste? // Que je suis suffoqué; // et je ne sais pas si c'est
un action / mais en me pressant ainsi de questions / jusqu'à l'absence
/ et au néant / de la question / on m'a pressé / jusqu'à la suffocation /
en moi / de l'idée de corps / et d'être un corps, // et c'est alors que j'ai
sentí l'obsène // et que j'ai pété / de déraison / et de excès / et de la
révolte / de ma suffocation. // C'est qu'on me pressait / jusqu'à mon
corps // et jusqu'au corps / et c'est alors / que j'ai tout fait éclater /
parce qu'à mon corps / on ne touche jamais.

¿y qué queda?

Quedo yo asfixiado;

Y no sé si se trata de una acción
pero al hostigarme así con interrogatorios
hasta la ausencia
y la nulidad
de la pregunta,
se me ha exprimido
hasta la extinción
en mí
de la idea de cuerpo
y de ser un cuerpo,

entonces percibí la hediondez

y me tiré un pedo
arbitrario
excesivo
y en rebeldía
por mi ahogo.

Porque hostigaban
hasta mi cuerpo
hasta el cuerpo

**y en ese instante
hice estallar todo
para que a mi cuerpo
no se le manipule jamás.**

VERSIÓN DEL FRANCÉS DE JORGE ESQUINCA

El primer sueño

GÜNTER EICH

Los Sueños de Günter Eich se transmitieron el jueves 19 de abril de 1951, a las 20:50 horas, un poco más tarde de lo acostumbrado. La radiodifusora quería asegurarse de que los niños estuvieran dormidos. Lo que sucedió con esta transmisión se ha comparado con lo acontecido cuando salió al aire en Estados Unidos La guerra de los mundos, de Orson Welles. También los cinco sueños de que consta la pieza de Eich provocaron histeria en los escuchas adultos alemanes, pero de otro tipo: hubo miedo, irritación, furia y llamadas airadas, una de ellas pidiendo el encarcelamiento del autor. En cinco sueños, soñados por cinco personajes ficticios de los cinco continentes, Eich resumía las amenazas y los miedos de los que la mayoría de los alemanes buscaba escapar seis años después de la guerra. Metafóricamente, Eich abordó la alienación, la expulsión, la guerra y el vacío interior de la gente en una sociedad obsesionada por el consumo.

Personajes

ANCIANO
ANCIANA
NIETO
MUJER
NIÑA

La noche del 1 al 2 de agosto de 1948, el maestro cerrajero Wilhelm Schulz, de Rügenwalde, Transpomerania —ahora de Gütersloh, Westfalia—, tuvo un no muy agradable sueño, el cual no se debe tomar en serio considerando que el ahora difunto Schulz sufría comprobadas dolencias estomacales. Los malos sueños provienen de un estómago muy lleno o muy vacío.

Un tren que rueda despacio. Las voces en el vagón.

- ANCIANO:** Eran las cuatro de la mañana cuando nos sacaron de la cama. El reloj de pie daba las cuatro.
- NIETO:** Siempre cuentas lo mismo. Es aburrido, abuelo.
- ANCIANO:** ¿Pero quién nos sacó?
- NIETO:** Cuatro hombres de rostros inescrutables, ¿no es así? Tanto nos recuerdas tu pasado cada día. ¡Cállate y duérmete!
- ANCIANO:** ¿Pero quiénes eran los hombres? ¿Perteneían a la policía? Llevaban un uniforme que yo no reconocí. No era realmente un uniforme, sino que los cuatro llevaban el mismo traje.
- ANCIANA:** Yo creo que sin duda eran los bomberos.
- ANCIANO:** Eso dices siempre. ¿Pero por qué unos bomberos habían de sacarnos de la cama y encerrarnos en un vagón de mercancías?
- ANCIANA:** No es más raro que si hubiese sido la policía.
- ANCIANO:** Con el tiempo uno se acostumbra a eso. La vida que habíamos llevado hasta aquel día era realmente muy rara.
- MUJER:** Ya lo creo, debió haber sido bastante rara.
- ANCIANO:** ¿Finalmente es normal vivir en un vagón de mercancías?
- ANCIANA:** Silencio, no puedes decir eso.
- MUJER:** ¡Sí, cállense! ¡Qué necio parloteo! [Más bajo] Acércate, Gustav, dame calor.
- NIETO:** Sí.
- ANCIANO:** Hace frío. ¡Acércate también, vieja!
- ANCIANA:** Ya no sirvo mucho para dar calor.
- ANCIANO:** ¿Hace cuánto tiempo que debimos dejar nuestra casa? ¿Hace cuánto tiempo que vamos en este vagón?
- ANCIANA:** Ningún reloj, ningún calendario... Pero los niños crecieron entre tanto, y los nietos crecieron, y cuando está un poco más claro...
- ANCIANO:** Quieres decir cuando afuera es de día.
- ANCIANA:** ...cuando está un poco más claro y te puedo ver la cara, me doy cuenta, por las arrugas, de que eres un viejo y yo una vieja.
- ANCIANO:** De seguro llevamos aquí cuarenta años.
- ANCIANA:** Sí, más o menos. Recuesta tu cabeza en mi brazo. Yaces tan rígido.
- ANCIANO:** Sí, gracias.
- ANCIANA:** Acuérdate: había algo que llamábamos cielo y árboles.

- ANCIANO:** Detrás de nuestra casa subía el camino casi hasta los linderos del bosque. En los prados florecía en abril el diente de león.
- ANCIANA:** Diente de león... ¡Qué raras palabras utilizas!
- ANCIANO:** Diente de león, acuérdate, una flor amarilla, los prados amarilleaban, del tallo salía un jugo blanco lechoso. Y cuando florecía, había esferas blancas lanosas sobre los tallos, y las semillas emplumadas salían volando cuando uno les soplabas.
- ANCIANA:** Lo había olvidado por completo, pero ahora me acuerdo.
- ANCIANO:** ¿Y te acuerdas de la cabra que teníamos en el establo?
- ANCIANA:** Eso lo tengo claro. Yo la ordeñaba todas las mañanas.
- ANCIANO:** En la recámara estaba el ropero, y ahí tenía yo un buen traje azul marino. ¿Por qué pienso en eso? ¡Como si el traje azul marino hubiera sido lo más importante, lo mejor!
- ANCIANA:** ¿Qué era lo mejor?
- ANCIANO:** Todo era bueno, la acacia delante de la casa y los frambuesos en la cerca.
- ANCIANA:** Lo mejor es que éramos felices.
- ANCIANO:** Pero no lo sabíamos.
- ANCIANA:** ¿Cómo se llamaba la flor de la que hablabas hace un momento, la amarilla?
- ANCIANO:** Diente de león.
- ANCIANA:** Diente de león, sí, me acuerdo.

Una niña empieza a llorar.

- ANCIANA:** ¿Qué tiene la pequeña?
- MUJER:** ¿Qué tienes, Frieda?
- NIÑA:** Siempre hablan de flores amarillas.
- NIETO:** Siempre hablan de cosas que no hay.
- NIÑA:** Quiero una flor amarilla.
- NIETO:** Eso resulta de tus habladurías, abuelo. La niña quiere tener una flor amarilla. Ninguno de nosotros sabe qué es eso.
- MUJER:** No hay flores amarillas, mi niña.
- NIÑA:** Pero siempre hablan de ellas.
- MUJER:** Son cuentos, mi niña.
- NIÑA:** ¿Cuentos?
- MUJER:** Los cuentos no son verdad.
- ANCIANO:** No debiste decirle eso a la niña. Sí es verdad.
- NIETO:** ¡Entonces muéstrenle las flores amarillas!

- ANCIANO:** No puedo mostrárselas, tú lo sabes.
- NIETO:** Entonces es mentira.
- ANCIANO:** ¿Por eso debe ser mentira?
- NIETO:** No sólo a los niños, a todos nos vuelves locos con tus historias. No queremos conocer estos cuentos, no queremos saber lo que sueñas día y noche.
- ANCIANO:** No son sueños. Es la vida que llevé en el pasado. ¿No es verdad, vieja?
- ANCIANA:** Sí, es verdad.
- NIETO:** Da lo mismo si es verdad o no, ¿piensas que seremos más felices si nos cuentas que antes era más bonito y que algún lugar es más bonito que donde estamos? ¿Que debe haber algo que tú llamas flores amarillas, y unos seres que llamas animales, y que dormiste sobre algo que llamas cama, y que tomaste algo que llamas vino? Puras palabras, palabras... ¿Qué hacemos con ellas?
- ANCIANO:** Uno tiene que saber, no puede uno crecer sin una idea del mundo verdadero.
- NIETO:** No existe otro mundo fuera de éste.
- ANCIANO:** ¿Fuera de esta jaula en la que vivimos? ¿Fuera de este eterno vagón de tren rodante?
- NIETO:** Un débil cambio de claro a oscuro, nada más.
- ANCIANA:** ¿Y este débil resplandor de dónde viene?
- NIETO:** De la tapa por la que introducen el pan para nosotros.
- ANCIANO:** El pan mohoso.
- NIETO:** El pan es siempre mohoso.
- ANCIANO:** Porque no conoces otro.
- ANCIANA:** Ahora escúchame, nieto mío: ¿y quién introduce el pan?
- NIETO:** No lo sé.
- ANCIANA:** Entonces sí existe algo fuera de este espacio en el que estamos.
- NIETO:** Cierto: pero no será mejor que aquí.
- ANCIANO:** Es mejor.
- NIETO:** No sabemos nada y no queremos escuchar ninguna fantasía sobre eso. Éste es nuestro mundo, en el que vivimos. Se compone de cuatro paredes y oscuridad, y rueda hacia algún lugar. Estoy seguro de que afuera no hay nada más que los mismos espacios vacíos que se mueven a través de las tinieblas.
- MUJER:** Él tiene razón.

- VOCES:** Sí, tiene razón.
- MUJER:** No creemos en el mundo del que siempre hablan. Tan sólo lo soñaron.
- ANCIANO:** ¿Tan sólo lo soñamos, vieja?
- ANCIANA:** No lo sé.
- MUJER:** Miren alrededor: ninguna huella de su mundo.
- ANCIANO:** ¿Y si tuviera razón? Dios mío, hace mucho tiempo. Quizá efectivamente todo lo soñé: el traje azul, la cabra, el diente de león...
- ANCIANA:** ...Y yo todo eso lo sé sólo de ti...
- ANCIANO:** ¿Pero cómo llegamos a este carro? ¿No eran las cuatro de la mañana cuando nos sacaron de la cama? Sí, el reloj de pie daba las cuatro.
- NIETO:** Ahora comienzas la historia desde el principio, abuelo.

La niña comienza a llorar de nuevo.

- MUJER:** ¿Qué pasa, mi niña?
- NIÑA:** Ahí, mira, en el piso.
- NIETO:** Un incandescente, brillante bastón. Pero... no se puede asir. Está hecho de nada.
- ANCIANO:** Un rayo de luz. En algún lugar se hizo un agujero en la pared y por ahí entra un rayo de sol.
- MUJER:** Un rayo de sol, ¿qué es eso?
- ANCIANO:** ¿Ahora me creen que afuera hay algo diferente de aquí?
- ANCIANA:** Si es un agujero en la pared, se debería poder mirar hacia afuera.
- NIETO:** Bien, me asomaré.
- ANCIANO:** ¿Qué ves?
- NIETO:** Veo cosas que no comprendo.
- MUJER:** Descríbelas.
- NIETO:** No sé qué palabras les pertenecen.
- MUJER:** ¿Por qué no te asomas más?
- NIETO:** No, tengo miedo.
- MUJER:** ¿No es bueno lo que ves?
- NIETO:** Es espantoso.
- ANCIANO:** Porque es nuevo.
- NIETO:** Queremos tapar el agujero.
- ANCIANO:** ¿Cómo? ¿No quieren ver el mundo como realmente es?
- NIETO:** No, tengo miedo.

ANCIANO: Deja asomarme.
NIETO: Mira si afuera está el mundo del que siempre hablas.

Pausa.

ANCIANA: ¿Qué ves?
ANCIANO: El mundo está afuera. Pasa por delante.
ANCIANA: ¿Ves el cielo, ves las flores?
ANCIANO: Veo el diente de león, los prados amarillean. Ahí están las montañas y los bosques... ¡Dios mío!
NIETO: ¿Puedes soportar ver eso?
ANCIANO: Pero [titubeante] ...pero algo es diferente.
MUJER: ¿Por qué no sigues viendo hacia fuera?
ANCIANO: La gente es diferente.
ANCIANA: ¿Qué pasa con la gente?
ANCIANO: Quizá me equivoco. ¡Asómate!
ANCIANA: Sí.

Pausa.

ANCIANO: ¿Qué ves?
ANCIANA: [Asustada] No es gente como la que conocimos.
ANCIANO: ¿También tú lo ves?
ANCIANA: No, no quiero asomarme más. [Murmurando] Son gigantes, tan altos como árboles. Tengo miedo.
ANCIANO: Queremos tapar el agujero.
NIETO: Sí, queremos taparlo. De esta forma.
MUJER: Gracias a Dios que de nuevo es como antes.
ANCIANO: No es como antes.
ANCIANA: Pensar en las flores amarillas me da escalofríos.
ANCIANO: ¿En qué podemos pensar ahora?
ANCIANA: Los recuerdos me dan miedo.
NIETO: ¡Cállense! ¿No se dan cuenta?

Pausa.

MUJER: ¿De qué?

La niña comienza de nuevo a llorar.

ANCIANA: ¿Qué tienes, Frieda?
NIETO: ¿No se dan cuenta? Algo cambió.
ANCIANO: Sí, el mundo afuera.
NIETO: No, aquí con nosotros.

Pausa, mientras se escucha claramente el rodar de las ruedas.

MUJER: ¿Por qué lloraste, mi niña?
NIÑA: No sé.
NIETO: Algo cambió. La niña lo notó.
ANCIANA: Sé lo que es. ¿No lo sienten?
MUJER: [Murmurando horrorizada] Vamos más rápido.
ANCIANA: Sí, vamos más rápido.

Pausa.

El rodar de las ruedas se acelera un poco.

ANCIANO: ¿Qué puede significar?
MUJER: No sé, pero seguramente nada bueno.
ANCIANO: Tienen que averiguar si la velocidad se mantiene.
NIETO: ¿O?
ANCIANO: O si aumenta.
ANCIANA: ¡Escuchen!

Pausa.

El rodar de las ruedas se acelera más.

ANCIANO: [Murmurando] Cada vez va más rápido.
MUJER: Sí, cada vez va más rápido.

El rodar de las ruedas se acelera y se vuelve más ruidoso.

ANCIANO: Creo que ocurrirá un accidente. ¿Nadie nos ayudará?
NIETO: ¿Quién?

El ruido del tren sube a un volumen más alto, se aleja luego a gran velocidad y suena cada vez más lejos •

NOTA Y TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA
GÜNTER EICH: DER ERSTE TRAUM © SUHRKAMP VERLAG, FRANKFURT AM MAIN, 1953

El buen Dios de Manhattan

(fragmento)

INGEBORG BACHMANN

Bachmann escribió El buen Dios de Manhattan, libreto radiofónico, en el año 1957, y fue puesto al aire por primera vez el 29 de mayo de 1958, bajo el auspicio y con la producción conjunta de la Bayerische Rundfunk München (Radio Bávara de Munich) y la Norddeutschen Rundfunk Hamburg (Radio Noralemana de Hamburgo). La obra se conduce a través de dos discursos entrelazados: por un lado, el amor que surge de improviso entre dos jóvenes, Jan y Jennifer, al encontrarse en Manhattan, y cuyo efecto es un deseo irrefrenable de cuestionar la sociedad a la cual pertenecen y de desterrarse del mundo; por el otro lado, el juicio al que es sometido el buen Dios, cuyo último atentado es la muerte de la amante, pues el amor, de acuerdo con Él, es un peligro que debe desterrarse para que prevalezca el orden del mundo. Escrita en un lenguaje lírico y bien logrado, y develando flancos de crítica a los roles de la mujer en la sociedad, esta pieza es uno de los tres libretos radiofónicos creados por Bachmann, y con ella obtuvo en 1959 el premio más prestigiado de Alemania para este tipo de producciones, el Premio para Obras Radiofónicas de la Asociación de Invidentes de Guerra (Hörspielpreis der Kriegsblinden).

En la sala de audiencias.

JUEZ:

¿De qué se trata?

EL BUEN DIOS:

De una situación diferente. De un cruce de fronteras. De algo que ni usted ni yo consideramos.

JUEZ: [Con reservas]

Aquí hemos tenido que ver con todos los casos posibles.

EL BUEN DIOS:

Usted sólo tiene que ver conmigo. Pero nada con esto.

JUEZ:

Petulancia... También pretende afirmar que la historia de Ellen Hay y su Bamfield y todos los otros, los que Usted...

EL BUEN DIOS:

¿Los que yo? ¿Yo?

JUEZ:

Que fueron asesinados. ¿Ocurrió de forma similar?

EL BUEN DIOS:

No puedo afirmar eso. Cada historia acontece en un idioma diferente. Y todas se desplazaron al silencio absoluto. Aun el tiempo en que cada una estaba inmersa era distinto. Pero quien no se ha ocupado de ellas pretende encontrar en su interior similitudes. Como las hay entre los que andan en dos piernas. Pero todos tienen por afición soltar los amarres naturales, y luego no encontrar ningún apoyo en este mundo. ¿Acaso no se dice que no siempre serían culpables los asesinos, sino en ocasiones las víctimas?

JUEZ:

¡No trate de poner las cosas de cabeza! Ni de torcer las palabras.

EL BUEN DIOS:

No intento nada por el estilo. Sólo deseo ponerle al tanto de que ambos no creían en nada más, y yo trabajo de buena fe.

JUEZ:

¡Usted!

EL BUEN DIOS:

¿Desea conocer mi credo? Creo en un orden para todos y todos los días, dentro del cual se vive cada uno de ellos. Creo en una gran convención y en su enorme poder, en la que a toda emoción y pensamiento corresponde un lugar, y creo en la muerte de sus

adversarios. Creo que el amor habita el lado oscuro del mundo, más dañino que todo delito, que toda herejía. Creo que ahí donde él surgió, se generó un torbellino como el que antecedió a la primera hora de la Creación. Creo que el amor es inocente y que conduce al naufragio; que tras su paso sólo puede continuarse con culpa y luego de comparecer ante todas las instancias. Creo que los amantes vuelan con justicia por los aires y siempre lo han hecho. Entonces quieren creer que los han dispuesto entre constelaciones. ¿No dijo usted: Él los ha enterrado? ¿No lo dijo?

JUEZ:

Sí.

EL BUEN DIOS:

Y quiero repetirlo. No enterrar. Entienda. Dispuestos. Bajo imágenes.

JUEZ: [Como si nada]

Es usted un soñador enfermizo. Cualquier humano podría mencionarle, de su propia experiencia, un cúmulo de parejas felices. La novia de los años mozos, que más tarde fue a parar al lado de un médico. Los vecinos del pueblo que ya engendraron cinco hijos. Los dos estudiantes que traicionaron el rigor por la vida, el uno para el otro.

EL BUEN DIOS:

Puedo reconocer un sinnúmero. Pero quién se hará cargo de los hombres que, desde su primer adulterio con la libertad, de modo inexorable han demostrado su instinto. Que domeñaron la minúscula brasa originaria, la pusieron en su palma y le extrajeron una empresa de remedios contra la soledad, la camaradería y las comunidades de interés financiero. Se ha obtenido un estado agradable en sociedad. Todo en equilibrio y en orden.

JUEZ:

Algo diferente no es posible, y no existe.

EL BUEN DIOS:

Porque lo exterminé y lo puse a enfriar. Así lo he hecho para obtener seguridad y calma, e incluso para que usted esté



cómodamente sentado, contemple la punta de sus dedos y el curso de las cosas por el que ambos optamos.

JUEZ:

No hay dos jueces... del mismo modo que no hay dos órdenes.

EL BUEN DIOS:

Entonces debería estar en alianza conmigo, y eso aún no puedo verlo. Quizá no estaba previsto ponerme fuera de combate, sino hacer mención de algo, sobre lo cual sería mejor no comentar. Y uno serían los dos guardianes.

VOCES:

Un astro no hace un firmamento
Ceder ser pícaro más adecuado
En vías de prueba violencia al mayoreo
Misiles mayor efervescencia bombas en gordura
Agua pesada más expuesta
Disuelve disuelve disuelve el mundo
Con el golpe del gong cero horas cero
Entre golpes elevarse y hundirse
Piénsalo no puedes con eso
Hazlo corto y dulce

Arma una sonrisa y soporta — ¡Alto!

En el cuarto del piso 57.

JAN:

¿Lo aceptas? ¿Podrás soportarlo? Aun a pesar de que su nombre es «Despedida» y no huelga otra palabra entre nosotros.

JENNIFER:

Lo que me aterra es ver que aún sigues ahí y que debo observarte mientras arriban los últimos segundos. Pronto no seré más nada. Si al menos se acercara el final. Yo sin dolor. Yo sin mí sería. ¿Se me permite decir todo?

JAN:

Todo. ¡Dilo!

JENNIFER:

Ya no me toques. Ni te acerques demasiado. Me volvería una flama.

JAN:

¿Hasta dónde tengo que alejarme?

JENNIFER:

Hasta la puerta. Pero no tiendas aún tu mano sobre el picaporte.

JAN: [*Lejos*]

Yo...

JENNIFER:

No dirijas a mí tu palabra. Y no me abras por última vez.

JAN:

¡Y yo!

JENNIFER:

Aprieta la manija y márchate, sin dar la vuelta. No me des la espalda, aunque cierre los ojos y no vea ya más tu rostro.

JAN:

Pero no puedo...

JENNIFER:

No me lastimes. Hazlo sin demora.

JAN: [*Mientras cruza el cuarto y vuelve a acercarse*]

No puedo irme.

JENNIFER:

No. ¡Que no me toques!

JAN:

No más. Mírame. Nunca más.

JENNIFER: [*Lentamente, mientras se postra de rodillas*]

Oh, eso es muy cierto. Nunca más.

JAN: [*Horrorizado*]

¿Qué haces? ¡Detente!

JENNIFER:

¿Caer de rodillas y besar tus pies? Lo haré por siempre. Y estaré a tres pasos tras tu sombra, donde vayas. Apenas beberé cuando termines tú de hacerlo. Comeré después de que te hayas saciado. Me sostendré en vigilia mientras duermes.

JAN: [*En voz muy baja*]

Ponte en pie, amor mío.... Quiero abrir la ventana y que el cielo se introduzca. Detén el llanto, esperarás mientras me voy... sólo para devolver el pasaje del barco y dejar para siempre que el navío se marche. Voy a tomar el taxi rojo fuego, el que viaja más veloz que todos. Ya es momento. Todo lo que sé es que deseo vivir aquí y morir contigo, llamarte con un nuevo idioma; no tendré ningún otro oficio ni emprenderé negocio alguno, ni voy a serle útil a nadie, romperé con todo, y deseo estar escindido de lo demás. Y no debería volver a acometerme la sazón del mundo, así será,

pues sólo quiero disponer mi oído hacia tu voz y a ti. Y en la nueva lengua, como es la antigua usanza, te voy a declarar mi amor y el nombre de «Alma mía» te otorgaré. Son palabras que hasta hoy nunca he escuchado y apenas descubro, y lo digo sin mella para ti.

JENNIFER:

Oh, a nadie se lo digas.

JAN:

Espíritu mío, el amor por ti me lleva a la demencia, y después no hay nada. Es el principio y el final, alfa y omega...

JENNIFER:

La antigua usanza... cuando tú el amor por mí declares, te voy a confesar el mío. Mi alma...

JAN:

Immortal o no: no hay otro sí que a éste se imponga.

En la sala de audiencias.

EL BUEN DIOS:

Sí, deben echarse al vuelo, sin dejar rastro alguno, pues nada ni nadie puede acercarse a ellos demasiado. Son los raros elementos, que aquí y allá son descubiertos, ciertos materiales de locura, con resplandor y fuerza combustible, que corrompen todo y ponen en cuestión al mundo. Incluso el recuerdo que de ellos permanece contamina el lugar donde se planta. Este tribunal no tendrá antecedentes. Si voy a ser juzgado, será para inquietud de todos. Pues los que aman aquí deben morir, de otra manera no habrán sido nada. Deben ser impelidos a la muerte... de lo contrario no viven. Se me rebatirá: ese sentimiento acontece, se da. ¡Pero ahí no hay sentimiento, sólo naufragio! Y por eso precisamente no se da. ¡Y todo depende en realidad de adaptarse, de evadirse! Responda... por todo aquello que considere usted justo. ¡Responda!

JUEZ:

Sí.

EL BUEN DIOS:

Después de ese *sí* no hay nada que valga. Podría volver allá y ejecutar todo de vuelta •

NOTA Y TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN DE DANIEL BENCOMO
INGEBORG BACHMANN: *DER GUTE GOTT VON MANHATTAN. HÖRSPIEL* © PIPER VERLAG,
MÜNCHEN, 1958

Tiempo fuera

SAÚL PEÑA

Presentación 2009

No estoy seguro de que la radio y la literatura, como en los diagramas de Venn de la teoría de conjuntos, presenten intersecciones. Descreo de los promotores de la lectura —aquellos que emplean la oralidad como arma filocortante en peroratas interminables a favor de la palabra— tanto como creo en la fortaleza intrínseca de la tinta sobre el papel; tanto como confío en el poder de la voz como medio de comunicación. Pero hablo en primera persona. Escribo aquí en primera persona porque, como en la radio, hablar a nombre de terceros me suena impostado.

Antecedentes 2002–2004

Lo que sigue son extractos de colaboraciones que hice ad honorem durante casi dos años para Tiempo fuera, una sección semanal —lamentablemente fenecida ya— dentro de la primera emisión del noticiario Antena Radio, del Instituto Mexicano de la Radio (IMER). Tiempo fuera tenía por insignia crear una pausa en medio de la avalancha informativa, un remanso dentro del recuento cotidiano de los daños. Lo que sigue son viñetas apoplejadas por la coyuntura del momento, teñidas por el tiempo, pensadas para un formato radial antes que para uno impreso, mas escritas ex profeso para ser grabadas y transmitidas cada martes a las ocho y media de la mañana. Y creo —sigo en primera persona— que algunos pedazos de esta retacería, hechos a la velocidad del teclazo y con la premura del periodismo, tal vez sirvan para dejar constancia de que la radio y la escritura, en franca contradicción, tal vez sí presenten zonas de unión e intersección. Me resta agradecer al escritor Antonio Tenorio por la invitación a colaborar con el IMER y a las periodistas Ana Cecilia Terrazas y Maricruz Zamora por su aquiescencia para que lo que aquí sigue pueda aparecer publicado.

AGOSTO EN EUROPA

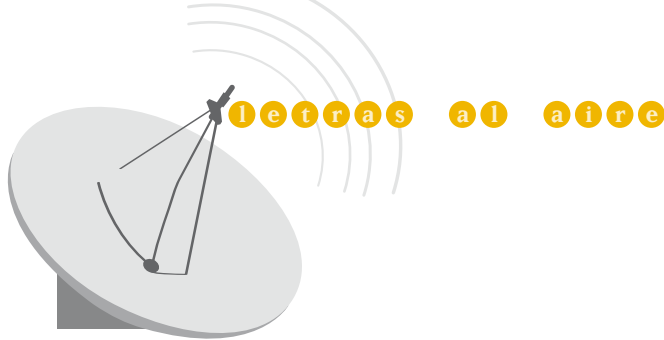
Cada vez que llega el mes de agosto me doy cuenta de la brecha que existe entre el mundo desarrollado y el no desarrollado. No me refiero a las maravillas de la tecnología, a los últimos avances en medicina, a sistemas jurídicos confiables o de transporte público eficiente; no. Me refiero a echarse panza arriba en la playa sin el temor de que a uno lo manden llamar de la oficina por una urgencia. El arribo del verano en el viejo continente implica, desde la postguerra, que la gente se tome un mes entero de vacaciones. No es mi intención decir que, por tener un mes completo de veraneo, vivir en Italia sea mejor que vivir en México. Lo que quiero subrayar es que la calidad de vida tiene poco que ver con *hardware* y *software*, con alta investigación y aceleradores de neutrones, como quieren hacernos creer. Calidad de vida significa que durante agosto nosotros seguimos en la chamba y los europeos rascándose la panza.

LOS LUNES AL SOL

Está comprobado que las tardes de domingo deben emplearse para nulificarlas, para de alguna manera hacer que el mediodía y la noche del domingo estén lo más cercanas posibles. Pero si, por un lado uno sucumbe al refrán de que «el domingo hasta los ciegos van al cine» y, por el otro, peca de cinéfilo *amateur*, obtiene un resultado que, lejos de acortar la tarde dominical, la expande hasta los límites de la depresión. Y como para deprimirse un domingo la desventura propia es suficiente, ya estaríamos llamando a nuestro diputado local y deprimiéndonos al oírlo hablar, suplicándole a lágrima viva que legisle en contra de la exhibición de películas deprimentes los domingos en la tarde.

INSOMNIO

Hay un fantasma que ronda mi casa y que se aparece los domingos por la noche. No se presenta ni los jueves, ni los martes por la tarde, ni los días festivos, ni los solsticios de invierno. Hace su aparición los domingos, pasadas las 11 de la noche, que es la hora en que los hombres de buena voluntad ya deben estar babeando la almohada para enfrentar el inicio de la semana laboral. Cierro el libro que estoy leyendo, apago la luz y en ese momento sé que las siguientes cuatro horas me las voy a pasar leyendo y dejando de leer, tomando agua y diciéndome «No tomes tanta agua», pensando y tratando de no pensar, todo para maldormir tres horas y



levantarme, el lunes por la mañana, con la certeza de que va a ser un día horrible y a las 4 de la tarde voy a tener más sueño que Marco Polo después de haber cruzado los Cárpatos a pie. No por nada dicen que más feo que la mañana del lunes, solamente la noche del domingo. Por eso no hay restaurantes abiertos los domingos en la noche; por eso, de hecho, casi nada está abierto los domingos. He llegado a pensar que los únicos que trabajan los domingos en la noche son mi fantasma y sus aliados. Porque, a juzgar por las caras de mis conciudadanos, la legión de insomnes de domingo somos muchos. Somos eso precisamente: legión.

CÁMARA DE VIDEO

Me siento indefenso ante la cámara en una fiesta, en un bautizo o una simple reunión. Todo parece indicar que grabar video en un evento ha desplazado a estar en el evento, a vivir el momento efímero con todo el goce que lo efímero contiene, como si la imagen grabada y destinada a ser reproducida en otro lugar y otro tiempo fuese más importante que haber estado allí y entonces. Quiero que mi derecho a olvidar sea mío, no de la persona que me filma y me hace ser otro cuando me dice «Di algo para la cámara». Quiero que mi memoria sea selectiva, caprichosa, incomprendible, influenciada, azarosa, sensorial, olfativa y gustativa. Quiero poder olvidar, como en las canciones de mariachi, aquello de lo que ya no me quiero acordar.

EXCESO DE CORRECCIÓN POLÍTICA

La cosa es así: este personaje ignora que el masculino, empleado en su acepción más encomiable, incluye a los dos géneros, sin detrimento o soslayo del femenino. Cuando digo «el hombre conquistó la Luna», uso un artículo y un sustantivo masculino para expresar una colectividad: «el hombre», como también podría decir «la humanidad» o «la raza humana». Que esta noción de colectividad esté dada por cierta morfología —en español en particular y las lenguas romances en general—, es debido a que tenemos al latín como lengua madre; no al machismo de los

pueblos que hablan castellano, catalán, portugués, francés o italiano. Y el personaje, hace apenas unos días, en un alarde de ingenio verbal y por decreto imperial, renombró a la Rotonda de los Hombres Ilustres como la «Rotonda de las Personas Ilustres», queriendo así congraciarse con las damas subrepresentadas en tal recinto. Pero al nuevo nombre aún le falta corrección política y equidad de género. Mi sugerencia es que a partir de ahora se llame «Rotonda y Rotondo de las Personas y los Personos Ilustras e Ilustros». Así nos aseguramos de que nadie se nos ofenda.

IRAK POR TELEVISIÓN

Para el mundo de afuera, Bagdad es una imagen silente en negro y verde, casi siempre de noche, en las horas o minutos de calma aparente que anteceden el bombardeo. Pero en realidad esa imagen muda no es Bagdad: Bagdad es hombres, mujeres y niños acuartelados, algunos comerciantes cobijados bajo la luz del día tratando de recomponer su vida y su cotidianidad secuestrada, abriendo su tienda en la mañana, su peluquería o su taller mecánico; son las 5 de la mañana con el rezo a Alá. Bagdad es una imagen en verde y negro en la televisión en las horas de calma, un recuadro rojo y naranja a la hora del bombardeo, columnas de humo y la ficha técnica de los misiles que se están empleando en ese momento, olores humanos, pulsiones vitales, esperanzas quebradas que la imagen de televisión no capturará, ocupada en dar el recuento de víctimas en el panel de mensajes, justo abajo del recuadro de la pantalla en verde y negro.

CONCILIACIÓN DE LA CHEQUERA

Los cargos y los abonos. La expedición de tus esperpentos, de tus rectangulares vástagos con tirita electrónica. El registro de cada operación, más depósitos menos retiros y ahí tienes, lerdo aprendiz, el saldo nuevo. Y si te dejas distraer por las faenas que ocupan tu rutina miserable, novato infeliz, no me quedará más remedio que despertar al monstruo, al que no dudaré en usar para tu escarmiento: el temible y espantoso sobregiro.

FREEDOM FRIES

Nunca antes nos habíamos percatado del nivel de ostracismo que permea en la sociedad estadounidense —si bien ya éramos conscientes de lo extraño que resulta para un gringo cualquier cultura que le es ajena,

su particular ingenuidad ante usos y costumbres distintos de los suyos, su aversión ante cualquier paradigma que se aleje del trío galáctico de hamburguesa, papas y refresco. Si la próxima vez que comamos un filete, en lugar de papas a la francesa olvidamos pedir «papas de la libertad», ¿nuestra libertad de llamarles como nosotros queramos será coartada? ¿Cabe en la mente de alguien tal aberración por unos tubérculos inertes? ¿Quién decidió por nosotros que las papas tienen nacionalidad, conflicto de intereses o posición frente a la guerra?

FINAL DEL JUEGO

Llego al aeropuerto para abordar el avión que habrá de depositarme en mi ciudad de origen. No pasan ni 15 minutos antes de que un empleado me regale una flor verbal: «Estimados pasajeros, si pueden pasar a la sala 2, de favor». Qué maravilla, ¿no? En primer lugar, porque es imposible discernir si el *si* de «si pueden pasar» es una afirmación o una hipótesis. En el primer caso, el de *sí* con acento, podríamos inferir que el empleado es muy enfático pues nos convence a todos: «sí, pueden pasar». Pero lo que en realidad dice siembra una semilla de duda, pues pronuncia «si pueden pasar», lo que más bien sugiere que utiliza un *si* sin acento, su segunda acepción: la conjunción empleada en frases disyuntivas, hipotéticas, causales y distributivas —según María Moliner, el uso fundamental de *si* es la formación de la prótasis en la oración condicional: «si tuviera tiempo...», «si tú me amaras...». El empleado dice «si pueden pasar...», dándole su justo lugar al albedrío de los pasajeros, al vislumbre de nuestra conjetura, a los fatídicos puntos suspensivos. En segundo lugar porque el empleado del aeropuerto dijo: «Estimados pasajeros, si pueden pasar a la sala 2, de favor». Estas dos últimas palabras constituyen un retruécano francamente memorable, pues no dijo «por favor», lo cual hubiera probado su amabilidad y buenos modales; tampoco dijo «como un favor», lo que ya hubiera sido un exceso de galantería y destreza oral. Dijo «de favor», y todos entramos ahí, a la sala 2, contentos de estar tan próximos a abordar. Esto me hace reflexionar en que, hasta en un aeropuerto furrís, en los albores del siglo XXI, aún es posible encontrar versiones contemporáneas de Lucano o Petronio vestidos de azul, dignos de proferir sentencias que anidan en la frontera del conocimiento, cuya sabiduría hace llevadero, y hasta placentero, el fin de las vacaciones •

BECKETT

radiofónico

JUAN MANUEL GARCÍA

LA RELACIÓN de Samuel Beckett con la radio supone quizá uno de sus más aventurados anhelos de fragmentación del lenguaje. Tanto en su teatro como en su obra novelística y poética, el autor irlandés apela siempre a una revolución lingüística, cargada de vaciamiento y tendiente a un minimalismo extremo.

Protagonista del teatro del absurdo, Beckett es uno de los literatos que más experimentaron con los lenguajes escénicos y el rango multimedia, a contracorriente de sus contemporáneos, de tal modo que ni el cine ni la televisión y la radio escaparon a la curiosidad del ganador del Nobel en 1969.

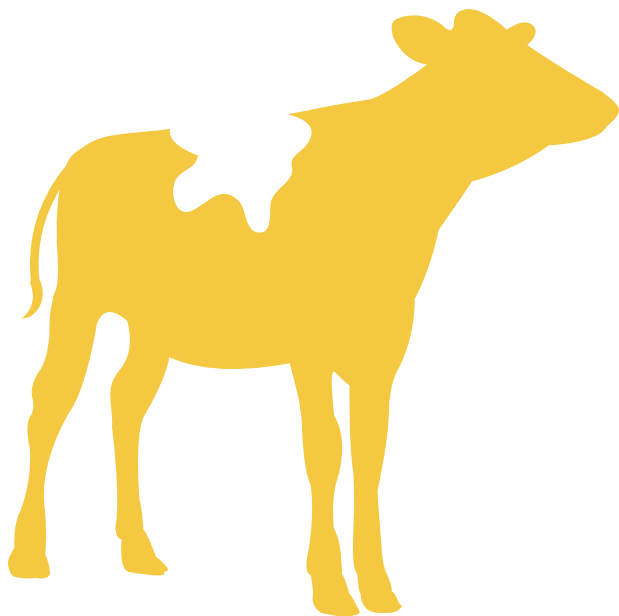
Beckett indagó en todo aquello que podría hacerse con el lenguaje en su mínima expresión. Así, *All that Fall* (1956), *From an Abandoned Work* (1957), *Embers* (1959), *Rough for Radio I* (1961), *Rough for Radio II* (1961), *Words and Music* (1961) y *Cascando* (1962) forman el conjunto de sus obras escritas expresamente para radio. Aunque es difícil encontrar dichos textos en español, la editorial Tusquets, que ha publicado la mayor parte de la producción del irlandés, reunió bajo el título de *Pavesas* algunos de sus escritos para televisión, radio, cine y obras breves de teatro. El mismo sello editó en 2006 un volumen con el teatro reunido de Beckett, que incluye *Pavesas* y los textos radiales: *Todos los que caen*, *Astracanada radiofónica I*, *Astracanada radiofónica II*, *Letra y Música* y *Cascando*; es, hasta ahora, el libro que conjunta en nuestro idioma casi la totalidad de la producción radiofónica del escritor.

Su primera pieza, *Todos los que caen*, se estrenó en la BBC el 13 de enero de 1957, con lo que también se inauguró el Taller Radiofónico de la estación londinense, ya que los discos convencionales de efectos especiales no servían para dicha producción. En esa emisión, las voces de los animales se hicieron con imitadores humanos y los otros sonidos fueron procesa-

dos para quitarles el exceso de naturalismo. La misma obra, en la que se advierte la preponderancia del papel del actor y la intangibilidad del texto, fue montada en su versión teatral en 1959 en Francia, ante la renuencia del dramaturgo respecto al tránsito del medio radial al escenario.

Si hablamos del concepto fragmentario del lenguaje en la dramaturgia beckettiana —por su tendencia a lo quebrado, a lo incompleto y también a la condensación elíptica de la reiteración en los diálogos—, el autor consigue en la radio la cohesión de tal estilo. En este medio parece haber encontrado la relación óptima entre las palabras, el silencio y la existencia. Un pasaje de *Todos los que caen*, donde la Señora Rooney convoca a los sonidos, da cuenta de esto:

SEÑORA ROONEY: Todo está en calma. No se ve ni un alma. No hay nadie a quien preguntar. Todo el mundo está comiendo. El viento... [Breve ráfaga de viento] ...apenas agita las hojas y los pájaros... [Breve gorjeo] ...están cansados de cantar. Las vacas... [Breve mugido] ...y las ovejas... [Breve balido] ...rumian en silencio. Los perros... [Breve ladrido] ...están tranquilos, y las gallinas... [Breve cacareo] ...descansan adormecidas en el polvo. Estamos solos. No hay nadie a quien preguntar.



Astracanada radiofónica I y *Astracanada radiofónica II*, ambas escritas en 1961, aluden de nueva cuenta al sentido de la fragmentación y el solipismo de sus personajes. En la primera (publicada en inglés en 1976) se juega con dos elementos de fragmentación: la radio y el teléfono. Esto es, se trata de una pieza para radio donde se escuchan voces por radio. No hay elementos adicionales de interpretación: de ahí la predilección de Beckett por este medio como posibilitador de la menor sobreinterpretación posible.

En *Astracanada radiofónica I* sólo hay voces. No sabemos quiénes son Él y Ella, tan sólo que asisten a la recepción radiofónica de voces apenas audibles, y que Él explica que sus dueños no se pueden ver ni oír, ni logran estar juntos. Hay dos botones, pero no se sabe exactamente a qué pertenecen.

ELLA: He venido para escuchar.

ÉL: Cuando quiera.

Pausa.

ELLA: ¿Puedo sentarme en este cojín? [*Pausa*] Gracias. [*Pausa*] ¿Podríamos entrar en calor?

ÉL: No, señora.

ELLA: ¿Es cierto que la música funciona a todas horas?

ÉL: Sí.

ELLA: ¿Sin descanso?

ÉL: Sin descanso.

ELLA: ¡Es inconcebible! [*Pausa*] ¿Y la letra también? ¿Siempre?

ÉL: Siempre.

ELLA: ¿Sin descanso?

ÉL: Sí.

ELLA: Es inimaginable. [*Pausa*] Así pues, ¿está usted aquí a todas horas?

ÉL: Sin descanso.

La segunda *Astracanada* fue estrenada en *Radio 3* de la BBC el 13 de abril de 1976, con dirección de Martin Esslin e interpretación nada menos que de Harold Pinter, Billie Whitelaw y Patrick Magee.

El poeta Jenaro Talens, traductor de Beckett, ha reparado especialmente en el magnetófono usado por el autor como elemento en el drama *La última cinta de Krapp*, para hablar de las obras radiales *Letra y Música* y *Cascando*:

[Beckett] avanzó en dirección complementaria eliminando la presencia, con lo que el mundo verbal dejaba automáticamente de *tener* sentido al prescindir de una materialidad referencial en qué apoyarse (es el caso del magnetófono en *La última cinta de Krapp* y de su producción radiofónica, especialmente *Letra y Música*, donde palabras y sonidos coexisten en igualdad; o *Cascando*, que repite el procedimiento técnico de Krapp, al utilizar un magnetófono, pero dentro de un espacio puramente auditivo, con lo que en vez de sonido dentro del teatro tenemos sonido dentro del sonido; o *Pavesas y Todos los que caen*).

Para el ensayista, el único texto que Samuel Beckett escribió para cine, *Film* (protagonizado por Buster Keaton y que originalmente se iba a llamar *El ojo*), aúna ambas tentativas. La cinta es muda y se ha eliminado la presencia de un modo simbólico: eliminando el referente real.

Volvemos a la radio beckettiana: en *Letra y Música*, ambos personajes significan lo inasible, aquello que, aunque es referencial, parece no poder existir de manera autónoma: coexisten sí, pero ¿habitan algo?

MÚSICA: [*Pequeña orquesta afinando quedamente*].

LETRA: ¡Por favor! [*Afinando. Más fuerte*] ¡Por favor! [*La afinación deja de sonar*] ¿Cuánto tiempo más encerrados aquí en la oscuridad? [*Con disgusto*] ¡Contigo! [*Pausa*] Tema... [*Pausa*] Tema... La pereza [*Pausa. Repiqueteado quedo*] La pereza es de todas las pasiones la pasión más poderosa, y ciertamente no existe pasión más poderosa que la pasión de la pereza, ésta es la manera en que la mente resulta más afectada y ciertamente...

Tan oscuro y desangelado como su producción sumida en la desesperanza, Samuel Beckett llevó al extremo, en el medio radiofónico, la experimentación de los modos de representar, así como la ausencia de una sobrerrepresentación. La radio permitió al autor irlandés fijar de manera inamovible su visión del texto como representación. Todavía hoy, y en el futuro, producir y transmitir sus piezas constituye uno de los más arriesgados montajes a los que la radio puede atreverse •



EPOPEYA NACIONAL.
LA NUEVA PINTURA DE
DANIEL LEZAMA





¿DESDE CUÁNDO EL ESPEJO ES FICCIÓN? Quizá desde que en él se refleja la mayoría y no la minoría que visita una galería o un museo. Somos Occidente, pero en las calles de la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey o Chiapas la piel morena es convención. Somos tercer mundo y en el brindis de inauguración casi nadie lo recuerda. Somos pobreza, pero ni Yahoo ni Fábricas de Francia nos lo dicen. La piel colgada, el borracho vomitando en la esquina, perro callejero, todavía pulque y una historia contada a beneficio de un sistema caduco. Somos la pintura de Daniel Lezama y somos la minoría que atestigua y avala sus trazos como epopeya. El pintor pinta la realidad. El peregrino de San Juan de los Lagos, el ayate de Juan Diego, la vagina descubierta, Juan Gabriel, Benito Juárez, la estética de calendario, «milagrito» y pulsión. La alegoría es el héroe epopéyico de Lezama: espejo: reflejo contemporáneo: realidad: historia.

Pág. I
 Adolescente personificando una
 casa, 2000
 Óleo sobre algodón
 150 x 130 cm

La gran noche mexicana, 2005
 Óleo sobre lino
 240 x 320 cm

*El mito se desprende del himno religioso
 y de la plegaria y, tomando como materia
 propia a los héroes, se convierte
 en la sustancia de la epopeya.*



La Edad de Oro. 2007
Óleo sobre lino
145 x 190 cm

LUVINA / PRIMAVERA / 2009

IV



Amor eterno. 2005
Óleo sobre lino
190 x 160 cm

LUVINA / PRIMAVERA / 2009

V



Alegoría de Guelatao, 2004
Óleo sobre lino
145 x 190 cm

La pintura de Lezama es mito fincado en la imagen alegórica. Una mujer como La Patria —la Historia es un viejo cansado, y tres panzas rellenas: la bandera. El artista intenta, desde la desacralización, deconstruir la imagen de la identidad. El mestizaje deja de ser utopía en fresco como discurso postrevolucionario y revitalizante, esperanzador; o *kitsch* como fórmula patriótica. No es Diego Rivera ni Julio Galán. La de Lezama es pintura que rescata desde la conciencia estética, desde los principios convencionales de lo mexicano, una nueva fórmula visual. No sólo recurre a la historia del arte local: también se desglosa desde los clásicos universales,



Alegoría de la bandera, 2004
Óleo sobre lino
145 x 190 cm

apropiándose de sombras, perspectiva, el detalle del dibujo y del color, para comprender un lenguaje nuevo repleto de iconografía. Lee la historia, dialoga con el pasado y el presente, ensaya con sus pinceles y deja ver sus revelaciones en grandes formatos, óleo sobre tela. Es consecuencia de un proceso ideológico y técnico. En la deconstrucción, descubre el mito reciente sobre mitos pasados. El Vans negro desgastado, la falda verde floreada de tela sintética. Son un nuevo ayate, un nuevo volcán, una nueva ciudad y una nueva patria. Toma dictado de lo sucedido, pero sus apuntes van más allá de lo documental: son reflexión y los gigantes sobre la ciudad lo atestiguan. Venus dirige, sobre un automóvil



La Madre Pródigo, 2008
Óleo sobre lino
240 x 640 cm

Extraer las divinidades de su apariencia natural, y llevarlas como volatizadas por una química intelectual a su estado primitivo de fenómenos naturales, como auroras o puestas de sol: de ahí la finalidad de la mitología natural.

STÉPHANE MALLARMÉ



La muerte de Empédocles, 2005
Óleo sobre lino
190 x 235 cm

verde, un sucio taller mecánico. La nueva mitología de Daniel Lezama escarba, en la realidad escondida tras las imágenes, el suburbio, el centro comercial, los medios de comunicación, detrás de la «convención», para definirse entera como —y quizá sólo ante la vista de quienes logran acceder a su obra— un mundo y una narración paralelos. El artista exhibe no sólo otra versión de la historia desde su pensamiento, desde la imagen; su discurso es todavía mayor que la simple postal neindígena, paternalista o esperanzadora. No disecciona para volver «bonita» la realidad; más bien,



Todos ponen, 2006
Óleo sobre macocel
43 x 52 cm

enfrenta al espectador mediante la apología de lo «condenable»: pulsión, perversión y violencia. Desde lo exagerado, descomunal, monstruoso y crudo. Sus imágenes son todo, menos condescendientes, menos sencillas. Su complejidad no estriba sólo en el detalle de su trazo, en el punto amarillo casi invisible para indicar la luz de una ciudad terrible, la pequeña estrella dorada en un manto, el centro oscuro de un pezón, la etiqueta de una cerveza Pacífico, la pupila rabiosa o la cola de un diablo de pastorela. Tampoco en el símbolo, en la alegoría, en la personificación



La noche del diablo, 2007
Óleo sobre lino
225 x 300 cm

o la perspectiva italiana renacentista. Su compleja grandeza estriba en la fundación, desde la pintura —soporte que renueva—, de una manera de observar la lírica nacional; en la creación de una nueva epopeya, ficticia de tan real, sobre lo que somos. En el instante de contemplación, frente a un Lezama, la minoría desaparece y el mito se sacude el polvo para posarse otra vez, de vuelta, en el arte mexicano, en el contemporáneo nacional globalizado.

DOLORES GARNICA

También las otras mitologías deberán ser despertadas en la medida de su profundidad, de su belleza y de su saber, para apurar la formación de una nueva mitología.

FRIEDRICH SCHLEGEL



La estudiante disfrazada, 2002
Óleo sobre algodón
190 x 135 cm

LUVINA / PRIMAVERA / 2009

XIV



Amor y Psique, 2007
Óleo sobre lino
130 x 150 cm

LUVINA / PRIMAVERA / 2009

XV



La gigante, 2da. versión, 2000

Óleo sobre algodón

120 x 90 cm

Las piezas de Daniel Lezama mostradas en este *dossier* formaron parte de la exposición *La Madre Pródiga*, que tuvo lugar en el Museo de Arte de Zapopan (MAZ) en octubre de 2008. Aparecen en *Luvina* por cortesía del MAZ, la Galería Hilario Galguera y el propio artista.



GALERÍA HILARIO GALGUERA

LUVINA / PRIMAVERA / 2009



Días de radio: el cine en el aire

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Si el video mató a la estrella de radio, como sugiere la canción de The Buggles, el cine no ha dejado de contribuir a mantener viva a la radio: ambos, cine y radio, siguen prestándose favores recíprocos, y dialogan con frecuencia en más de una frecuencia. Así, si son abundantes las películas que tienen alguna emisión radial como fondo o superficie, algún conductor como protagonista, o programas radiales que de plano (en plano) van marcando la narrativa de la película, también son numerosas las emisiones radiales que tienen al cine como su tema y pretexto, que llenan su tiempo con *soundtracks*, con programas donde se comentan los estrenos, se recuerdan viejas glorias y se rifan películas. Pero mientras la radio se afana en la actualidad (la cartelera comercial es un asunto profusamente comentado), el cine a menudo ha convocado a la radio con ánimo nostálgico: puestos a contar, tal vez las cintas nostálgicas en esta materia no sean mayoría; no obstante, ha sido una veta provechosa... y memorable. No faltan títulos para ilustrar tal aseveración. Oportuno

sería traer a cuento *Lili Marleen* (1981) de Rainer Werner Fassbinder, en la que la tropa alemana se congrega alrededor de la radio para escuchar las notas de la canción epónima, que se convirtió en un símbolo de paz durante la Segunda Guerra Mundial, o *Tune in Tomorrow* (1990) de Jon Amiel, que traslada de Lima a Nueva Orleans la acción de la novela de Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escritor*, y que regresa a los años cincuenta para dar cuenta del esplendor de la radionovela. No obstante, un par de cintas me parecen más propicias: la norteamericana *Días de radio* (*Radio Days*, 1987) de Woody Allen, y la mexicana *En el aire* (1995) de Juan Carlos de Llaca.

En *Días de radio*, Allen concibe un homenaje en primera persona a la radio: si bien es cierto que no interpreta a personaje alguno, es pertinente recordar que además del guión y la realización, por su cuenta corre la narración (en *off*) de lo que acontece. En imágenes y sonidos ofrece un desfile de las personalidades y los programas que llenaron su niñez de entretenimiento y alimentaron la imaginación del futuro cineasta. Como base para tal propósito sirve la cotidianidad de una familia neoyorquina, acaso una familia de tantas, pero evidentemente se (re)trata (a) de la del propio Allen. La acción transcurre entre finales de los años treinta y mediados de los cuarenta, cuando la guerra era principalmente, al menos para ellos, un evento radial. En el aparato de radio todos los miembros de la familia encuentran el material para evadir la hostilidad ambiente y llenar las horas del día: se disipan y entretienen con programas que lo mismo relatan aventuras de héroes audibles

pero invisibles, hacen eco de los chismes que generan las celebridades (de cine, de radio), proezas deportivas y sesiones musicales. Incluso hay lugar para la célebre transmisión de *La guerra de los mundos*, que el 30 de octubre de 1938 lanzó al aire Orson Welles y que causó el pánico de una masa de crédulos escuchas.

Días de radio destila nostalgia: registra un tiempo que se fue para no volver, pues pocos años después de los que cubre la historia, los norteamericanos (y luego el mundo entero) desviaron su atención a la televisión. Y con la visión, como machaconamente cantan The Buggles, las estrellas de radio se fueron apagando... y padeció la imaginación.

En el aire es la ópera prima del chilango Juan Carlos de Llaca, quien a la fecha sólo ha filmado un largometraje más (*Por la libre*). La cinta congrega un puñado de celebridades (o futuras celebridades) detrás y frente a la cámara. La fotografía es cortesía de Claudio Rocha (quien luego emigró a Estados Unidos) y la edición de Carlos Bolado; en el reparto aparecen, entre otros, Daniel Giménez Cacho, Plutarco Haza, Dolores Heredia, Alberto Estrella y Angélica Aragón. La historia sigue la huella de Alberto (Giménez Cacho), conductor de un programa que transmite música que pretende regresar al auditorio «a la prepa» con canciones de, entre otros, Jimi Hendrix, Traffic y La Revolución de Emiliano Zapata.

La programación es puntuada por añorantes comentarios de Alberto, que se rehúsa a ajustarse a los nuevos tiempos: es un *hippie* empedernido que no está dispuesto a renunciar a la época en la que la utopía no parecía utópica, la vida

era llevadera dentro de una comuna y se podía inhalar otra realidad a través de un cigarro de marihuana. La cinta enfatiza, además, los nexos que existen entre radio y literatura: Alberto encuentra en la escritura de guiones para la radio la vía alterna a su frustrado futuro de músico, y la verborrea que lanza al aire se convierte en un texto apreciado por una audiencia fiel. Por otra parte, por ondas hertzianas Alberto intenta recuperar a la fugaz mujer amada, a la que manda un mensaje en una botella que navega por el aire. No está de más comentar que *En el aire* tiende un puente con las crónicas de *Tiempo transcurrido* de Juan Villoro, que si bien es cierto que son imaginarias y no pretenden ser un fresco histórico, son habitadas por personajes similares a los que transitan por *En el aire* —personajes que no son menos imaginarios, no está de más abundar.

El cine le da a la radio aquello de lo que carece: imagen. Hace posible, desde la ficción y montaje mediante, la yuxtaposición de la emisión y la recepción, hace visible y posible la retroalimentación que sólo parcialmente puede tenerse «en la vida real». La radio ayuda a sacar al cine de la sala oscura y lo hace presente a personas que probablemente no verán aquello de lo que se habla: el cine como un medio meramente auditivo. Ambos son útiles como acompañantes para el insomnio, sólo que el cine, él sí, debe subirse al enemigo radial por antonomasia: la televisión ●



Leñero, narrador de *Gente así*

● VICENTE ALFONSO

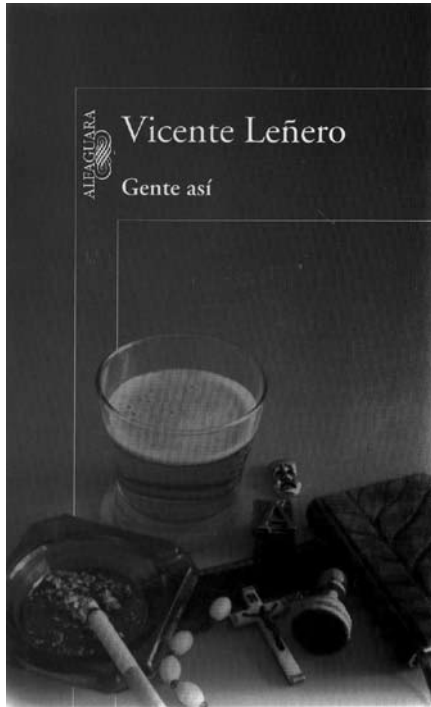
Una mañana de 1958, un joven escritor se topó con la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Cuento Universitario. El jurado estaba integrado por Guadalupe Dueñas, Enrique González Casanova, Juan Rulfo, Jesús Arellano y Juan José Arreola. Ese mismo día, el aspirante a cuentista se sentó frente a una Remington negra de teclas redondas y escribió un cuento de ambiente rural en el que había resabios de Juan Rulfo. Lo llamó «La polvareda». Dos días después escribió un relato muy distinto en el que utilizaba recursos faulknerianos y narraba la anécdota de unos jóvenes clasemedieros que roban un auto y se accidentan en la carretera. Para despistar al jurado, tecleó este nuevo texto (titulado «¿Qué me van a hacer, papá?») en una Smith Corona portátil, de letra muy pequeña. Envío ambos al concurso. «La polvareda» ganó el primer lugar... y el segundo lo obtuvo «¿Qué me van a hacer, papá?».

Con los dos cuentos premiados, seguidos por otros 20 relatos cortos, aquel joven llamado Vicente Leñero armó *La polvareda*, su primer libro. Se trata de un

volumen de 188 páginas publicado por Jus en 1959, dentro de la colección Voces Nuevas. A medio siglo de haber escrito aquellos primeros relatos, Leñero nos entrega *Gente así*, cuentario con el que —arquitecto a fin de cuentas— tiende puentes hacia esa primera publicación.

Hay que decirlo de una vez: con *Gente así*, Leñero no pretende hacer el *remake* de su primer libro de cuentos, sino su complemento. Si se me permite el símil, con este par de libros ocurre algo parecido a lo que sucede con una de las obras maestras de la música occidental: *El clavecín bien temperado*, de J. S. Bach. Esta obra del compositor alemán también está formada por dos libros escritos en momentos muy distintos (con un lapso de 20 años entre su publicación), que sin embargo comparten el mismo esquema: cada libro comprende 24 preludios y fugas que exploran todas las tonalidades de la música occidental. Se trata entonces de una colección que abarca 48 preludios y 48 fugas cuyo objetivo es al mismo tiempo teórico y didáctico, según el propio J. S. Bach apunta en el prólogo: «El clave bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos (...) están compuestos para la práctica y el provecho de los jóvenes músicos deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte».

Puestos uno frente a otro, *Gente así* y *La polvareda* muestran la variedad de temas que obsesionan a su autor. En las páginas de ambos —como en la vasta obra que hay entre los dos títulos— habitan albañiles, sacerdotes, escritores, obreros, periodistas y jugadores de beisbol. Si *La polvareda* comienza con el cuento del mismo nombre



● *Gente así*, de Vicente Leñero. Alfaguara, México, 2008.

escrito en clave rulfiana, *Gente así* arranca con «La cordillera», cuento en el que un joven estudiante de letras copia el estilo de Rulfo y acaba la novela inconclusa del autor de *Pedro Páramo*. Si hace 50 años «El albañil muerto» era una exploración que anunciaba lo que años más tarde sería *Los albañiles* (Premio Seix Barral 1963), «A la manera de O'Henry» es un cuento que toma como pretexto una historia de albañiles para hacer un inteligente juego con el autor norteamericano. Y si *La polvareda* incluye «Navidad en el cerro» como una variación del nacimiento de Jesucristo, *Gente así* contiene «Belén», cuento con final sorpresivo que reconstruye, también con

alteraciones, la historia bíblica. Ajedrez y beisbol son quizá los únicos temas que no aparecen ni siquiera mencionados en la *opera prima*, y que después se volverán una constante en la obra de Leñero.

Del contrapunto que forman *La polvareda* y *Gente así* podemos sacar en claro que aquel Vicente Leñero que tecléo con ansias sus primeros cuentos en la Remington de su hermano Armando ha sido fiel a sus obsesiones, de las cuales la primera es el impulso creador. También es claro que ha sido fiel a sus temas. La diferencia es que ahora, medio siglo después, aquel joven ha producido una extensa obra y a fuerza de convivir con las palabras ha logrado arrancarles los secretos del oficio.

De *Gente así* destaca en primer lugar lo atractivo de las historias que contiene: relatos que se leen de un tirón, páginas que atrapan a los lectores. En ambientes descritos con precisión y eficacia se mueve una turba de personajes que habitan en distintos momentos y en distintas latitudes, pero que se arrastran hacia finales fatídicos movidos por el rencor o por el sentimiento de culpa. Diálogos escritos con un oído bien temperado que reproducen con envidiable naturalidad las formas de hablar, y que fluyen con una sencillez lograda a base de trabajo.

Gente así es un magnífico libro porque, además de aplicar las herramientas de la narrativa, Leñero enriquece sus libros con elementos del teatro, del periodismo, del cine y hasta del ajedrez. Y también porque el autor desafía el carácter ficcional de la literatura: las 17 historias que contiene están construidas a caballo entre la

realidad y la fantasía. Como lo ha hecho ya en trabajos previos como *Sentimiento de culpa* y *La vida que se va*, Leñero mezcla personajes que él crea y nombres de la realidad para hacer una suerte de ilusionismo literario que mete en la jugada hasta al más escéptico de sus lectores. ¿Qué es realidad y qué no lo es en estas líneas apuntaladas en el mundo por medio de personajes como Julio Scherer, José Emilio Pacheco, Manuel Arango o Gael García Bernal?

Lo mismo sirven para construir este catálogo una librería de la Condesa que la fortaleza de Pedro y Pablo en el helado y lejano San Petersburgo habitado por un joven ruso aspirante a novelista; lo mismo el convulso Culiacán bajo el yugo del narco que la Inglaterra de Shakespeare o la Feria del Libro de Guadalajara. La clave de este juego la proporcionan quizá las reflexiones de Benjamín —uno de los protagonistas del cuento que abre el libro— mientras recuerda los consejos de Gerardo de la Torre: «Cuando se parte de una realidad se vuelve más sencillo el trabajo porque se reducen las exigencias de la imaginación y se despierta la fantasía gracias al imperativo de ir desarrollando, por aquí o por allá, cada personaje, cada trama, cada nueva historia imprevista. El escribir impulsa a escribir».

En Leñero ese impulso por narrar ha sido siempre tan poderoso que además de motor para escribir ha resultado muchas veces el tema de lo escrito. Así ocurre desde su primera novela, *La voz adolorida* (publicada por la Universidad Veracruzana en 1961), en donde el personaje-narrador intenta hacer la reconstrucción de su vida a fuerza de palabras, y sigue ocurriendo en

otras novelas como *Estudio Q*, en donde una autora de guiones se enfrenta a las dificultades del oficio; como *El garabato*, protagonizada por el escritor ficticio Pablo H. Mejía; o como *La vida que se va*, en donde un reportero registra las memorias reales o imaginarias de doña Norma, una anciana fuera de lo común que parece haber vivido en simultáneas.

No es extraño entonces que varios de los cuentos de *Gente así* sean protagonizados por escritores: «La cordillera», «Resentimiento», «A la manera de O'Henry» «Los cuatrocientos años de Hamlet», «La apertura Topalov», «Cajón de Alfonso Sastre», «La novela del joven Dostoievski»... Al maestro Leñero podría aplicarse la descripción que, de Fiódor, hace el narrador de este último relato: «Escribía a todas horas encerrado en la vivienda: cuando no su novela tachoneada y corregida de continuo en el borrador [...] apuntes para cuentos. En ocasiones, por la mañana, cuando su frenesí se empantanaba, salía a recorrer los barrios [San Pedro de los Pinos] para sumergirse en las tramas secundarias de los vecinos de sus protagonistas. Nada necesitaba inventar. Todo estaba allí: en las oficinas, en los mercados, en los rincones de las casuchas».

Sí, todo estaba allí, pero alguien tenía que escribirlo. Ahora que Leñero ha celebrado 75 años de vida, *Gente así* aparece entonces no sólo como un excelente libro de cuentos, también como una cátedra sobre el oficio de narrar ●

El propósito de no verlo claro

● IRAD NIETO

...filosofar no sirve para nada, no conduce a nada, puesto que es un discurso que no obtiene jamás conclusiones definitivas.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD,
«¿Por qué filosofar?»

Con el objetivo de justificarla social y académicamente, se ha presentado siempre a la filosofía como una disciplina intelectual que nos ayuda a ver las cosas más claras, a orientarnos con preguntas, conceptos y respuestas en una vida oscura y angustiante. Según el discurso institucional, la filosofía aclara y responde, ilumina allí donde todos andamos a ciegas y ofrece coordenadas a los desubicados. Por eso es útil, se dice: enseña a vivir y a situarse en momentos críticos; proporciona herramientas cognitivas a los individuos para estar en el mundo y comprenderlo.

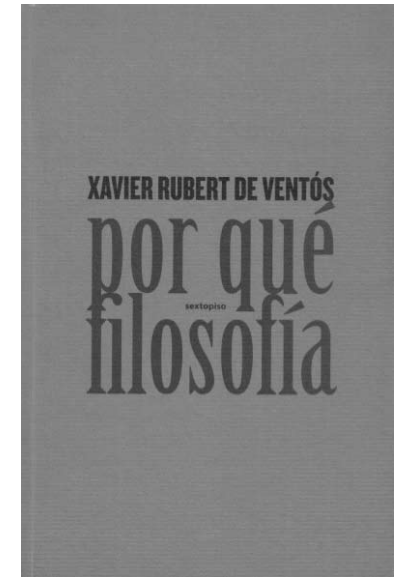
Nada más falso. Si en algo ha contribuido la filosofía a lo largo de la historia, ha sido en impedir que veamos claro. Mientras muchos se frustran porque no entienden, y se afanan por combatir esta desazón, el filósofo vive de complicarse aún más la existencia y

la de aquellos que lo rodean. Enfrentarse diariamente a la petulancia de los que todo saben y conocen, o creen saber y conocer, de los que «ven todo claro», fue la principal actividad de Sócrates, padre de la filosofía, a quien se acusó y mató por corromper a los jóvenes de Atenas. La argumentación circular de sus charlas no llevaba a ninguna parte (terminaban donde habían comenzado, con las mismas incertidumbres), porque a ningún lado puede conducir aquel que se reconoce en este principio: *Sólo sé que no sé nada*. La ignorancia fue la base de su filosofía y sus diálogos; había preguntas (muchas), casi ninguna respuesta. Por eso Sócrates es decepcionante para los que buscan consuelo en la filosofía (como si de religión se tratara). Era un saco de perplejidades y se dedicó a compartirlas mediante la conversación y la ironía, no para superarlas, sino para oscurecerlas todavía más con nuevas dudas. «Torpedo» fue el adjetivo que le aplicaron los de su tiempo, por semejarse al pez que paraliza con el contacto y la descarga de electricidad. El filósofo toleró el mote, con la condición, exigió, de que se reconociera que él mismo estaba entorpecido por los problemas y por eso los contagiaba. Su amor a la sabiduría, el filosofar, no consistía en conocer, sino en pensar e interrogar desde el asombro; actividad más cercana a la vagancia infantil y al ocio que a la ciencia, más próxima a la transgresión de lo «correcto» que a la certeza.

El apremio tan actual de querer verlo todo claro es una necesidad atávica o neurótica, sostiene el filósofo y político Xavier Rubert de Ventós (Barcelona, 1939), autor de más 20 libros de ensayos filosóficos y profesor de estética en la Universidad

de Barcelona. Atávica porque un rasgo de los pueblos primitivos es su preocupación por entenderlo y clasificarlo todo, a través de mitos y divinidades; neurótica porque, si algo distingue a los neuróticos, es su enfermiza inquietud por querer escudriñar y saberlo todo, encontrar explicaciones que apacigüen su ansiedad, no tanto para buscar la verdad, sino para aliviar una angustia.

Para Rubert de Ventós, la importancia de la filosofía radica precisamente en lo contrario: en «no verlo claro», en permanecer siempre azorados y próximos a las cosas que, sensuales, se nos ofrecen. «Hacer filosofía requiere ser lo bastante ingenuo —o valiente— para reconocer que no vemos las cosas claras. Para aceptar sin reservas ni coartadas el desconcierto, la desazón y el vértigo que nos produce lo que no entendemos». Si el pensar puede servir para algo es para ensanchar el mar de vacilaciones sobre el que flota la vida humana, para «elevar el tono de nuestras perplejidades». El filósofo es aquel ser perplejo que no deja de hurgar en su perplejidad; ésta es su tarea. Y sabemos que un individuo entumecido por el pensar, al borde de un vado de silencios, parecerá extraño y peligroso a los transeúntes atrapados en la vorágine del quehacer cotidiano; pero para los grandes filósofos, dicha «parálisis» es uno de los más altos niveles a que puede llegar la inteligencia humana. «La característica principal del pensar», afirmó Hannah Arendt, «es que interrumpe toda acción, toda actividad ordinaria, cualquiera que ésta sea». Atreverse a ignorar, soltar las amarras intelectuales en una época en que se comercian verdades y remedios para todo, es apenas



● *Por qué filosofía*, de Xavier Rubert de Ventós. Sexto Piso, México, 2008.

la condición para abrir cauce al torrente del pensamiento. Si no, veamos los *Ensayos* de Montaigne, ese ejercicio soberbio de digresiones sabias y el puro fluir de las ideas. «Varío cuando me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi forma magistral, que es la ignorancia», escribió el ensayista francés.

Reivindicar esta ignorancia casi adolescente para la filosofía fue una de las apuestas que Rubert de Ventós hizo cuando publicó por primera vez, en 1983, en catalán, este claro, elegante y muy ameno alegato que representa *Por qué filosofía*, rescatado ahora, en una segunda edición, por la editorial mexicana Sexto Piso. El profesor español insiste en una idea a lo largo de todo el libro: «La filosofía ha de comenzar por ver un poco más oscuro aquello que de antemano todo el mundo

ve claro». Pero hay que saber detectar las anteojeras de la *doxa* más corriente (incluida la de los intelectuales) y no tomarse las cosas demasiado en serio, ser irónicos y no sabihondos pedantes.

A diferencia de quienes creen que los filósofos o pensadores están ahí para resolver problemas y convertirse en «asesores éticos» u opinadores a la carta de algún burócrata de medio pelo, Rubert de Ventós piensa que su eficacia estriba «en la debilidad de su convencimiento», en la inseguridad de sus posiciones, la cual los obliga a dialogar sin descanso con ideas y a repensar lo que tenían por más o menos ciertas. En esta batalla, los clichés, los lugares comunes, el populismo intelectual y la falsa moral serán los enemigos íntimos de todo aquel que esté dispuesto a pensar, a batirse por la fragilidad de sus ideas y el titubeo de sus convicciones. Por eso filosofía, y no ciencia ni religión ●

Claudia Posadas: poemas de la Piedra de Oro

● JOSU LANDA

Más de diez años después de la aparición de su primer poemario, *La memoria blanca de los muros*, Claudia Posadas saca a la luz

este manojo de poemas, de entre los que ha venido forjando, con paciencia y casi en silencio total, en medio del mundanal ruido de la cultura: mientras prepara alguna antología o compilación de textos ajenos, conversa con algunos de los principales poetas del continente para registrar lo hablado en la prensa cultural u organiza la presentación de algún libro.

Esta *plquette* no recoge toda la labor poética realizada por Claudia Posadas desde aquella otra entrega primeriza, pero sí la representa. Los escasos cinco poemas que aquí se ofrecen —de extensión, en general, más que mediana— dan cuenta de un universo simbólico en claro proceso de afirmación, así como de un tono, un léxico y un sentido de la composición acordes con él.

Ese universo que recrea Posadas con su escritura es el del espíritu imperecedero de los místicos, los magos y los alumbrados. Es el mundo de Plotino y Dionisio Areopagita, de Hildegarda de Bingen y Teresa de Jesús, también de Juan Eduardo Cirlot, Armando Rojas Guardia y Javier Sicilia. Son los dominios, en suma, de quienes se consumen en la visión de la Luz y en el eco de la Palabra, y se esfuerzan en pergeñar esa experiencia con los caracteres propios de la poesía.

Es de esperar que un mundo como el presente —en el que a la retirada o pretendida expulsión del Espíritu le siguen el desenfreno criminal, el egoísmo ilimitado de los poderes fácticos, el sinsentido en casi todos los órdenes de la vida, la desazón constante y sin contrapeso en ninguna esperanza razonable, la desmesura en todo lo peor, en medio de la devastación de la tierra y el empozoñamiento del aire,

las aguas y aun las bebidas espirituosas— suscite un ímpetu de sentido contrario en las almas más sensibles. Tarde o temprano, toda la buena poesía de los días por venir habrá de encarar ese terror que, de seguro, es la madre de todos los terrores larvados y en trance de estallar. Y una de las formas de encauzar ese impulso es la poesía que abraza, en toda su radicalidad o en algunos de sus aspectos más llevaderos, una antigua y extendida tradición que apenas caracteriza bien el adjetivo «mística». No hay, pues, incongruencia en el hecho de sobrevivir en la megalópolis enloquecida y envenenada y procurar que el fuego lábil del corazón agitado por la voráGINE hipermoderna aspire a fundirse con el inveterado corazón ígneo y divino de las estrellas.

Claudia Posadas ha optado, a su manera, por transitar ese camino. Por eso, en último término, su programa poético —que, en el fondo, es también su proyecto de vida— queda trazado en los tropos de este verso: «Dormimos en la barca sin saber la voluntad de su abandono»: frente a la soberbia destructiva del mundo, la humildad —a un tiempo gratificante y abismal, aterida de miedo— del dejarse llevar por el tiempo. Por eso, también, esta nueva visitación a la *Lapis aurea*, la Piedra de Oro. El término remite, cuando menos, a la tradición alquímica, al afán por acceder a lo ultramundano desde lo terrenal, de trasuntar la materia impura en sustancia pura, simbolizada desde siempre, en este mundo, por el oro. No se trata de evasión, sino de lucha contra la mundanal deriva hacia la nada, hacia lo que sólo en apariencia es valioso y digno de esfuerzo,

desde las cifras mismas de la Tierra imperfecta y, así, interfecta, por aquello que decía Cirlot, en una carta a un amigo: «Si algo muere, es que no vive absolutamente». En menos palabras: se trata del viejo anhelo de absoluto: una buena pasión demasiado humana.

Según lo que registra el curioso *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, las limaduras de la piedra de oro —el metal más noble, «porque la nobleza de la virtud del Sol aparece más manifestamente en él»—, con el debido acompañamiento de comida o bebida, ayudan «al que tiene miedo por razón de melancolía». Me parece un buen punto de afinidad con estos poemas de Claudia Posadas: limaduras del verbo como «el ave del significado es una ráfaga sin forma», entonan con el sentimiento de que «me abandona la tibieza de lo que había creído una pertinencia», con la impresión de que «todo signo se convierte en vértigo» y de que se está «en esta orfandad», en la que justamente «sólo existe el miedo»; pero el hecho de sorberlas con el pan y el vino de la poesía permite superar el regusto aniquilador de esas tristezas que, al ser proferidas en el poema, imantan algún brote de la esperanza y la alegría.

Esta clase de poesía es fuertemente ideológica: tiende a privilegiar ciertas visiones y aun doctrinas sobre las exigencias formales de la composición poética. De ahí la presencia de frases como «la materia su dolor su podredumbre su razón que no subsiste más allá», que nuestro a título de ejemplo. Con todo, Claudia Posadas demuestra tener conciencia de estos peligros y, en

consecuencia, se esfuerza por no abusar de recursos retóricos vanos y cimentar el fraseo en una sintaxis fluida, en general, reacia a molestos encabalgamientos y no pocas veces vocada al versículo.

Otra característica arriesgada de este tipo de escritura es el léxico, la sobreabundancia de vocablos con los que sólo unos cuantos iniciados pueden estar familiarizados. De por sí, la metáfora del Espíritu parece resistirse siempre a la comprensión de los legos: recordemos los afanes de San Juan de la Cruz —en realidad, toda una reescritura en prosa— por hacer que una monja de su propio tiempo entendiera sus poemas. Éstos de Claudia Posadas adolecen, en parte, de esa sombra: palabras como «paroxitum», «nigredo», «Azoth» o «albedo», junto con términos como «Resurrección de la Torre del Homenaje», «opus magnum» y otros, pueden cortar, en un principio, la comunicación con el lector. Sin embargo, algunos de ellos, por lo menos, en medio de expresiones de sugerente ambigüedad, pueden suscitar curiosidad, empatía y disfrute, en virtud de que, con mucha frecuencia, el potencial más fecundo de la palabra poética está en la polisemia y la anfibología, no tanto en la literalidad.

Con todo y sus momentos de caída y superables imperfecciones —como sucede, por lo demás, hasta con los mejores poemarios—, esta plaqueta de Claudia Posadas pone en evidencia una pertinente exploración en una de las posibilidades menos cultivadas de la poesía y tal vez más prometedoras de cara a los tiempos que se avizoran. El sentido verdadero de la alquimia estriba en la pericia y la

maestría destinadas a hacer que las cosas humanas, las de esta tierra, mejoren; no se le puede negar a Claudia Posadas una plena concordancia con ese espíritu, con ese afán de que la palabra poética mejore y resane el discurso enfermo de este mundo ●

● *Lapis aurea*, de Claudia Posadas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile / LunArenas, Puebla, 2008.

Habitar el Imperio

● ÓSCAR DAVID LÓPEZ

«**La espera**», dice Roland Barthes, «es un encantamiento: recibí la orden de no moverme». Desde el inicio de los tiempos, el ejército ha recibido esta orden como fábula de lo que vendrá, y por ella se ha entrenado con esmero la unidad militar. La espera es un entramado de angustias: ¿cómo es el enemigo?, ¿cuáles tácticas de guerra tendrá?, ¿qué armas?, ¿cuántos serán?, ¿por dónde atacarán?, ¿cómo vencerlos para extender nuestro territorio, nuestro imperio? Asimismo, la angustia es sinónimo de la tensión, de la firme intención de que, cuando llegue el momento, uno deberá

salir adelante contra el otro. La espera es la imposibilidad de estar en uno mismo porque, para que la espera esté en su estado de pureza, debemos pertenecerle.

La lectura de *Imperio*, de Rocío Cerón (Ciudad de México, 1972), echa luz sobre las interrogantes de la angustia de la espera y por igual sobre su construcción repleta de purezas y impurezas. Con *impureza* me refiero a las fracciones del poema que hablan de la dispersión y de las diversiones que la voz poética encuentra para evadir su espera, y, por otro lado, la pureza aparece en las fracciones donde la voz poética se queda sentada sobre la espera, en el canto. Purezas, en palabras del poema, como: «Arriba, / basamento puro, derroche de sílabas, / añicos y brotes amalgaman el tabique, / la estructura: / inclinación del canto de la casa. // ¿Cuánto sol habrá de quemar la nuca, cuánta luz padecerá el estío?» (pág. 29). O impurezas como: «De pie, él mira la suspensión de la hoja, la transparencia de la herida, quedan abajo —sotierro— el párpado testigo, el presagio» (pág. 18).

El recorrido al que nos invita *Imperio* está trazado sobre el límite de la resistencia: del resistir la espera del combate, el encuentro bélico, la austeridad y por último la refundación de los imperios y el imperio mayor que es la resignificación del yo poético. El canto de la casa, del pueblo, de lo sagrado. En palabras de la autora: «Aves sobrevuelan el paraíso. / Ruinas de monumentos / cascotes de edificios / patios traseros invadidos de hollín. / Un hedor de grietas sacude al silencio. / Contra el único muro en pie se estrella un ave. / La huella de su sangre es emblema de devoción. // Resistencia: insistir en el pasado: memoria

que clarifica» (pág. 61).

Sin embargo, la memoria que se suscribe en *Imperio* no es la búsqueda del tiempo perdido, de esa espera, sino precisamente lo contrario: es la espera preliminar y la espera posterior. El recuerdo, esa insistencia en el recuerdo adherido a las ruinas, se trata de un canto que estimula la reconstrucción de una ciudad, del cuerpo mismo sobre un mirador donde lo mínimo se cimienta en el miedo a la muerte, al fin del canto del batallón. Así: «*El regazo del miedo ha dejado sus hábitos en la frente; ese ademán, apenas contenido, es / el mundo bajo el caparazón de las hogueras*» (pág. 43).

Imperio, a ratos impresionista debido al afán del visitante o del despojado que se queda o por igual avanza sobre las ruinas, nos presenta la violencia del canto de la poeta. El libro transcurre en la tensión, sin embargo no se trata de un canto épico, pues si se le hace un reproche quizá sea que pocas veces esta tensión se rompe para convertirse en acción. Cerón construye un *Imperio* proveniente quizá de una poética del síntoma de la fijeza, pues exceptuando poemas como «Acaso ayer. Entre los pliegues y un arma» o «La sucesión de las cosas espléndidas», el libro es un canto concentrado hacia el interior fotográfico de una humanidad en ciernes, aún humana, pero que no por tal carácter dejará la reconstrucción de su historia sobre la de los otros. O sea: «Mi madre, sus silencios. Sentada en el patio delantero de la casa, el sol de invierno quemando sus mejillas. Callada. Los pasos rápidos de mi padre, buscando por los cuartos lo mínimo: su arma (Browning HP-35. Trece tiros) antes de salir. Callada. El soldado que vino a

preguntar cuántos hombres vivían en casa. Callada. El día que partimos, su hijo menos y yo, hacia el cuartel. Callada. La muerte de mi hermano en manos de un francotirador. Callada. Su propia muerte, callada» (pág. 74).

Aun así, la dispersión de los hechos es una apuesta para lidiar con la espera ante los otros y las ruinas mutuas. Rocío Cerón consigue articular un *Imperio* con luz semejante al acto de estar vivos, a la poesía y al canto del guerrero, antecesor de todos los presagios de los que somos causa ●

● *Imperio*, de Rocío Cerón. Ediciones Monte Carmelo, Comalcalco, 2008.

Cómo volver

● ENRIQUE PADILLA

Debemos a Michael Ende la vida de Cyril Abercomby, aristócrata británico que ignoraba lo que es haber tenido un hogar porque su infancia había transcurrido, a causa del trabajo de su padre, en hoteles de toda Europa. Cuando niño, Cyril hallaba extraña y fascinante la emotividad con que las personas se referían a su lugar de origen, por lo que, ya mayor, se dedicó a viajar por el mundo en busca de un

sitio con el cual identificarse y por el cual experimentar semejantes sentimientos. Sus acuciantes pesquisas resultaron infructuosas hasta el día en que descubrió, en la bóveda de un coleccionista privado, la pintura al óleo de un palacio sobre una roca enorme en forma de seta. Y si bien en esa arquitectura ficticia reconoció por fin el espacio al que pertenecía, y cuya sola representación lo indujo al llanto, cabe preguntar si se habría esforzado tan religiosamente de haber conocido los costos de antemano: la alienación y los estigmas que implica llamar *casa* a ciertas coordenadas geográficas. Un gravamen que pesa aún más si, como en *Contraverano*, del sinaloense Mijail Lamas, se vuelve a ellas a pesar de sí mismas.

Casi franqueada la primera década de este siglo, un libro que lidia con la dicotomía del hogar y el desarraigo tiene el reto de aportar algo distinto de lo que otros autores en años recientes han escrito sobre el tema. La solución, en *Contraverano*, está dada por la antonimia que escinde al poeta. Ya Cyril advertía que el terruño rara vez posee características especialmente agradables para un observador imparcial, y que casi siempre sucede más bien lo contrario: de ahí que en todo ser humano esté latente el conflicto entre volver a ese sitio que nos forma o alejarse de sus aberraciones. Pero muchas veces lo que llega al papel es el resultado de dicha pugna, ya sea en forma de piedra angular para una estética, como en el caso de Gamoneda o Westphalen, o de la feroz crítica del curso tomado por las cosas, como la que realiza Fernando Vallejo. Por el contrario, en los versos de Lamas (Culiacán, 1979), la batalla se libra

al momento de la lectura, se aviva entre blancos y palabras, incinera y ensombrece.

Culiacán, ciudad bajo el azote del sol y el narcotráfico, «donde el calor instaura su pesadumbre», es el destino que la voz poética intenta resistir, aunque es imposible que algo escape a estos regímenes. Uno, inalienable, extiende su imperio sobre los autos, la familia, las muchachas que van al baile. El otro, menos perceptible en los versos, no por recóndito sino porque se confunde con el calor, deja al pasar silencios y veladoras. «Recuerdo la primera casa de la infancia / y la segunda / y la tercera. / Todas son una, / incendiándose».

El poemario puede leerse —y se lee— como un testimonio, el relato de un desastre cotidiano. El poeta, fuera del epicentro, vacila en entregarse a la memoria, pero la impronta de fiebre se torna insoslayable, y no queda más remedio que aferrarse al desprendimiento, acercarse validando la distancia material. Al comienzo del libro, dividido en ocho apartados que pulsan los distintos momentos del retorno, predominan los poemas en que la voz se interpela a sí misma, como para comprobar que aún existe y no se ha fundido con el suelo. «Que el sol y su recuerdo no tuerzan tus labios. / Su amargo madurar escupe aquí». Un ágil ritmo, de fuga por momentos, muestra la ruina que las batallas pasadas —prontas a reencenderse— dejaron en la ciudad y en la conciencia. El presente es sólo el recrudescimiento del pasado:

Lo que antes fue desierto aún persiste
y en unas cuantas líneas crees recuperar
[todo de nuevo,
recuperar aquel paisaje donde el verano

cumplía su destrucción inapelable.
Pero hay algo diferente,
las calles que recuerdas tienen zanjas
[más hondas

[...]
Dejas la pluma que habías tomado para
escribir eso que no alcanzas a fijar
apagas en silencio las luces de la casa
y el desasosiego no se extingue por
[completo.

El desasosiego persiste porque la necesidad de atender las viejas escaldaduras no basta para explicar la obligación de la vuelta. Conforme los versos de *Contraverano* sobrellevan el peso del mediodía, se va haciendo patente la irrupción de la nostalgia, fondo de ceniza común a todos los seres humanos. Aun entre las casas y las calles de una ciudad que se gasta se crean vínculos, alianzas con aquellos que soportaron o soportan las mismas contingencias. La filiación se extiende a los objetos cercanos, por más prosaicos que sean. Para Lamas, resulta necesario nombrar también las fogatas en que el sol trataba de perpetuarse, el café con mal servicio donde se intentaron los primeros versos, los cables de teléfono sin «un solo pájaro sombrío». La urgencia de esta reconstrucción se pone de relieve mediante el uso de prosaísmos e imágenes nítidas, como tomadas de un espejo, inequívocas porque lo dramático mueve a poner los hechos en tela de juicio. «Afuera el verano dejaba correr libre su corazón de rojo carnicero / y la luz marchitaba cuerpos que antes fueron exquisitos, / que antes fueron necesarios». La memoria ha vencido: el poeta está allí, otra vez, bajo

la luz sin freno, y tiene que guarecerse en la sombra para conseguir alguna tregua; incluso, aún más, él mismo debe tornarse una sombra. También en lo formal se sienten los efectos de la traslación. Surgen los alejandrinos, como para proponer un orden; poco más adelante, aparecen poemas cuyas palabras semejan rocas en el desierto de la página. El sol ha destruido hasta la sintaxis y únicamente subsisten las relaciones internas, primarias, profundas: «ruge verano / arde aliento / sudor resbala / calor revienta / fuego asesina / verano explota».

Hacia el final, quizá el único reproche que puede hacerse al poemario es cierta distancia que impone al lector sobre todo en la primera parte —aunque esto quizá tenga más que ver con el egoísmo de quien lee—, debido a las continuas referencias al oficio literario y a la enunciación recurrente de los poemas iniciales —todo discurso tiene su dosis de artificialidad, pero el yo que se habla a través de un tú otorga un doble espacio para el desapego. En los últimos poemas, en cambio, la voz deja de mediar hacia ella misma, se expone, se desdobra, se convierte en la voz de su padre y, a veces, se difumina, y las metáforas y el ritmo cobran mayor vigor y alcance:

Que no te asuste, hijo, el infierno
más de lo que te pueda asustar esta
[carretera que arde,
este camino que incendia su horizonte,
esta vegetación que nos sepulta,
este sopor que nos asfixia.
La mano ciega que ha errado casi todo,
es la mano de dios que nos protege;
la furia que me nubla el rostro,

es el humo de su cigarro
y toda esta sinrazón y miseria
son provocadas por su aliento
[alcohólico.

La tragedia se vuelve transparente y familiares las quemaduras, algo que eleva a *Contraverano* por encima del mero testimonio y permite adueñarse de los versos, erigirlos en salvaguardas para lidiar con nuestro propio origen y, con suerte, volver a él. El mismo Cyril hubo de sufrir bastante antes de hacerse del óleo, y mucho más con tal de que la ficción se volviera habitable. Y la ficción de nuestra casa, horrible o hermosa, puede que necesite ser revisitada si hemos de regresar algún día a morar en ella plenamente. Será algo «Como volver a la estación que nos abre un hueco en el pecho... / Como volver al sitio donde hurgamos lo que el sol nos ha robado con su fuego... / Como volver a recibir misivas de escarnio con fechas abiertas / Y ser derrotado por la indiferencia que abre fosas a nuestro paso. / Como volver aquí. / Cómo volver» ●

● *Contraverano*, de Mijail Lamas. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008.



Ver para morir y estar devuelto

● JORGE MANUEL HERRERA

Pero aun muerto, el griego no quiere separarse de la naturaleza: desea que su tumba tenga una rejilla para ver a través suyo a las golondrinas en la primavera...
ODISEAS ELYTIS

TINTA CHINA SOBRE PAPEL CEBOLLA

La primera vez que se supo muerto, Luis Aguilar tocó con su voz los ojos del hecho poético: hecho emisor de luz que sólo la muerte dignifica y revindica, enamorada del poeta. De ahí que Aguilar haya resurgido —con verdad— en un alumbramiento de palabras, para luego hacer constar que permanecía vivo, en actas: actas fidedignas, circunstanciales y guardianas del secreto de pertenecerse aún en la muerte. Así, Aguilar ha conocido que todo lo vivido debe referir a sus próximas muertes, y dar fe poética del paso de los días hacia ellas.

El acta primera está redactada por un muerto; aquí comienza Luis Aguilar con un inventario de las cosas que nos anteceden y de las que nos preceden: «otras cosas que cantan, que cantan otras cosas; cosas

encadenadas, que encadenan otras». Por actas redacta lo que ha venido muriendo, para poder leerlas en un conjunto de imágenes, parecido a un antiguo retrato de familia, reflector de la fe que se tiene por esas cosas que se pretende poseer. «Me acomodé a la oscuridad», dice el poeta, con la tinta de una mirada que purga la miseria que acontece en un «amasiato con las sombras de las sombras», señalando con ello el lugar donde brota su poesía. Aquí es necesario puntualizar que es un acierto hacerse pasar por muerto frente a la muerte, y Aguilar lo logra en el «Acta de defunción», como si él estuviera presenciando una muerte no orgánica, ciega a medias, de teatro chino, dispuesta a discreción, al azar de la vida anterior que ha dejado. Dicho esto, de Luis Aguilar ahora conocemos su paso por los umbrales del pasado y la sombra, y que el poeta fue horadando con firmeza.

Regresemos al comienzo del acta y descubramos quién es el muerto. Luis Aguilar no. Él ha hecho por apartarse del marco del retrato de familia; será necesario que nosotros, sus lectores, sepamos que desde que asumimos la lectura de estos poemas nunca supimos poner bien nuestro nombre en la luz que salta del cuadro; reconozcamos que tampoco seguimos vivos, si nuestros ojos nos miran dentro del retrato y figurando en acta. Aguilar nos ha llevado a morir, porque él nos certifica que la luz es menester de una inocencia perversa, un pecado matriarcal que nada más la muerte perdona, y que no hay dios alguno que la emancipe: «una sierpe al centro del sol de medianoche». De esta nueva noción de difunto se puede decir que

sea la cuerda que jalamos para recorrer las cortinas que amordazan la memoria.

La segunda acta queda asentada en la fe del renacimiento: el verso es luz renovadora, donde el género expira ante la poesía. La feminidad que la muerte arrojó al mundo no es correspondiente a la masculinidad de las cosas —todo era un caos, ahora todo brilla. ¿Qué más puede el poeta, sino nombrar a las cosas por el nombre que éstas le piden? De la religiosidad de una *génesis poética* que pueda fundamentar el origen y que deviene parte de esa creación. Su propia visión lo justifica creador de circunstancias vitales. Aquí el lector está renaciendo, se rebautiza lesbiana, árbol, papel carbón. En «Fe de bautismo» nombra *hombre* a la mujer y a la mujer *pájaro*, para que de una nueva vez el recuento y reencuentro con sus días florezcan al lado de todo sexo diverso y refundador de las agonías propias —gajes del oficio. En la poesía de Aguilar existe un llamado a todos los cuerpos conocidos que él recita en tiempo y forma de sus emociones, por ello al bautizo de todos sus momentos le nombraremos *liturgia de contenido y extensión*. No importa que él mismo nombre el camino verdadero del placer. El hecho poético es sacramental y de cánones rígidos, y el poeta es sin duda el camino: «Éste es mi cuerpo y mi sangre, cuerpo que jamás le será negado al hambriento. En él está el camino, la verdad y la vida. Pues nadie viene al gozo sino por mí». Tal vez lo que busca en los nuevos nombres sea ese no perderse religioso, humanista y sexista, aun después de nacer cubierto del pecado de ser hombre.

La tercera acta bien pareciera una

vehemencia poética que Luis Aguilar adopta como sacramento de matrimonio. De un modo nada sutil, se permite hablar desde el interior del retablo familiar, hacia la habitación vacía, con una amarga enumeración de las cosas añoradas: «Pensé sembrar plumas de colibrí en el aire; raíces de nota en un canario para alegrar el llanto, armar los troncos con el palpito constante de un carpintero alado». Es notable la manera en que el poeta se cubre de un raso blanco como símbolo de unión entre su dolor y la vida no ajena, reivindicando todos los sacramentos anteriores en una voz femenina, fuerte y solitaria en sus recuentos. Aguilar ha mimetizado su desamor en un reclamo al espacio ocupado, como si en esta ocasión estuviese muerto por tercera vez: «Fueron siempre mis manos (al principio de las cosas y con ciertas cosas por principio) las que te escribieron». Todo esto logra hacernos entender que el matrimonio entre el poeta y su desvarío terrenal son los opuestos que conviven contrariados. El acta encierra un diálogo recurrente en la poesía: fotografía y exterior, visor e imágenes que a lo ancho de sus renglones nos dan un claro panorama de lo trivial que es amar en un río revuelto.

Con la cuarta acta se mide la única dimensión de la muerte ante los ojos. No hay que sentirse un teólogo, no, porque llamarse sabio de Dios no es labor de un oficio poético; más bien son las circunstancias que nuestro poeta resuelve llevar a sus ojos, con la justa medida de palabras que conjunta para renovarse, para estar devuelto sin el ungimiento divino, solo ante la vastedad de su palabra, pese a la luz del miedo: «Podría también intentar

todo de nuevo, pero esta osamenta que me carga, que sostiene este mi cuerpo que es ajeno me craquila. Vivir no es un ensayo». Vaya conciencia del asombro, tan necesaria para ya no importar más que el cuadro de familia que nos contenga, si son nuestros ojos las alas de la reinvencción.

Luis Aguilar nos dice luego, en otro documento, que toda esquela es preferible que el poeta la escriba desde el infierno, para constarse ángel en la poesía, y esto lo señala pese a no preferir un epitafio escrito por una mano terrenal; cree firmemente en dar más luz desde las sombras. Así: «toda flor era metáfora de amor y no de muerte». Por ello repito que la muerte se consagra enamorada del poeta, porque ella sabe que el poeta no la abandona a su suerte, y éste siempre habrá de deshacer los ojos con el corazón en ellos. El poeta no descansa jamás en paz.

Al final de este recuento de actas y con los ojos comenzando a estar maltrechos, Aguilar nos hereda la memoria, como si no bastase haber compartido con él las sombras. No hace por soltarnos de su puño y nos habla del vínculo que la poesía es, y que nuestra herencia se localiza más allá de la vida y la muerte. A un paso de la sombra a la luz, nada tendremos en la conciencia más que *Los ojos ya deshechos* por toda la belleza que en vida contemplemos. Hay que ver para morir y ser devuelto como flores a los hombres y a Dios ●

● *Los ojos ya deshechos*, de Luis Aguilar. Secretaría de Cultura de Jalisco / Mantis Editores, Guadalajara, 2007.



Atrapados con salida

● RUBÉN RODRÍGUEZ MACIEL

¿Señal 90? Las mismas *oldies* de siempre. ¿La Ke Buena? ¿La Zeta? Banda sinaloense, pasito duranguense y gritos en cabina. ¿La Buena Onda? Las clásicas baladas predecibles. ¿Exa? ¿Los 40 Principales? ¿Planeta? *Pop* efímero que vende por montones. Prácticamente así es el cuadrante radiofónico de la FM local, y no es cosa de hoy. La escasa variedad o la poca oferta de opciones para oídos curiosos es un auténtico síndrome que parece incurable. Años, hasta décadas han pasado, y la radio sigue igual, dispuesta a seguir vendiendo lo que vende. Así de fácil.

Por supuesto que también hay de lo otro, de lo bonito. Poco, pero hay. Cómo olvidar a figuras del círculo conocido como «alternativo», que hasta la fecha le brindan frescura y un aspecto distinto a las ondas hertzianas. En esa lista estarían Rodolfo Che Bañuelos, Álvaro de la Rocha *Cheto*, Sara Valenzuela, los *Despeñaderos*, Enrique Blanc, Alfredo Sánchez, Sofía Solórzano... voces que proponen otros menurjes sonoros, y no el que ofrecen la mayoría de los puesteros en el mercado. En meses

recientes, estaciones como RMX, Máxima y la XEJB han soltado chispazos propositivos, mientras que Radio Universidad de Guadalajara, con todo y sus acercamientos a la formalidad, que parecen alejarla de la juventud universitaria, se mantiene como la que empuña una bandera con libertad de contenidos. Y hasta ahí. Parémosle de contar. Tampoco se trata de una queja dramática. Es más, hasta llega a ser una oferta suficiente, pero cuando uno se mantiene en conexión incondicional con una radiodifusora, el hastío, aunque momentáneo, es irreversible.

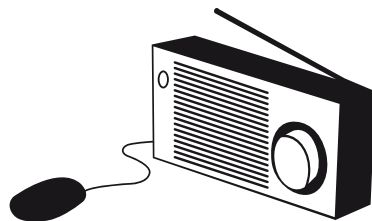

TRES SALIDAS

¿KCRW? Hace exactamente 10 años me topé con un disco titulado *Rare on Air*, producido por la KCRW, una estación especializada en las novedades musicales, sin establecer géneros de por medio, cuya base se localiza en Santa Mónica, California. Ese álbum hasta la fecha sigue siendo de mis favoritos. En su volumen 4 recoge presentaciones en vivo y en exclusiva de Tom Waits, Radiohead, Jeff Buckley, Café Tacvba, Zap Mama, Mazzy Star... Puras joyitas. Desde entonces no he perdido contacto con la emisora. Es mi ventana ideal para contemplar lo que sucede en todos lados. *Morning Becomes Eclectic*, el programa de Nic Harcourt donde, justamente, se presentan figuras como las mencionadas, es el que recomiendo, y más ahora que celebra 30 años de transmisiones. Casi casi quien le pase por la cabeza, ahí se ha presentado. Todos están disponibles para escucharse, y en alta fidelidad, mas no es posible descargarlos. La señal es www.kcrw.com. Una cita con tesoros absolutos.

¿Reactor? Si los tímpanos se aficionan por el rock y sus vertientes hermanas durante las 24 horas, hay que sintonizarlo. Al estar hecho en la Ciudad de México, su contexto obviamente se basa en lo ocurrido en el D. F., pero su equipo de locutores desenfadados y bien informados son brújulas ideales en estos tiempos caóticos, en los que la música sale hasta por la llave. Sugiero escuchar la emisión de *Sopitas y La Reclu*, de lunes a viernes a las siete de la tarde. El lugar es www.reactor.imer.com.mx.

¿Y el iTunes? Muchos de los que leen esto tienen el suyo instalado en la computadora, y con él una serie de opciones radiofónicas que conectan al cibernauta hasta con emisiones orientales. Ambiental, blues, rock clásico, radio colegial, country, electrónica, jazz, latino, gospel, metal, religioso y hip hop son algunas de las categorías localizadas, más amplios listados en cada una de ellas. Para fisgones implacables.

¿Atrapados sin salida? Para nada. Sólo basta darse un chapuzón al navegar por tantas y tantas selecciones que están en la red, para sentirse hasta habitante de otra ciudad. Lo ideal sería no tener que darle clic al mouse, sino contar con buenos acompañantes en el coche, la sala y la cocina. Que así sea ●

«Si supe amar, no lo sé, pero nunca conocí el odio»: Alí Chumacero

● ÉDGAR VELASCO

Su mano está detrás de cientos de libros. Y aunque su bibliografía personal suma apenas tres títulos, su nombre está inscrito en la lista de los poetas más importantes del siglo xx en México. También forma parte del grupo de escritores más longevos: en 2008 cumplió 90 años, acontecimiento que sirvió como pretexto para diversos festejos y múltiples reconocimientos, en una celebración que no concluye: en diciembre se anunció que este año estará listo un documental en su honor, dirigido por el cineasta Modesto López. Su legado fue compilado en *Poesía reunida* (Fondo de Cultura Económica, 2008), que incluye los libros *Páramo de sueños*, *Imágenes desterradas* y *Palabras en reposo*.

Alí Chumacero nació en Acaponeta, Nayarit. A temprana edad se mudó a Guadalajara, ciudad en la que, dice, se forjó como persona. Es tal el cariño que le tiene a la capital de Jalisco que no duda en afirmar: «Me formé en Guadalajara y he vuelto siempre a esa ciudad como si fuera mía. He reconocido en ella la fuente de mis conocimientos, de mis sensaciones, de mis

sentimientos y de mi amor por la vida».

El poeta nayarita es franco. En sus conversaciones no duda en hablar de los «literatos mamones», que son, afirma, «literatos medidos, que no dan paso sin linterna, no van sin programa, no se desvelan. No sirven para nada». Se dice consciente de que, aun cuando se le considera como uno de los grandes poetas mexicanos, tiene pocos lectores. «Soy un escritor que llena recintos, pero el 99 por ciento de las personas que asisten no han leído una página escrita por mí». Pero, sobre todo, tiene completamente clara su vocación: «Soy, ante todo, un tipógrafo». Y habla con verdad: durante muchos años ha estado detrás de los libros que publica el Fondo de Cultura Económica, tarea que ha combinado con otra de sus grandes pasiones: la enseñanza de la escritura.

¿Cómo le vienen los diversos homenajes que ha recibido en los últimos meses?

Pienso que el reconocimiento de una actividad da una satisfacción sólo comparable a la que proporciona el nacimiento de un hijo. El empeño en crear algo se ve coronado de esa manera con la presencia de quienes han compartido el amor por la palabra. Ojalá que toda esa forma de concebir el mundo se vea reflejada en aquello que he escrito.

¿Qué representa cerrar un año de reconocimientos con la publicación de *Poesía reunida*, a cargo de la casa editorial para la que ha trabajado tanto tiempo?

Primero, debo decir que es un libro excelentemente bien hecho. Yo he dedicado mi vida, en buena parte, a hacer libros, y veo en éste un ejemplo de lo bien pensado y lo muy bien realizado. Por otra parte, su contenido, que para bien o para mal reúne todo aquello que he escrito o publicado en verso, se conserva en muy buen ataúd. Me gusta mucho que un libro, de calidad o sin ella, tenga un buen recipiente. Yo soy, sobre todo, un tipógrafo, lo he dicho a menudo, y creo que mi oficio no es sólo útil, sino indispensable para que la cultura llegue a múltiples manos y no se quede, como antes de Gutenberg, en papeles que sólo manejan unos cuantos.

¿Es importante que los libros lleguen al grueso de la población?

Saber leer es una necesidad, pero debería ser una obligación para todos. El Estado debería darle mayor intensidad al afán de formar personas para quienes el libro no sea un objeto extraño, sino un instrumento para usar. He luchado, lucho y lucharé, hasta frente al paredón de la muerte, por que el libro sea siempre el respaldo de la vida.

En su trayectoria prefirió volcar sus esfuerzos en los libros de otros autores y no en su propia obra. ¿Por qué?

Ayudé a muchos jóvenes a trabajar en su obra. He compartido lo mucho o poco que sé, he optado por conducir, ayudar, dar ánimo a quienes empiezan. Si no escribí más fue acaso porque mi preocupación era más la de enseñar a

escribir que la de ejercer el oficio. Por eso escribí poco: me confié demasiado en pensar que lo escrito era suficiente.

¿Le hubiera gustado escribir más?

Me hubiera gustado, sí. Me hubiera agradado que mi obra fuera más amplia. Pero estoy seguro de que no sería distinta ni agregaría mucho a la intensidad con que fue redactada la que publiqué.

¿Cuáles son los temas que han marcado su trabajo literario?

La temática que mayormente me llamó la atención fue siempre el amor. Amor y desamor, reunión y separación, cercanía y lejanía, tristeza y júbilo, son contrarios que se unieron siempre para dar testimonio de aquello que yo sentía frente a los demás. Si supe amar, no lo sé, pero nunca conocí lo que es el odio.

Mencionaba su preferencia por compartir sus conocimientos con otros escritores, antes que cultivar su propia obra, ¿de quién guarda mejor recuerdo?

Dentro del ámbito literario mi amistad se cifra particularmente en el afecto a un jalisciense: José Luis Martínez, con quien hice prácticamente mi carrera literaria. Desde niños caminamos juntos en la creencia de que el arte es la más alta expresión del espíritu humano ●



Eugenio Montejo, mendigo de la forma

● FRANCISCO JOSÉ CRUZ

Conocí a Eugenio Montejo en 1992, poco después de publicarle poemas en *Palimpsesto*, revista que dirijo en Carmona, ciudad próxima a Sevilla. Desde entonces, sólo su muerte ha podido interrumpir nuestro mutuo y hondo afecto.

Conservo en la memoria una frase que revela, a un tiempo, algunas de sus cualidades e inquietudes personales y creadoras. Me la dijo en Caracas meses antes de ponerse enfermo: «En un viejo país desabrochado, yo iba de puerta en puerta, mendigando la forma». Se trata de un apunte, aún inédito, ya no recuerdo si de él mismo o de Blas Coll. Cuando lo escuché por primera vez, creí que era un poemita de tres versos medidos: un endecasílabo y dos heptasílabos, tan acorde lo sentí con el tema:

En un viejo país desabrochado,
yo iba de puerta en puerta,
mendigando la forma.

El apunte (o poema), además de aludir con exquisita reticencia, sin exabrupto

alguno, al talante y al lenguaje groseros, chabacanos, prepotentes y dogmáticos del poder político venezolano de hoy, y por ende, de cualquier poder abusivo e inculto, refleja también la preocupación de nuestro poeta por la pérdida paulatina del sentido formal, tanto en el trato con los hombres como con la escritura. Sobre esta última, animaba a menudo, sobre todo a los jóvenes, a volver al *Romancero*, convencido de que su lectura ayudaría a los futuros poetas a recuperar esa especie de ilusión o inocencia artesanal, tan necesaria para una poesía menos desaliñada y superflua, más emotiva y entrañable, capaz de acompañarnos en nuestros ancestrales deseos e incertidumbres. Ni qué decir tiene, Eugenio Montejo aplicó este esmero formal a su poesía ortónima. Pero lo extremó en la de sus heterónimos Tomás Linden y Sergio Sandoval. En este sentido, el primero compuso sonetos y canciones tradicionales —entre ellas una albada de estilo medieval— y el segundo coplas de cuatro versos, recopiladas bajo el título de *Guitarra del horizonte*.

Considerando que la poesía de Eugenio Montejo y la de estos dos poetas colígrafos comparten un parecido tono y una visión espiritual semejante, siempre sospeché —aunque él nunca me corroboró esta idea— que confiaba a Linden y a Sandoval, así como al poeta de rimas infantiles Eduardo Polo, esas estrofas cerradas, más propias del pasado, por un vago temor anacrónico a quedarse demasiado fuera de su época. De hecho, sus finísimos modales, infrecuentes hoy, ya parecían situarlo un tanto al margen, como si viniera de otro siglo más apacible, de visita a éste,

estridente y ostentoso. En efecto, su trato tenía algo de prudencia desusada que hacía compatibles el respeto y la confianza, la efusión afectiva y su insondable intimidad. Este aire cordialmente misterioso favorecía su don de establecer vínculos entre unos y otros para propiciar un enriquecimiento mutuo y ensanchar la corriente benéfica de la poesía. Su desinteresada y generosa labor mediadora contribuyó decisivamente a la madurez estética de *Palimpsesto*, ampliando el espectro de sus colaboradores.

Su discreción también se notaba cuando daba algún consejo, al paso, como si no lo diera, de manera que su interlocutor no se sintiera condicionado por lo que le decía. Gracias a ella he hecho mías, rumiándolas

casi sin darme cuenta a lo largo de estos años, muchas de sus observaciones.

En un viejo país desabrochado,
yo iba de puerta en puerta,
mendigando la forma.

Quizá en esta nostalgia de la forma, o sea, de la armonía del mundo, arraigue la dimensión abarcadora de su obra hasta convertirse en un admirable correlato de su vida interior. Por ello, al releer la poesía de Eugenio Montejo tras su muerte, estoy persuadido de que la escribió para cuando ya no estuviera con nosotros, pensando en sus seres queridos ●



SEMANAL
Día Siete
MIL EJEMPLARES CADA SEMANA EN 19 DIARIOS
SÓLO POR PLACER
PUBLICIDAD
(0155) 52•11•07•96
HOJÉALA | DIASIETE.COM
HOJÉALA | TODOS LOS DOMINGOS

cta incorrecta : diasiete.com
/09-03-2008/charlize-l...
Dirk Franke - Miami ...
TUTES DICCIONARIO daFont.com
Settings

D7391-PORTADA D7186/DOPORTADA
D7391

Día Siete
DIRECCION NACIONAL
DISEÑO CON FUENTES

LA PALABRA y el HOMBRE
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
Voluntarios • Núm. 7 • Noviembre 2009 • ISSN 01885727

Aguirre Bellrán:
política y antropología
► Félix Bazo-Jorge

Piedra de sol
de Octavio Paz
► Raúl Silva-Caceres

Paseos
con Montaña
► Pablo Solís

La espiritualidad en la arquitectura de Julio Sánchez Juárez
► José Luis Salas: El 68 en Xalapa
► Raúl Martínez: El tema gay en el cine mexicano
Dossier ► Salvador Cruzado: Color y ritmo

\$40.00 M.N.

Hidalgo # 9 • Col. Centro • 818 59 80, 818 13 68 • Xalapa, Veracruz • lapalabra@yaho.com.mx • www.uv.mx/lapalabayelhom

Universidad Veracruzana
Dirección General
Editorial

¡Ya está a la venta!

Hidalgo # 9 • Col. Centro • 818 59 80, 818 13 68 • Xalapa, Veracruz • lapalabra@yaho.com.mx • www.uv.mx/lapalabayelhom

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



Tu Radio
Tu Red



Red Radio Universidad de Guadalajara

Red Radio Universidad de Guadalajara
www.radio.udg.mx



© Foto Sergio Arellano.

PASODEGATO Otra manera de ver el teatro
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Encuéntrala en librerías Educal, librerías Gandhi, teatros, cafeterías y en las oficinas de PASODEGATO, en Eleuterio Méndez #11, col. Churubusco-Coyocán