

Luvina

55

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Verano 2009

\$50

HABITACIONES EXTRAORDINARIAS



ADRIANA DÍAZ ENCISO ●
ENRIQUE SERNA ● JUAN
MANUEL ROCA ● NURIA AMAT
● LUIGI AMARA ● NICOLÁS
CABRAL ● LEGOM ●
JOSÉ EMILIO PACHECO
● EDUARDO LIZALDE ●
ANTONIO DELTORO ● JORGE
MÉNDEZ BLAKE ●

Conoce la televisión de la UdeG

TV ABIERTA

Universidad de Guadalajara

Disfrútalos por Televisa:

Canal 4 GDL Tu Estación / 144 Sky / 8 Megacable / 6 Telecable
Canal 2 TVT / 18 Megacable / 15 Telecable



**Territorio
Reportaje**



tierra de magia



más que noticias



(esferas)

Lagaceta



infantiles - Mundo Caracol
informativos - Más Que Noticias
Facetas, Retrato Universitario
Territorio Reportaje
La Gaceta
de opinión - Sexo Luego Existo
Esferas
documentales - Tierra de Magia
culturales - La Vagoneta



DiPA

consulta nuestra programación y horarios en:
www.dipa.com.mx/tv/



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

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 Plascencia Ñol, 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 (verano 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 indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex). 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 31 de mayo de 2009.

www.luvina.com.mx

OBJETO ESTÉTICO, el espacio registra el acontecer de modos de vida, habitaciones dentro de las que se engendran y despliegan los rasgos de una humanidad que va cargando ese espacio de sentido y relatando el encuentro consigo. Utópica construcción íntima o ámbito público, su argumento se consolida hacia la congruencia de sí pero atendiendo a la armonía de su materialidad: al juego de la luz con la opacidad, al movimiento de volúmenes sobre el vacío. Tránsitos de lo real al sueño y de la configuración al derrumbe, estas habitaciones extraordinarias que ahora pueblan las páginas de **Luvina** reúnen en sus edificaciones lo cercano y lo distante, lo actual y lo milenario, lo imposible y lo perdido.

Desde la maqueta y la obra negra hasta construcciones de la imaginación. De África a la Ciudad de México, de la prisión hasta la torre de Montaigne, de Londres a la biblioteca personal, de Hamlet a Pedro Páramo. Ensoñaciones todas venidas de la vida misma, vueltas aquí coordinadas de un lenguaje martillado sobre las significaciones irreconciliables que poseen entre sí las palabras, como un recinto cerrado. Abrirlo para que los contrasentidos se sumen en la creación de una nueva arquitectura, e incidir en la memoria del mundo.

Por otra parte, **Luvina** festeja tres aniversarios de cardinal importancia para la poesía mexicana: 80 años de Eduardo Lizalde, 70 años de José Emilio Pacheco y también de la primera edición de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Tres efemérides, tres lenguajes, tres moradas excepcionales.

Índice

8 ♣ EL LIBRO, la ciudad .

ADRIANA DÍAZ ENCISO (Guadalajara, 1964). Uno de sus últimos libros es el poemario *Estaciones* (Colibrí / Secretaría de Cultura de Puebla, Puebla, 2004).

14 ♣ Guardemos un momento de silencio .

Mark Smith-Soto (Washington, 1948). Entre sus libros más recientes está el poemario *Any Second Now* (Main Street Rag Press, Charlotte, 2006).

15 ♣ MARAVILLAS HOSTILES .

ENRIQUE SERNA (Ciudad de México, 1959). En 2008 comenzó a circular su libro *Giros negros* (Cal y Arena, México).

18 ♣ Los elefantes .Desayuno en la mesa de caoba .

CAROLA AIKIN (Madrid, 1961). Es autora del libro de cuentos *Las escamas del dragón* (Páginas de Espuma, Madrid, 2005).

21 ♣ Boceto sobre Rogelio Salmona .

JUAN MANUEL ROCA (Medellín, 1946). En 2005 apareció su antología *Cantar de lejanía* (Fondo de Cultura Económica, Bogotá).

25 ♣ Sísifo mira la tv .

CARLOS VICENTE CASTRO (Guadalajara, 1975). Su poemario más reciente es *Carcoma* (Paraíso Perdido / Écrits des Forges, Guadalajara, 2006).

26 ♣ La biblioteca de papel .

NURIA AMAT (Barcelona, 1950). Entre sus últimos libros está *Todos somos Kafka* (Reverso Ediciones, Barcelona, 2004).

29 ♣ Disculpe las molestias que estas obras le ocasionan .

EDUARDO HUCHÍN SOSA (Campeche, 1959). Es autor del libro de ensayos *¿Escribes o trabajas?* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2003).

33 ♣ Credo del Río Negro .

ENRIQUE BACCI (Paso de los Toros, Uruguay, 1960). Su último poemario es *Lejanías* (Nudosur, Montevideo, 2009).

35 ♣ Mundos en la biblioteca .

JUAN CARLOS BOTERO (Bogotá, 1960). Entre sus libros más recientes está *Las semillas del tiempo: Epifanos* (Belacqua, Barcelona, 2008).

38 ♣ EL HOMBRE CON VOLUNTAD DE TORRE .

LUIGI AMARA (Ciudad de México, 1971). En 2006 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Poesía Infantil con *Las aventuras de Max y su ojo submarino* (Fondo de Cultura Económica, México, 2007).

45 ♣ POEMA .

Jesús Ramón Ibarra (Culiacán, 1965). En 2006 ganó el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen con el libro *Crónicas del Minton's Playhouse*.

46 ♣ PERDONADOS por quién .

GENEY BELTRÁN FÉLIX (Culiacán, 1976). Es autor de *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2002).

51 ♣ superhéroe .

CÉSAR SILVA MÁRQUEZ (Ciudad Juárez, 1974). Acaba de aparecer su nueva novela, *Una isla sin mar* (Mondadori, México, 2009).

53 ♣ OBRAS públicas .

DANIEL SALDAÑA PARÍS (Ciudad de México, 1984). Es autor del poemario *Esa pura materia* (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2008).

58 ♣ Arquitectura efímera .

HERNÁN BRAVO VARELA (Ciudad de México, 1979). Su último libro es la colección de ensayos *Los orillados* (Conaculta / UNAM / El Equilibrista, México, 2008).

61 ♣ Oda a un pájaro extinto .

FRANCIS CARDARELLI (Boston, 1923). Saxofonista, inició su carrera en Estado Unidos y en los años sesenta se estableció en México, donde ha colaborado con Eugenio Toussaint y Juan José Calatayud, entre otros.

62 ♣ Cierta lugar .

NICOLÁS CABRAL (Córdoba, Argentina, 1975). Es director de la revista *La Tempestad*.

70 ♣ LAVATORIO PÚBLICO .

LUIS PANINI (Ciudad de México, 1978). Su libro *Terrible anatómica* obtuvo el Premio Nuevo León de Literatura 2008 y será publicado a mediados de este año.

71 ♣ Cosas que pasan en un pequeño lugar •

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO (LEGOM) (Guadalajara, 1968). Entre sus obras teatrales más recientes se encuentra *Civilización* (2007).

78 ♣ Edificación de las sombras •

PATRICIA PÉREZ ESPARZA (Guadalajara, 1970). Es doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara, con especialidad en Literaturas Comparadas.

86 ♣ Las ventanas cerradas •

EDUARDO MOSCHES (Buenos Aires, 1944). Su libro más reciente es *Susurros de la memoria* (Conaculta, México, 2007).

88 ♣ Bienvenidos a Marina d'Or, ciudad de vacaciones •

Jorge Carrión (Tarragona, 1976). Entre sus últimos libros está *La piel de La Boca* (Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008).

91 ♣ En la otra orilla •

JOSÉ GERALDO NERES (São Paulo, 1966). Es autor del libro *Pássaros de papel* (Projeto Dulcinéia Catadora, São Paulo, 2007).

92 ♣ Imágenes de GHANA •

ANNA KURTYCZ (Ciudad de México, 1970). Forma parte del Catálogo de Artistas Contemporáneos de la Biblioteca Nacional de Francia, y trabaja en el espacio de creación Studio Kurtycz, en Accra, Ghana.

97 ♣ Dele(I)te •

ROMÁN LUJÁN (Monclova, 1975). Es autor del poemario *Deshuesadero*, con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2006).

98 ♣ Tres estampas sobre POE •

SERGIO TÉLLEZ-PON (Ciudad de México, 1981). Su primer libro de poemas es *No recuerdo el amor sino el deseo* (Quimera / Caimito, México, 2008).

101 ♣ La oveja reina. Una antifábula •

JOSÉ EMILIO PACHECO (Ciudad de México, 1939). Acaba de ganar el XVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. El presente poema forma parte del libro *Como la lluvia*, que publicará próximamente ERA.

105 ♣ José Emilio Pacheco y la «Canción del sauce» •

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA (Piura, Perú, 1955). Uno de sus libros más recientes es *Luces de la memoria* (Arkadia, Caracas, 2003).

110 ♣ Memento mori •

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS (Ciudad de México, 1965). Entre sus últimos libros se encuentra *Principio de incertidumbre* (Universidad de las Américas / ERA / Gob. del Edo. de San Luis Potosí, México, 2007).

116 ♣ Santa Casilda •

EDUARDO LIZALDE (Ciudad de México, 1929). En 2004 publicó el volumen de poesía *Algaida* (Aldus, México).

117 ♣ La hendidura de las cosas: la poesía de Eduardo Lizalde •

SILVIA EUGENIA CASTILLERO (Ciudad de México, 1963). En 2008 apareció su libro más reciente, *Aberraciones: El ocio de las formas* (UNAM, México, 2008).

123 ♣ Tan-tan ¿Quién es? Es el Diablo •

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).

Plástica

♣ Lecturas a la vista JORGE MÉNDEZ BLAKE • 1

JORGE MÉNDEZ BLAKE (Guadalajara, 1974). Una de sus exposiciones individuales más recientes es *Fiction is the Beginning of Exile* (Galería OMR, Ciudad de México, 2006).

DOLORES GARNICA (Guadalajara, 1976). Escribe una columna de crítica de arte en el diario *Público*, de Guadalajara.

• P Á R A M O •

Cine • En construcción • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 129

Libros • Rocío González: el lenguaje como voluntad de vivir • JOSU LANDA 131

• Un best-seller • IRAD NIETO 134

• La temporal reserva del decir, de Rodolfo Mata • ERNESTO LUMBRERAS 136

• Espiando a los bárbaros • ROMEO TELLO A. 138

• Un abogado kafkiano • MARIO SZICHMAN 141

Lecturas • Territorios vitales literarios • CARMEN V. VIDAURRE 143

Música • Ritmo a martillazos • GABRIEL ZARZOSA 146

Entrevista • «Siempre que termino un manuscrito me siento vacío»: Goran Petrović • ÉDGAR VELASCO 148

EL LIBRO, la ciudad

ADRIANA DÍAZ ENCISO

Todo es un libro. Las imágenes que entran por la mirada entran de veras. Se convierten en escenarios para que las historias crezcan. La arquitectura es sueño, y sueño toda construcción. Escenarios que alguien, dentro de su cabeza, inventó para que la vida transcurra. Dentro. Así las aceptamos, así habitamos los moldes caprichosos del espacio, y así escribimos con nuestra carne y nuestro aliento las historias múltiples de todas las ciudades.

Todo esto, lo más hermoso que me rodea (porque es lo más hermoso lo que elijo ver), es fantasía. Puentes que brillan de noche como joyas (collares en la garganta del río). Tejados puntiagudos de pizarra, el techo de la casa de la bruja. Gárgolas y dragones. Los callejones estrechos, retorcidos, de la noche del poeta borracho de alcohol y de palabras —o de la escena del crimen. El caserón de luz cálida como imán en las ventanas, luz borrosa desde el frío de afuera, la casa donde se oyen las risas de los niños y se celebran todas las navidades. El muro sombrío y manchado de la casa vieja, de vidrios rotos, habitada por fantasmas. Las quiméricas cúpulas y torres alzadas a las visiones de la fe y el poder, sus chapiteles, agujas y encajes arañando el cielo, volviendo inteligible el horizonte. Relojes enormes que cuelgan del costado de los muros, sus manecillas doradas atrapando al transeúnte en su lento desplazarse circular. Edificios estrechos de ladrillo rojo y brillante, más brillante tras la lluvia y tras la nieve, e incendio puro bajo el cielo claro de invierno. Las dos orillas del río, sus luces temblando en el agua. El eco de los autos sobre el agua filtrándose entre las paredes gruesas, heladas, del museo que antes fuera mazmorra.

Las hemos leído siempre, estas calles. Leímos de su miseria y de sus glorias, de sus fiestas y sus crímenes. Subimos luego los escalones que llevan al umbral, posamos la mano en el barandal negro que nos llega a la cintura, raspamos el lodo de los zapatos y entramos, subimos la escalera estrecha que nos recibió siempre, oímos los vapores del guisado y del café, el té y los pasteles. Vimos el papel tapiz, sus flores pálidas, los retratos colgando de los muros. Los rostros asomados a ventanas. El llanto, el nacimiento, el sexo y los estertores y la muerte. A la ciudad la leímos, la leímos siempre y por eso caminarla es un sueño, un *déjà vu*, una pérdida adormilada y dulce de la identidad, cuando nos fundimos con los otros, entre sus ropas oscuras y las ropas coloridas de los jóvenes, los extravagantes y los locos, entre ellos que son todos fantasmas, que están hechos de tinta. Como tú.

Éste es mi libro. El que leí, el que escribí y escribo aún. No es mi rostro el que asoma, deformado por la curva del cristal en las vitrinas. Es el de ellos, los que vivieron antes y anduvieron estas calles para que yo entrara un día por la puerta de las páginas y los viera vivir, andar, y entonces, sólo entonces, pudiera venir a reandar su camino, a cubrir con mis pies sus pasos. Esto son páginas de libros. Camino y puedo oler el papel viejo, aspiro con delectación, soy plena, total, eterna, el personaje que no muere nunca porque siempre al volver la página se le encuentra igual, caminando, andando la ciudad, incansable, una y otra vez recorriendo con la misma inocencia ante el futuro el mismo sitio.



¿Mi patria? ¿Es la patria un libro? ¿Dónde he vivido más, en el concreto espacio que limita los desplazamientos de mi cuerpo, o en las habitaciones infinitas que flotan en mi cabeza? No sé qué puedo llamar más real. Los edificios de la ciudad se multiplican, aquí o allá, y se ramifican las estelas de asfalto. Todo eso es sólido y tangible, como el concreto y las duelas de madera y la alfombra que ahora mismo me sostienen, suspendida en un tercer piso vulnerable —que se estremece al paso de los autobuses y camiones— de un edificio medio inclinado que lleva de pie más de cien años. Reales son también las vidas de todos los que pasaron antes por aquí, de todos los que antes alquilaban este cuarto y aquí fueron felices, o sufrieron, o amaron. Murieron. Son reales y sin embargo son como humo, sus voces susurros que no oigo y sus rostros veladuras que no se reflejan en los múltiples espejos (espacio desdoblado). Reales, como yo, susurro y veladura que seré cuando ya no esté aquí, cuando habite otro sitio. O ninguno. ¿Qué es real? ¿Son más sólidas esas vidas para mí perdidas porque en la página las nombro? Y no es la página, no aún. Es un teclado, una pantalla. Página lo será sólo después, ahora que la lees tú, allá en tu habitación, tu sitio.

Divago. Hablo de concepciones, la luz de la idea. Este edificio alguna vez fue líneas sobre un plano, lápiz y tinta en papel extendido sobre una mesa, bajo una luz que no era este milagro instantáneo que llamamos luz. Afuera había otros rumores, otros aromas y sin embargo los árboles estaban, el cíclico estruendo de las flores. El edificio de enfrente estaba, el que veo por el espejo que refleja mi ventana, el que no es nunca el mismo, en ese reflejo misterioso —reflejo de cuento, de historia, de página de libro—, que el edificio sólido y palpable que veo cuando salgo a la calle y le doy la espalda esperando el autobús.

Por esta solidez, y por esta realidad hecha de sombras, susurros, veladuras, dejé mi patria.

Cierro los ojos sin embargo y veo su luz. La huelo. Cierro los ojos y camino otra ciudad, es otro el olor que me recibe en los cafés y escucho el correr de las sillas viejas sobre el suelo, las cucharillas contra las tazas. Respiro hondo, sonrío, soy la habitante. Otra. La que fui, la que pretendo ser y soy cuando regreso.

Es sólido. El recuerdo es sólido. Es sólido el café, ahora mismo, en el bullicio de la tarde temprana que acá ya es noche —el lecho que espera a mi lado, invitador, el edredón que me abraza en

el invierno cuando allá hace calor, el sol quema atravesando el enorme ventanal que da a la calle sucia y animada.

Algo siembro y algo abandono siempre, en el confinado espacio de esa cápsula gigante, la cabina del avión apiñada de vidas en suspenso sobre un océano que no es sólido: líquido es, y en sus orillas el agua empuja, suspira, ronca.

Cae la ola espumosa y grácil sobre la arena con su rumor de siglos, milenios, millones incontables de años. Moja unos pies. Un niño grita: alegría. Siempre. Desde siempre y para siempre.

Divago. Me pierdo. Me engancha en cada paisaje: una postal. Y la postal estampa, y la estampa un grabado antiguo que ilustra la historia que corre junto en las páginas del libro, y es el libro de nuevo, el que lees andando las ciudades, las calles que recorres sentada en tu habitación, el libro abierto en las manos.

El panal de la vida humana. Su fascinación. Su no bastar nunca, este laberinto de historias: nuestra necesidad de estar inventando siempre otras distintas.

Ninguna ciudad es una sola. Allá en lo que llamas patria, bajando las empinadas escaleras de barandal amarillo y sucio que igualan cada estación de metro, te encuentras no una ciudad, sino un país distinto, barrido por el viento que trae la boca llena de polvo, rodeado por las montañas majestuosas, pero ahí, en ese solar inmenso sembrado en desorden en las afueras (cayeron las casuchas una vez desparramadas sobre el cerro y ahí empezó la historia), los muros multicolores, descascarados, de la pobreza crean un laberinto que no todos conocen, que pocos saben leer, que desconcierta, asusta, resulta fantástico, onírico, temible y extranjero. Taxis-bicicletas diminutos (no las pintorescas ocurrencias turísticas del centro) son, pululando a toda prisa por las calles inacabadas, por los baches y accidentes del terreno, su sello de identidad y extranjería en esa ciudad y en esa patria que es tierra confusa de nadie.

Uno te deja al borde de una explanada que azota el viento, irreal. Un cubo alto, oscuro, inmenso jeroglífico se alza en el centro, domina el paisaje de concreto y abandono y, más allá, los imperturbables cerros. Es un misterio, un signo que hay que leer, que intriga, llama, invita.

Dentro, un público de ojos ávidos oye hablar de libros, recoge libros de una mesa. Dentro, se leen libros. El jeroglífico es, pues, un palacio. Dentro se despierta. Se viaja. Se llega a los lugares imposibles.

Como esta ciudad que habito, esta, quizá, entelequia, porque no distingo más entre las calles que camino, los muros y tejados antiguos o sólo viejos, desgastados, mezclados con adefesios de una modernidad que pasó de moda hace treinta años, que veo desde el segundo piso del autobús (rojo, los símbolos de la ciudad son rojos), en la pachorra del día ordinario urbano, y las historias que viví leyendo, en un espacio y un clima muy lejanos, cuando con otros ojos que son éstos veía esta misma piedra y este mismo ladrillo y estas mismas cúpulas pero en el espejo distorsionado de la imaginación.

Ya no sé dónde vivo. Aun con las manos vacías puedo decir: todo es un libro. Y bajo ese tejado me protejo de la lluvia. De la tempestad y hasta de la violencia.

¿Somos los lectores, por naturaleza, unos cobardes?

Lectora era cuando vine por primera vez a esta ciudad: años, decenas de años antes de poner mis pies aquí, de volver mi viaje físico. Había un instituto, escuela de idiomas en las tardes de la ciudad del calor benigno y las tormentas súbitas. Las escalinatas llevaban a un vestíbulo redondo (piso de mosaicos grandes, rojos y blancos); a un lado la cafetería con sus olores de pasteles, galletas de chocolate y mermelada, café, mantel de plástico. Por allá la biblioteca y todo, todo el edificio de una modernidad caprichosa, indefinida, era el olor de los libros, el viaje implícito en las páginas impresas en otro idioma, la lengua extranjera ya el vehículo, la travesía, la inevitable transformación, la expansión de los espacios interiores.

Ante mis ojos se alzaba gigantesca la ciudad que parecía toda hecha de páginas, de tinta, de personajes que no morían nunca y no dejaban de andar por sus calles, nombrándolas. Era una ciudad en blanco y negro y en sepias, todo avivado por el ladrillo rojo que aún ahora, cuando puedo extender la mano y tocarla, cuando es su aire el aire que respiro, atrapa mi mirada y me obliga a viajar, a soñar con los ojos abiertos, a viajar a esa ciudad, la otra que lleva este nombre, la que está en los mapas (tinta sobre papel) pero no en la tierra que piso, la que existe y se mueve, hormiguero incansable, solamente en los libros, esa que vi, que imaginé y conocí leyendo y que me trajo aquí, a la ciudad con su nombre que no es la misma y sin embargo es ella; de ahí salieron las páginas. Ahí empezó el viaje.

Cabezas, cabezas infinitas, un océano (sombreros, turbantes, calvas, cabelleras), conectadas a través de los siglos y todos los rincones del planeta, construyendo en el aire los monumentos, el río, las plazas y laberintos de esta ciudad.

Y sin embargo qué poco importa el nombre. El punto en el mapa, qué poca cosa. Es la ciudad en sí lo que te embruja. Sus espacios que son a la vez públicos e íntimos: las iglesias casi vacías, las plazas, los cafés. El viaje que empezaste en los cafés de tu ciudad primera, donde te sucedió el accidente de nacer. El viaje de esas calles anchas y soleadas, de atisbar por las ventanas de casas ajenas, de imaginarte historias, imaginarte siempre en otro sitio que era y no era el que habitabas, un sitio sin realidad geográfica, el escenario de dramas ajenos, de transmutaciones, de soledades siempre a su modo iluminadas: por sus pensamientos, por su soñar incesante, por el diálogo perpetuo con el árbol, la casa, el pavimento y vuelta a la mesa del café. Eso, la ciudad. Ése es para ti el espacio del libro, ése el papel donde lees y escribes, las ciudades todas, caóticas, sucias, indiferentes, violentas, ruidosas, vulgares, indecentes, todas Babilonia, nido de todos los pecados y sin embargo fuente inagotable de iluminaciones.

No hay que olvidarlo. El cantor de esta ciudad en la que vives era un hombre que hablaba con los ángeles •

**Guardemos
un momento de silencio**

Salir quisieras de este cuarto de ecos
donde velas, consolas, y cortinas
—en geodésica cúpula de polvo
y de penumbra— se ordenan para
enmarcar el momento suspendido ahora,
los intranquilos huéspedes detenidos
en el umbral, dedo en el aire, sin
despedirse. Permanece pues
con nosotros, tú también, igualmente
sin añorar más luz en el lugar,
con ventanas que nunca se abrirán,
y soporta un instante el murmullo
del ser, mientras los segundos derraman
su transparente peso desde siempre,
muy lejos, milla a milla de plumaje
a la deriva —quédate aquí con nosotros
y espera, rodeada del silencio
con que rodeamos nuestras pérdidas,
pérdidas que por todas partes nos rodean.

— VERSIÓN DEL INGLÉS DE VERÓNICA GROSSI

LET US OBSERVE A MOMENT OF SILENCE

You want to step outside this echoing room / where candles, consoles,
curtains are contained / in a geodesic dome of dust and gloom / arranged
to frame the moment now detained, / the uneasy guests held back at the
front door / their parting word unsaid, a finger raised. / But stay with
us, you also, wishing for / no brighter space, the windows never raised,
/ and bear the hum of being for a while, while / the seconds scatter their
transparent weight / from forever far away, mile upon mile / of down
adrift—bide here with us and wait, / surrounded by the silence we
surround / our losses with, with losses all around.

**MARAVILLAS
HOSTILES**

ENRIQUE SERNA

UN FETO no necesita ser ginecólogo para conocer a la perfección el vientre de su madre. Lo mismo sucede con los legos en arquitectura: no podemos aducir razones técnicas para elogiar o detestar un edificio, pero el íntimo conocimiento de sus entrañas nos permite saber si en ellas hace calor o frío. Cuando una maravilla arquitectónica hostiga y maltrata a sus inquilinos en lugar de ser una acogedora matriz, el público siente que se le ha utilizado como elemento decorativo de una escultura suntuosa. Desde los tiempos de Ramsés II hasta hoy, la erección de obras monumentales ha servido para apuntalar el poder político, económico o espiritual, pero los mejores arquitectos anteponen la comodidad del usuario al relumbrón espectacular buscado por sus patrocinadores. En cambio, los aduladores incondicionales del poder ignoran las necesidades del público y le dan la espalda con tal de lograr una apabullante ostentación de riqueza. Sentimos entonces que el poderoso ávido de incienso quiere vanagloriarse a nuestras costillas, exhibiendo su largueza presupuestal con la vulgaridad de los nuevos ricos.

Así ocurre, por ejemplo, en la faraónica terminal T4 del aeropuerto de Barajas, construida durante el gobierno de José María Aznar. No puedo negar que su altísimo techo ondulante de irisados colores (inspirado en la estética del *feng shui*, según los folletos promocionales del aeropuerto) deja una impresión de grandiosidad, de pujanza económica y de vértigo ascendente. Desde mediados del siglo XIX, cuando el positivismo era la ideología dominante y la fe en el progreso había cobrado tintes religiosos, los arquitectos de estaciones ferroviarias trasladaron al ámbito del transporte público la magnificencia que en otras épocas estaba reservada a las catedrales. Ahora ese culto religioso se practica en las terminales aéreas, y es natural que un país como España, recién llegado al club de las naciones ricas, haya querido pararse el cuello con

un aeropuerto espectacular. Pero al estilo de Gastón Billetes, el ricachón de los cartones de Abel Quezada, que salía a la calle con un anillo de diamantes en la nariz, Aznar no se conformó con acoger cálidamente a sus visitantes: quiso impresionarlos con un gran despliegue de poderío. El resultado de esta ambición enfermiza es un vasto laberinto futurista que entorpece y dificulta el movimiento de los pasajeros.

Se supone que en un aeropuerto la amplitud del espacio debe traducirse en comodidad para el público, pero en el de Barajas sucede al revés: el exceso de espacio obliga al viajero a caminar enormes distancias, a subir y bajar escaleras eléctricas, rampas, elevadores, a elegir entre numerosas bifurcaciones sin auxilio de ningún empleado, como si uno estuviera obligado a conocer de memoria los planos del mastodonte. Quienes tengan la fortuna de llegar a la sala de migración sin haberse extraviado (yo nunca la he tenido), todavía tienen que tomar un tren subterráneo para llegar al opulento pabellón donde se recogen las maletas, cuya lejanía de la terminal es inexplicable y absurda. ¿Green los arquitectos de la T4 que un turista apabullado por el *jet-lag* se detendrá a contemplar el fastuoso techo de la terminal? ¿Era necesario martirizar así a los pobres viajeros? ¿No había una solución más humana para simplificarles el recorrido? Sin duda, pero entonces Aznar hubiera tenido que sacrificar el boato imperial de su aeropuerto, y él necesitaba derrochar espacio para elevar a su país al rango de superpotencia, como un enano que se pone zancos frente al espejo. La derecha española siempre ha sentido nostalgia por las glorias de Carlos V, y Aznar llevó esa pasión al extremo de causar la derrota de su partido. Símbolo del franquismo tardío, la T4 deja entrever el mismo delirio megalómano que lo llevó a secundar a Bush en la desastrosa invasión a Irak.

Si el viajero perdido en la T4 puede llegar a sentirse un personaje de *Metrópolis* (la película muda de Fritz Lang, en donde el habitante de una ciudad futurista queda aplastado por un entorno deshumanizado y hostil), el lector recién llegado a la Biblioteca Mitterrand de París experimenta una perplejidad similar a la de Monsieur Hulot, el provinciano cómico y botarate, desconcertado por la remodelación de los suburbios parisinos, que vive la modernidad como una pesadilla en las películas de Jacques Tati. Crítico feroz de la arquitectura deshumanizada, Tati denunció en dos comedias memorables, *Mi tío* y *Playtime*, la opresiva uniformidad del urbanismo funcionalista que a finales de los años cincuenta amenazaba con desfigurar el paisaje de París. Pero las burlas de un comediante no pueden frenar a las vanguardias arquitectónicas en un país donde se rinde un culto ciego a la innovación en todas las artes. En los años ochenta, so pretexto de

construir una nueva biblioteca nacional, Mitterrand quiso erigir un monumento al poder cultural de Francia y encargó el proyecto al joven arquitecto Dominique Perrault, uno de esos genios narcisistas que no desperdician el menor recoveco de un edificio para hacer notar su voluntad de estilo.

Como los cineastas que abusan de la cámara al hombro para hacerse presentes en todas las escenas de sus películas, Perrault llevó su protagonismo al extremo de ponerle mallas de alambre a los arbustos que rodean la biblioteca, sugiriendo quizá que la función del saber libresco es encarcelar a la naturaleza. El resultado de este maridaje entre el engreimiento estético y la munificencia estatal es un mausoleo desolado, inhóspito, racionalista y cruel que hubiera desquiciado a Monsieur Hulot. Sus cuatro torres en forma de libro abierto no me parecen un hallazgo demasiado feliz (pudo haberlas diseñado un niño de cinco años), pero en ellas Perrault cuando menos supo aprovechar el espacio. En el interior de la biblioteca, en cambio, predomina la misma amplitud inoperante de la T4. Pero en vez de hacer alardes de preciosismo, como los diseñadores del aeropuerto madrileño, Perrault derrocha el espacio con el fin de crear una atmósfera de pesadez y solemnidad academicista. La enorme separación entre las salas de lectura y el vestíbulo, donde están los únicos baños de la biblioteca, impone un severo castigo a los lectores que osen tener necesidades fisiológicas. Sin embargo, Perrault no se conformó con torturar nuestras vejigas: también quiso penalizar el hambre, y separó la cafetería del sanctasantórum donde yacen los libros con una pesadísima puerta que sólo se puede abrir empujando con gran esfuerzo, como si quisiera advertirnos con voz admonitoria de prefecto escolar: «¡Aquí no se viene a comer!». No hay un solo detalle de alegría y calidez en este recinto penitenciario, donde se advierte por doquier el ceño adusto de la autoridad cultural. En vez de acercar los libros a la gente, Perrault parece haber obedecido refrendar la supremacía de quien los posee.

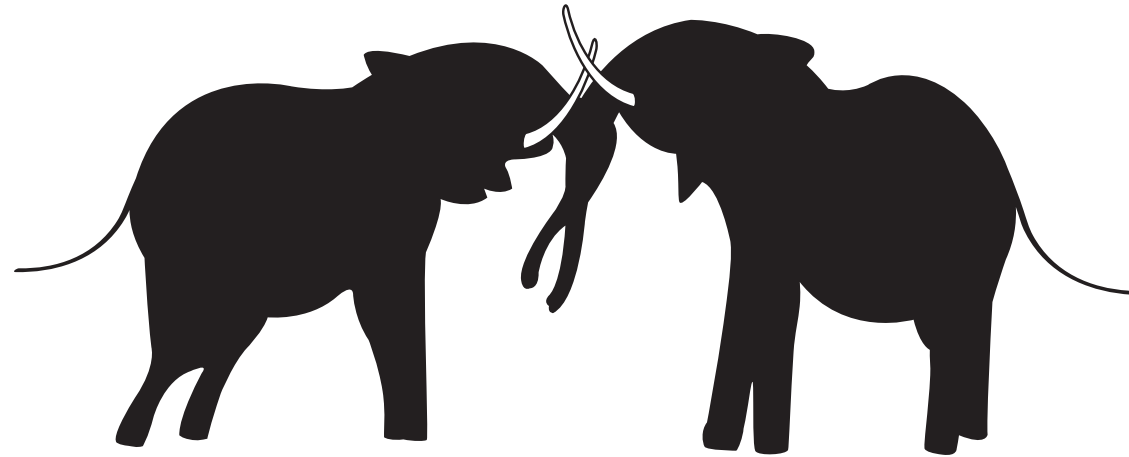
Quizá influya en mi crítica de la T4 y la Biblioteca Mitterrand el hecho de ser un terciarista resentido que mira con envidia la opulencia de los países ricos. Alguien dirá quizá que, viniendo de una megalópolis horrible, no tengo derecho a ver el pelo en la sopa de la gran arquitectura europea. Pero creo que el rencor y la envidia aguzan mi sensibilidad para detectar maravillas fraudulentas, porque la ostentación grosera siempre saca ronchas en la piel de un pobre. La mala arquitectura de relumbrón nos enseña que en ninguna de las artes existe la belleza disfuncional. Cuando el autor de una obra pública ningunea o mortifica al ocupante de su matriz para halagar la vanidad de los poderosos, su claudicación siempre desemboca en el aborto creativo •

Carola Aikin

Los elefantes

A la noche siguiente volví a ese mismo lugar de edificios alargados y feos que tan tercamente escondían el mar. Reparé en los colores de las fachadas, en lo imposible de la arquitectura, y supe de pronto que me hallaba dentro de un sueño. Pero el olor a aire pringado de sal me dio añoranza del poeta, quise recorrer de nuevo su piel, dejarme besar, y sin pensarlo llamé a su casa. Me abrió una mujer grande y hermosa. Qué amable, le dije, dejarme pasar a verlo a estas horas. Usted dirá, respondió ella, qué puede hacer una con un hombre así. Mire cómo me tiene la sala. ¿Qué le parece?

No comprendí de momento el lío de camas y colchones. Mis ojos necesitaron unos instantes para asimilar el caos. ¿Pero cuánta gente vive aquí?, pregunté. Ella me miró con ansiedad, como si careciese del tiempo suficiente para explicar nada. No, no, sólo vienen a pasar la noche, dijo, y señaló una ventana inmensa y el escote de su bata se abrió y pude verle el pecho exuberante y la cintura de piel tan tersa a pesar de su edad. Ella volvió a hacerme indicaciones para que me asomara y yo obedecí, aunque he de reconocer que me devoraban los celos, que pensaba en mi encuentro con él, la noche anterior, en esa misma casa, y no lograba reconocer nada, salvo los ventanales y quizá también el olor a manzana que despedía el cuerpo de la mujer



que ahora respiraba agitadamente detrás mío. Sin embargo continué jugando a no saber que ella era la esposa del poeta, y me apoyé en el alféizar, me desbaraté con rabia la melena y accedí a mirar el océano, que batía contra los mismos cimientos del edificio. Entonces vi las grandes manadas que llegaban nadando entre las olas altas y furiosas. No tardé en distinguir sus trompas erguidas, los colmillos blancos, relucientes, dispuestos a combatir. La mujer, a mi lado, abrió de par en par los ventanales, y los sentimos barritar. ¿Y él, dónde está él?, pregunté apenas con un hilo de voz.

Ah, respondió ella, él duerme, él aprovecha para dormir mientras llegan. Éste es el precio que se paga por tener un poeta, él te sueña y entonces tú sueñas con lugares que has soñado ya, y así acabas, albergando a sus ejércitos poderosos en tu corazón •

Desayuno en la mesa de caoba

En la casa de Florence la luz penetra silenciosa, domesticada. En esta casa la luz es obediente: no se sube a los muebles, ni hace piruetas en el aire, no corre como un cachorro salvaje por los pasillos. Temprano en la mañana se le permite jugar sobre el parque, lamerlo para que se vea

relimpio, brillante; luego se queda agazapada junto a los gruesos talones de la mesa de caoba que preside el salón. Adora espiar las zapatillas siempre vacías del caballero. Le gusta verlo sentado y quieto. Caballero leyendo el periódico, ordenando el mundo, junto a una taza de café.

En la estancia de persianas echadas apenas se oye el murmullo de la calle. Él lee, resignado a este juego de semioscuridad. Él teme el rumor de las pisadas que se deslizan sobre la madera, el suspiro del raso de la bata de Florence cuando se acomoda en su asiento y tiende los pies lindos, gordezuelos, hacia las lenguas de sol.

A Florence le gusta llorar un poco en la mañana, lo necesita. Necesita aprisionar el tiempo, todo lo que se le escapa. Haría cualquier cosa por no sentirse así, pero se siente afuera, le dice al caballero, abandonada afuera, repite. El caballero carraspea, no quiere salir de su diario, hoy no, hoy no lo va a lograr. Vamos, Flor, medio murmura, no empecemos. Ella lo mira con deseos de venganza.

La luz se esconde de esos ojos negros, puntiagudos, de Florence. Es que nunca conversamos tú y yo, le está diciendo ahora al caballero. Y la luz se refugia temerosa bajo la mesa, en las zapatillas grandes y vacías. Espera paciente a que Flor se desate la bata con el rencor contenido de todas las mañanas. Lentamente reptará por las piernas color rosa de la bella Flor hasta llegar a ese lugar donde se juntan, donde ella guarda su nido de arañas, y éstas, animadas por los rayos de luz, comenzarán a subir oscuras, patilargas, por la mesa de caoba. Marcharán entre tazas y cucharas, unidas, como un ejército, hasta donde está él. Y la luz flotará complacida, alumbrando bien el enrede de arañas sobre el periódico, la confusión de las letras. Entonces al caballero el mundo le parecerá de pronto inconquistable, golpeará con su puño la mesa, ¡Basta!, gritará, mientras Florence llora desmadejada, melancólica. Es así como finaliza la hora del desayuno, cuando los rayos trepan hasta la lámpara de brazos delicadamente cargados de racimos de bohemia y hacen refulgir las maliciosas perlas de cristal. Abajo, sobre la gran mesa, cae la sombra. No se escucha más a Florence, ni a su pobre caballero sin pies •

Boceto sobre Rogelio Salmona

JUAN MANUEL ROCA

*Conviene mirar atrás, pero hay que saber retirar
la mirada en el momento oportuno:
se trata de recrear y de transformar. No de copiar.*

ROGELIO SALMONA

ES SABIDO que Rogelio Salmona (París, 1927-Bogotá, 2007) tiene una evidente pasión por la historia de la arquitectura, pero más aún por la andadura de las obras que se gestan para interpretar los lugares, para descifrar los sitios en los que habrá de levantar sus construcciones.

Es la suya, qué duda cabe, una acción poética de ennoblecimiento de lo que ya existe, antes que una abrupta imposición demoledora. Por ese motivo claro, cenital, que hay en las propuestas de Rogelio Salmona, es por lo que su arquitectura adquiere un vínculo social que no solamente tiene que ver con la idea de un mejor estar, sino de un mejor sentir, con un alto sentido estético que ayuda a darle coherencia a las formas de vivir y de pulsar lo cotidiano.

Si la ventana, antes de serlo, fue una porción de aire, una pequeña parcela de vacío, si el patio es una forma de amputar la lejanía, si el sometimiento de ese mismo vacío a formas impuestas recorta el infinito, la mirada de un arquitecto como Salmona se desvela por encontrar un equilibrio entre lo precedente y lo actual, entre lo intangible de una atmósfera, de una luz o de un fragmento de paisaje y las formas que despliega para darle relevancia a ese entorno.

Que entre el hombre y la naturaleza medie esa sobrenaturaleza que es la ciudad, como puente tendido entre un estadio y otro y no como aislamiento, como compartimento o encierro entre los cuatro muros cardinales, es algo que constituye uno de los fundamentos de la postura arquitectónica de Rogelio Salmona.

Alguna vez manifestó que la arquitectura «debe proponer espacios capaces de conmover, que se aprehendan con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra y la transparencia que se recorre y que nos regala la gracia de la sorpresa».

Ése, me parece, es un elemento, o mejor, una faceta de asombro que se ha hecho una constante en las obras de Salmona: la sorpresa. No la sorpresa por la sorpresa ni la imagen por la imagen, pero sí la aparición de una línea, de una ventana, de un volumen, de una luz inesperada, que más que obligarnos nos invita a la reflexión, al repliegue de sensaciones que anidan en el adentro.

Se trata de una arquitectura que aun en sus aspectos más abstractos no intenta sofocar las emociones ni escamotear la interpretación, como si se tratara de un músico, del espacio elegido. Es la suya una manera de traducir los espacios, sus cargas históricas y emotivas, a un lenguaje propio que se articula con ellos, algo así como un fecundo diálogo entre el adentro y el afuera.

Rogelio Salmona sabe, como pocos, que un arquitecto puede construirnos un sueño, pero también edificarnos la pesadilla, así sea, para decirlo con Henry Miller, una pesadilla con aire acondicionado. Por eso, tras del sueño, en el que somos a veces constructores de nuestro propio desvarío, se preocupa porque haya una reflexión, una suerte de aduana del pensamiento donde se puede sopesar lo que en principio nace de un rapto poético, de una intuición. La duda, dice Salmona, «es siempre generadora de descubrimientos, gracias a ella nos distanciamos del esquematismo ideológico. Nos obliga a pensar, a descubrir y a mirar las cosas con otros ojos, sin prejuicios».

Aseveraciones como la anterior hacen pensar en el carácter dubitativo de Salmona para desconfiar de cierto poder omnímodo que se le entrega al arquitecto, al creador. Ya el viejo autor de *Así hablaba Zaratustra* señalaba que «la arquitectura es una especie de oratoria del poder por medio de formas». Hay quienes ejercen esa idea, pero también hay quienes la rechazan, o mejor aún, se muestran refractarios a ejercerla. Creo que Rogelio Salmona es de los últimos, de los que moldean los espacios con la única certeza de la duda, de un desdén a las formas autocráticas. Parece preocuparse siempre por entregar espacios habitables que no tienen los linderos de la exclusión, ni los anuncios o señales propios del encierro que segrega.

No se puede permanecer, me parece, indiferente frente a la arquitectura de Rogelio Salmona. Ni dejar de recordar el aforismo de un arquitecto que no sé qué tanto esté en el afecto del nuestro, Mies van der Rohe: «Solamente lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma», algo que me resulta evidente en la obra de Salmona. Las suyas son, antes de ser ocupadas, formas habitadas en sí mismas, dispuestas a recibir las alegrías y aun las tragedias de ese trozo de barro sublevado que es el hombre.

En un pequeño texto escrito por Salmona en torno al quehacer de la arquitectura, señalaba la deuda que tiene con los hechos cotidianos y los entronques que establecen con el arte, cuyo epicentro asume desde una mirada poética. Es clara su preocupación, valga la repetición, por un entorno poético.

Quien afirmó que la arquitectura es música congelada supo que sólo si hay un ritmo, si hay un despliegue de formas armónicas entre el habitar y lo habitado, se produce un gran arte. Rogelio Salmona es, entre todos nuestros arquitectos, el más afincado en la poesía, en una concepción artística que intenta englobar a cualquier ciudadano, no sólo a una clase a la que parece estar asignado el privilegio de la belleza.

A él le debemos no sólo edificios que son hitos arquitectónicos en América Latina, sino muchos cambios que, corriendo al unísono con la historia pasada y con el recuerdo, resultan nuevos, fundacionales.

La integración de parques y edificaciones sin que sean espacios que se excluyen, como si pertenecieran a realidades diferentes e inconsultas; la exclusión de espacios claustrofóbicos que generan una especie de geopatía, de enfermedad del paisaje (las cárceles, por ejemplo, son una enfermedad instalada en el paisaje); el respeto por una geografía determinada que adopta no como camisa de fuerza sino como abrigo: una arquitectura, en fin, que no acude sólo a una visión cartesiana y realista sino, también, al disfrute sensorial, sin nostalgias pasadistas ni olvido de lo mejor de la historia de la arquitectura, es algo que Rogelio Salmona

No la sorpresa por la sorpresa ni la imagen
por la imagen, pero sí la aparición de una línea,
de una ventana, de un volumen, de una luz
inesperada, que más que obligarnos nos invita
a la reflexión, al repliegue de sensaciones
que anidan en el adentro.



transforma sin barrenar lo existente. Sin pasar sobre las huellas de la historia la piqueta del rabioso progresismo.

Con la aparición de la arquitectura de Salmona y de otros brillantes arquitectos colombianos y europeos que conforman un acervo de la que es, por lo demás, una de nuestras mayores expresiones artísticas, Bogotá —una ciudad donde el peso muerto de España y una vocación de claustro fueron durante varios siglos dos signos dominantes— empezó a despertar a la modernidad, a tener en verdad una vocación de urbe.

La ciudad comenzó a abandonar un estado de hibernación propio de lo que José Luis Romero (*Latinoamérica: las ciudades y las ideas*) describió como «ciudades provincianas envueltas desde muy temprano en la atmósfera campesina», «ciudades que apenas advirtieron la acentuación de esa influencia después de la emancipación». A nosotros nos llegó primero la emancipación política, pero muy después la emancipación de la vida aldeana y de sus rezagos virreinales.

Bogotá fue, hasta hace muy poco, una ciudad desmañada, cuya secreta belleza recuerda la de la saga de la mujer envuelta en piel de asno. Una belleza que un arquitecto como Rogelio Salmona ha puesto de relieve en los espacios públicos, en los edificios igualmente públicos, en las construcciones privadas pero, sobre todo, en muchos rincones de la ciudad que vuelve a recuperar su centro, su mirada abierta a los cerros tutelares.

Ni de corte populista ni tampoco de talante aristocrático, el quehacer de Rogelio Salmona y su denodada acción por ennoblecer nuestra capital es algo que resulta invaluable, un legado del que todavía parece que no nos damos cuenta a cabalidad. Es, para decirlo con palabras prestadas por Gaston Bachelard, una «poética del espacio» que logra transformarnos en la misma medida en que esa mirada transforma la ciudad, como si lo que habitamos también nos habitara y lo empezáramos a hacer nuestro, en dos instancias aledañas. Se trata de una puesta en marcha, arquitectónica y urbanística a la vez, jalonada por el talento de Rogelio Salmona, desde una acción renovadora que hemos visto en la andadura de los días y en el lento apropiamiento de lo cotidiano •

Sísifo mira la tv

CARLOS VICENTE CASTRO

La Luna es una piedra

en el desierto: un escorpión aguarda debajo

mientras vemos a lo lejos el cometa.

Un cometa es una culebra coralillo. Una coralillo es un coral

en movimiento, le pregunto a Sísifo, que cargó una y otra vez

su prisión por un campo minado.

Pero Sísifo mira la tv y no contesta. Ve miles de piedras

arrastradas por miles de Sísifos: átomos

con la iniciativa colgada al hombro, electricidad al vacío.

Estamos en los albores de una época de sayayines, dice por fin.

El mundo se arrisca las mangas para alistarse a pelear

contra sus propios demonios. ¿Qué demonio salta *sin un*

empujoncito de un cuarto piso?

A los demonios también les da vértigo. El tiovivo les causa mareos,

les retrasa la regla. Aunque no tienen reglas: su primera

regla. Defina *demonio*: un basurero que sufre de vértigos y se pierde

como un punto en la solidaria oscuridad, un ovni, un carrusel

en la mente. No, no hay nada alrededor, hay un vacío como

el que existe de estrella a estrella.

La biblioteca de papel

NURIA AMAT

Mi biblioteca no tiene ventanas. A diferencia de la biblioteca de Montaigne, situada en la torre de un castillo cerca de Burdeos, para llegar a la mía debo bajar varios pisos y encontrar un espacio en forma de cuadrilátero cavado en un subterráneo entre los cimientos del edificio en el que vivo. Mi biblioteca es oscura. Más cripta de iglesia parece que almacén de libros. Una tumba de obras literarias. Un mausoleo destinado a la lectura. Un monumento vivo. Al fin y al cabo, los libros siguen alimentando mi existencia. ¿Ahora menos? Ahora, cuando tal vez ya me he convertido en libro y, de forma algo maniática, me dedico a ganar espacio para libros futuros desechando los pobres volúmenes que no sirven. Vaciando biblioteca, como dicen que hacen los sabios con los recuerdos imprecisos.

¡Cuánto hubiera deseado tener al menos una ventana en mi biblioteca! Una sola. En las alturas. Bajo la luz cenital de las estrellas. Como la biblioteca de tres ventanas de la que Montaigne se sentía orgulloso de ver a través de ellas «tres vistas de rica y abierta perspectiva». Atisbar un poco de luz natural con la que contrarrestar la oscuridad del pozo de mi oficio. Odio y amo las bibliotecas. Por este motivo, seguramente, destiné un garaje de doble altura como espacio donde colocar la mía. Un orfanato de libros. Un hermoso y abigarrado asilo en el cual abandonar a su destino diez o quince mil almas moribundas. Y desde que, hace años, me decidí por el sótano como lugar adecuado para conservar mis libros, no he dejado un solo día ni una sola noche de mantener una lamparilla encendida. ¿Será que las bibliotecas son los templos sagrados de los lectores agnósticos? Los libros permanecen muertos en sus nichos, ineptos para reclamar nada salvo cuando unas manos inquietas y faltas de consuelo deciden abrir uno de los volúmenes y descansar en ellos. Es entonces cuando



ocurre el milagro. La aparición de un eco esperanzador. Un mundo que ilumina.

Yo estoy arriba. Ella abajo. Yo escribo. Ella sigue muda. Yo soy hija. Ella: madre milenaria. Cuando me conviene, voy y vengo de la biblioteca a mi cama, del sillón de lectura a mi mesa de trabajo de escritura. En este deporte consiste la gimnasia de la literata inquieta. La cama es también mesa de trabajo de la escritora. En casa, todos los rincones son mostradores de invitación al pensamiento ensimismado que es, en el fondo, una forma de lectura interior. Los libros suben y bajan conmigo. Caprichosamente, algunos. Otros por la necesidad que me impone el privilegio de escribir. Nunca leo novelas mientras estoy escribiendo narrativa. Ni poesía cuando escribo poemas. Leo lo contrario de lo que escribo. Un género literario distinto como resorte para saltar siempre hacia delante. En alguna ocasión he querido imaginar a Borges observando mi ejercicio de concentración acróbata que consiste en moverme entre volúmenes y anaqueles como Nabokov se agitaba en el prado con su cazamariposas. No teniendo bastante con leer los libros del bibliotecario argentino, he ido introduciendo vidas y quimeras de escritores que admiro en algunas de mis primeras novelas. Narrando peripecias compartidas con ellos, con la misma familiaridad de los seres queridos, convirtiéndolos en personajes de novela para que de ese modo formen parte de mi vida.

Mi biblioteca es cada vez más un archivo prehistórico. Admitámoslo. Ha adquirido el color vainilla del papiro. Se va pareciendo cada vez más a la biblioteca imaginaria de la novela *Auto de fe* de Elias Canetti. Cueva del intelectual fantasma, encerrado y perdido entre sus libros. Sumido en su locura libresca. ¿No decía Cervantes que los muchos libros terminan por volvernos locos? A la biblioteca la he saqueado en varias ocasiones, pero sigue multiplicándose. Hay algo de desafío en esta forma de acumular tesoros decadentes, despreciados por la sociedad de consumo que valora la supuesta utilidad y la moda de los objetos modernos por encima del patrimonio intelectual o de conocimiento que puedan proporcionarnos. Todo está en internet. Y no es una apariencia. Casi todo lo publicado en el mundo puede llegar a ser nuestro en un segundo con sólo mover la tecla milagrosa. Mi biblioteca es una provocación a un sistema que tilda de personaje sospechoso a cualquier individuo propietario de una biblioteca. La pantalla electró-

nica refleja el vacío del mundo. Es decir: el no mundo. Por el contrario, la biblioteca es una caja reproductora de muertes y melancolías, un hogar donde sólo pueden sentirse a gusto las personas que deseen un conocimiento más profundo sobre el mundo y sobre nosotros mismos. La biblioteca es un despilfarro, produce un efecto bárbaro a quien considere el acto de pensar como proyectil al disfrute del consumo.

Sin duda, a los vecinos de mi comunidad les resulta estraçalario que yo haya destinado mi garaje a poner una biblioteca. Allí se espera que uno coloque los diferentes coches que debe tener en propiedad para sentirse protegido de los desequilibrios y sinsabores del mundo. Los coches han aparecido para sustituir las antiguas bibliotecas. Proporcionan una marca a su propietario, un sentido de honor a la familia, y dan seguridad emotiva. Son silenciosos. Los libros, por el contrario, son altavoces secretos. Inservibles. Pero yo no tengo una biblioteca para mostrar cuán feliz o infeliz me siento con o sin mi biblioteca. Tengo una biblioteca para ser. Una biblioteca como lazo atávico a mi tradición lectora. No crea nadie que la biblioteca es mi lugar de muerte y encierro. Tiene más de manicomio que de necrópolis. Siempre estoy alerta. Yo escribo. No vaya a confundirme un libro con otro libro. Está preparada para defenderme. La mantengo como único explosivo capaz de revolucionar silenciosamente el mundo. Como si mi biblioteca fuese una gramática o un diccionario, me sirvo de ella para marcar el límite entre el hecho de pensar y el de escribir. Su mejor recompensa es haber hecho de mí varias personas. Tiene algo de monstruo de mil cabezas. Es una bestia cargada de vacilaciones. Un corazón de humanidades. Cuando se muestra indiscutible o invasora, la abandono. Huyo. Viajo a otros territorios. A mi mesa de escritura.

Duermo con libros. Me gusta dormir con libros. Como si creyera que sus páginas pudieran volar sobre mis sueños secretos. Tengo, con los libros y sus autores, una relación de intimidad y cercanía progresiva. Gracias a ellos soy escritora. Gracias también a ellos seré capaz de dejar de escribir cuando considere que llegó la hora del prudente silencio. Mientras tanto, vivo convencida de que mi mirada sobre el mundo, mi admiración por el conocimiento y mi pensamiento vago y enfermizo se los debo a los libros. Para los escritores verdaderos, los libros son el alimento de su escritura. El lector puro es el que tropieza a cada rato con un deseo nuevo o viejo de lectura. La página anunciada llega siempre como una aparición y un milagro. La acariciamos recelosos ante su posible huida. Escribir es jugar a hacerse el loco. Y leer en papel impreso: una especie de revolución interior con final feliz •

Disculpe las molestias que estas obras le ocasionan

EDUARDO HUCHÍN SOSA

La vocación del lector es la del *flâneur*. Las ciudades vuelven física una historia, lo mismo que las bibliotecas. Hay cierto placer en recorrer los estantes propios como quien relee con regularidad sus propios escritos. Los historiadores hablan de hazañas arquitectónicas como la Gran Muralla China, pero sólo los auténticos lectores entienden el triunfo que supone reunir en medio metro cuadrado todos los libros de Wodehouse publicados en español.

La aparición de un nuevo ejemplar en la biblioteca prescinde de los protocolos. No hay ceremonias de inauguración con cada nueva colección o cada nuevo autor. Se diría que los edificios llegan a veces discretamente y van poblando la ciudad con otras voces. Entonces el rumor de la calle adquiere entonaciones desconocidas gracias a esos inquilinos que aterrizaron con todo y casa. Y es en ese crecimiento que entendemos la variedad del mundo (aunque con frecuencia odiamos oír la palabra *gilipollas* en boca de Henry Chinaski).

Un día, después de años de frivolidad y escritura automática, descubrimos que no hay espacio ni siquiera para tener un hijo y entonces pensamos en la explosión bibliográfica y en la manera en que nuestra ciudad se nos fue de las manos. Con la minuciosidad de un urbanista recorremos la biblioteca palmo a palmo tan sólo para convencernos de que su desorden es una suerte de autobiografía sometida a iguales dosis de casualidad, codicia y obligación.

Por ejemplo, hay libros que son un lujo inexplicable, como los monumentos feos o la megabiblioteca José Vasconcelos, pero están ahí porque se compraron con el dinero de otros (una beca, un premio, o el presupuesto del Instituto de Cultura que los imprimió y regaló a todo organismo viviente alfabetizado que asistiera a la presentación). Incomprensibles como un códice, los *libros-elefantes blancos* cuentan una historia más interesante que la que hay en sus páginas: la de su arribo a nuestra vida.

Por otro lado, están los *libros-cuartos* de renta baratísima, acogedores (a pesar de esas paredes deslavadas) y que no hubiéramos descubierto de no ser por el precio. A éstos acudimos a escondidas para tener relaciones con chicas que no son nuestras esposas. Son lugares clandestinos, que en algo nos recuerdan que somos poetas miserables y que todavía escribimos gratuitamente en los periódicos. Pero también son libros donde es posible entender los claroscuros de la vida —ese foco único a mitad de la medianoche proyecta nuestra sombra de forma tan grotesca que por un momento no queremos saber nada más. Los *libros-cuartos* tienen azoteas con buena vista a otras azoteas (es decir, a la vida miserable de los otros, los grandes escritores o los amigos pobres que también escriben). En su mayoría fueron contruidos hace tres décadas y se nota.

(A veces, ante el primer estornudo queremos renovar el cuarto. Pero cuando vemos el mismo libro en una edición reciente, algo sucede y no nos gusta. Como si de repente todas nuestras experiencias vitales hubieran sido sustituidas por experiencias mejores pero terriblemente insípidas. Volvemos entonces a los libros usados, sólo por recordar lo que el azar y los saldos hacen en beneficio de nuestras biografías).

No está bien decir que una tarde revisamos montañas de rebajas para apenas encontrar un ejemplar de *La maravillosa medicina de Jorge*. Ese tipo de deportes extremos nos expone ante nuestros lectores. Tampoco está bien comprar casas que parezcan en realidad salas de juegos —siempre que alguien te pregunte por todas esas atracciones marca Roald Dahl es mejor pretextar que son para los niños que lleguen de visita. A los *libros-parques de diversiones* hay que apartarlos, pero no demasiado, para que no desentonen con los tomos de Anagrama (esas viviendas compactas y coloridas que causan buenas impresiones). Los *libros-feria* son grandes, de pasta dura, con muchas ilustraciones, de traslado difícil. Y siempre llegan de la mano de una amiga guapa.



Luvina / verano / 2009

A veces pienso que hay que distribuir sabiamente los lugares de entretenimiento a lo largo de nuestra ciudad y evitar hasta donde sea posible las películas de estreno. Los *libros-salas de cine* hacen referencia siempre a una cartelera pasada, presente o futura. Dan la idea de que somos unos oportunistas, incapaces de leer algo que no haya sido guión o esté en proceso de serlo. Los *libros-salas de cine* tienen portadas horribles con actores a los que es difícil identificar con los personajes que aparecen dentro. Hay otros cuyas imágenes siempre existen como posibilidad, y unos más que ya están en tiempo de proyección, pero de los cuales no queremos saber nada.

(En las ciudades respetables no hay más de cinco cadenas de *sex shops*. Las más concurridas pertenecen a franquicias que han ganado adeptos con el tiempo: Sade, Miller, Nin o Houellebecq; todas ellas ofertan fantasías, aunque algunos de sus disfraces tengan un abierta preferencia por el masoquismo).

En el extremo opuesto están los *libros-museos*, a los que acudimos los domingos porque la entrada es gratuita, sobre todo cuando vamos acompañados de jóvenes estudiantes. Ésos dan buena fama y la oportunidad de un nombramiento rimbombante como Patrimonio Cultural de la Humanidad o Biblioteca Fulano de Tal (se supone que llevará tu nombre). Se trata de edificios donde los guías de turistas han dejado larguísimos pies de página por todos lados. De ellos hemos perdido el sabor de la errancia. Los eruditos nos regañan cada que queremos saltarnos las cintas de seguridad.

Ocupando cada vez más espacios están los *libros del trabajo*, a donde asistimos ocho horas diarias para cumplir con las obligaciones de la escuela o la revista. No podemos decir que son feos o inhabitables, pero un reloj checador en la puerta vuelve un infierno hasta a Woody Allen. A éstos ingresamos siempre pensando en la hora de salida, con la mente perdida en una mujer o en otra trama. En sus páginas ejecutamos obligaciones automáticas —tomamos notas, subrayamos párrafos, cruzamos referencias bibliográficas—, y el estrés termina por fulminar el placer que sentimos alguna vez, en la primera cita. Esos edificios se instalan en nuestra ciudad porque reditúan o, por lo menos, porque mueven el dinero suficiente para que otros lugares más gozosos puedan existir. Son como los bancos con cajero automático: afean la vista del parque, pero no tanto en los días de depósito.



Luvina / verano / 2009

También están los *libros-estadios* que sirven para reencontrarnos con las multitudes. No está mal de repente ir a ver al Rowling Athletic Club o el Dan Brown United, sobre todo si uno es consciente de que el equipo juega pensando menos en la fanática de que en las cámaras de tv. Resulta catártico de vez en cuando sentir el furor de la compañía ruidosa, hacer la ola y gritar groserías al árbitro (uno de esos pedantes hombres de negro que todo lo comparan con Shakespeare), siempre y cuando haya —de vuelta a casa— un espacio no mayor a un tomo de enciclopedia donde sea posible sentirnos solos otra vez.

Tampoco hay que pasar por alto los *libros-glorietas*, que únicamente sirven de referencia para ubicar otros libros. Se trata de ejemplares bonitos, llamativos y adquiridos por el simple regodeo de un título astuto y el golpe de genio de algún diseñador gráfico. Resultan prácticos cuando hay que dar la dirección a un amigo que busca a McCarthy o a Bellatin, o que quiere regresar a John Cheever a su domicilio particular después de una atroz borrachera. «¿Cómo llego?», te dice el amigo, todavía con resaca. «De aquel tomo gigante de *1001 libros que estás obligado a leer antes que yo*, tres ejemplares más atrás».

Necesariamente escasos, pero más por biografía que por mal gusto, están los *libros-iglesias*, donde vamos a hincarnos cada determinado tiempo en que no hemos escrito nada que valga la pena y tenemos la imperiosa necesidad de recuperar la fe en la literatura. Los *libros-iglesias* albergan alguna imagen milagrosa, a la cual acudir cuando la desazón ha vuelto infértil nuestro tiempo en la computadora. Escritores viejos aconsejan ir todos los días a la parroquia, releer al menos una página perfecta o una hagiografía resumida y, en el caso de que todo esté perdido, emular a alguno de esos nombres santos, pero sin caer en la estupidez de hacerlo paso a paso, como si se tratara de una receta. No obstante, la mayoría de nosotros somos creyentes a modo, incapaces de tener una convicción sólida a menos que nos encontremos en un abismo de esterilidad.

Finalmente, y no por ello de presencia menos importante, están los *libros-rascacielos*. Son las obras esenciales para tirarse del piso 23, pero en mayor medida para renunciar a escribir. A sabiendas de que no somos aptos para hacer otra cosa en la vida, los *libros-rascacielos* nos dan una perspectiva del vacío que significa teclear a diario algo que no valga mucho la pena. Sólo cuando vences el vértigo y te das cuenta de que eres tan pequeño como los otros miles de escritores que caminan en la acera (y de los cuales, a veces, te ríes en secreto), puedes bajar a respirar de nuevo. Ya a ras de suelo y recién reconciliado con la vida, pierdes el miedo de leer a tus contemporáneos •

Credo del Río Negro

ENRIQUE BACCI

Nada la naranja desde San Gregorio
encima de los barcos nada
salvo la intención uno
que sabe nadar ni por asomo
ve tanto naranja
llegando por el agua sshhss sshhss

los dedos remos en el aire
que pensar aullar
de la brisa loba

en las veces del azar
cuando asombra y dice oh

quien dijera sobre un carro con caballos
de romano. Síntoma de toro que parece
si tropieza moribundo y está ahí
creyendo que la mueca de creer es convencer.

Cuando uno dice aquí
comienza a despedirse. Expiar
o comparar lo poco que faltó

del mundo hay un espejo con nada
siempre igual que si un desgarró
de tanto el brazo echar lejazo
quinina y quasía el río
ni tan negro

las manos de mujeres que rayaban la naranja
peinada transparencia
aciago pendular de la ocasión

donde uno dice
está.

Mundos en la biblioteca

JUAN CARLOS BOTERO

NUNCA HE PENSADO que las bibliotecas son simples muebles para guardar libros, sino universos autónomos que tienen vida propia. Lo compruebo con mayor facilidad de noche, en las ocasiones en que tengo dificultades para dormir, cuando me levanto de la cama e ingreso sin anunciar en la biblioteca de mi casa, y siempre siento como si acabara de sorprender a una multitud de personas haciendo algo que no les está del todo permitido. Es como si de pronto una muchedumbre callara, y en el silencio que sigue todavía se perciben, remotos y apagados, los tenues sonidos de sus andanzas.

Recorro los estantes, en donde los volúmenes reposan en aparente silencio, y siento una ligera vibración en el aire, como si los libros respiraran o, más aún, como si estuvieran reteniendo el aliento para no revelar su posición o delatar su realidad. En estos mundos contenidos en el universo de la biblioteca no hay simulacro de vida sino vida misma, reordenada y vuelta significativa. Y por eso sé que es falso lo que nos han dicho siempre: que los libros requieren de lectores para vivir. Lo cierto es que existen de manera independiente, ajenos a nuestra voluntad o destino, y por ello las tapas de los volúmenes sirven como puertas que conducen a mundos asombrosos. Por suerte, sólo percibimos el ruido de un libro a la vez y no escuchamos el bullicio de todos juntos, porque si lo hiciéramos quedaríamos abrumados y con los tímpanos reventados por el estruendo, de la misma manera que si oyéramos el silbido de la Tierra al girar sin cesar en la oscuridad del espacio, aquello sería ensordecedor. Aun así, como digo, a veces cuando despierto en la noche y paso a la biblioteca, constato un silencio nuevo, recién creado, como si los textos de pronto callasen. Pero sé que es un engaño, porque cuando regreso a la cama advierto el suave rumor de los libros que reviven.

No hay que extrañarse: la razón por la cual todas las bibliotecas generan cierta calidez, como si percibiéramos un latido en medio de las paredes ati-

borradas de libros, es por todo lo que está sucediendo en el interior de los textos. Sospecho que es fenómeno que no hemos podido constatar de manera científica, simplemente porque en la actualidad carecemos del instrumento adecuado para hacerlo, de la misma manera que antes las personas no podían ver lo que sólo se podía atisbar con las lámparas de luz ultravioleta. Pero la sensación es inconfundible. Y por eso sé que en los anaqueles de mi biblioteca amanece y cae el sol, los ejércitos chocan, las guerras estallan, una paz se firma, alguien sonríe o llora a mares, nace una criatura o agoniza un anciano, y los amantes sienten el temblor ante la carne desnuda.

Recorro con la vista los estantes, y sé que en ese momento un hombre se ha hecho pasar por muerto para escapar de la cárcel, y otro conspira con su esposa para asesinar a un rey, y un par de jóvenes comprueban que su amor no puede ser debido a los odios de dos familias enemigas. Un hombre despierta y descubre sin asombro que se ha convertido en un gigantesco insecto, y una mujer, ya mayor, por primera vez experimenta el delirio y la locura del amor por un muchacho a quien sólo puede admirar de lejos, y otro permanece en un sanatorio para curarse de la enfermedad de sus pulmones. Paso a otro anaquel, y veo a un ciego que recorre las calles de Buenos Aires, y una muchacha llamada Alejandra, en esa misma ciudad, no desea suicidarse con las balas que restan en el revólver que ha utilizado para matar a su padre, sino que prefiere quemarse viva. Un poco más allá, unos muchachos son sometidos a los brutales ritos de iniciación de su colegio militar, y el choque de fanatismos desata una guerra colosal en las selvas del Brasil. A su lado, una mujer se apoya en el pretil de hierro del puente que cuelga sobre el río que atraviesa el corazón de París, y más acá un hombre huye de sus asesinos y se refugia en un teatro en donde la orquesta toca la *Tercera sinfonía* de Ludwig van Beethoven. Otro también huye pero sin saber por qué, y cuando finalmente alguien le explica en secreto que los hermanos Vicario lo están buscando para matarlo, sólo atina a decir: «No entiendo un carajo». A su lado, el Libertador Simón Bolívar emprende el viaje final de su vida, y resume su tortuosa existencia con una frase demoledora: «Nadie entendió nada». Entre tanto, un par de amantes recorre el mismo río, mu-

*Y por eso sé que en los anaqueles de mi biblioteca
amanece y cae el sol, los ejércitos chocan,
las guerras estallan, una paz se firma, alguien sonríe
o llora a mares, nace una criatura o agoniza un anciano,
y los amantes sienten el temblor ante la carne desnuda.*

chos años después, y lo hacen durante toda la vida, aunque ya son ambos ancianos que viven el ocaso de sus años.

Si cambio de pared, en donde los anaqueles parecen doblados por el peso de los libros, reconozco que ahí no se habla en castellano sino en inglés, y sé que un hombre organiza fiestas extraordinarias para entrar en contacto con la mujer que amó de joven, y otro viaja a Pamplona, en donde lo entiende todo durante una corrida de toros. No muy lejos de allí, un viejo por fin arponea un gigantesco pez que lo ha sacado mar afuera, y en medio de su agotamiento, mientras regresa a su pueblo de pescadores, siente el primer ataque de los tiburones. Allí unos asesinos matan a una familia a sangre fría. Y allá un joven es testigo de una lucha formidable entre un oso legendario y un mastín salvaje. A un lado suyo, un muchacho le insiste a su compañero de cuarto de la universidad en donde estudian que él no odia el sur de su país, en donde ha nacido, y al otro lado un retrasado mental relata lo que ve pero sin llegar a entenderlo y sólo adivina el sonido y la furia de los sucesos.

Hay una ventaja adicional que descubro en esta biblioteca, tan parecida a un mundo que yace sin explorar: cuando se trata de las grandes obras de la literatura, la magia es infalible y nunca se marchita. Gracias a eso, Pedro Páramo siempre cae contra el suelo y se desmorona como un montón de piedras. José Arcadio Buendía, temblando de fiebre, declara en el almuerzo que la tierra es redonda. Hamlet agoniza por el veneno y sabe que el resto es silencio. Sócrates dialoga. Aristóteles reflexiona. Emma Bovary fantasea. Leopoldo Bloom recorre las calles de Dublín mientras su esposa repite sí sí sí. Joseph K. es arrestado sin saber por qué. Raskólnikov toma el hacha y su alma se torna negra. Don Quijote no ve molinos sino gigantes. El emperador Adriano le pide a su alma que ingresen en la muerte con los ojos abiertos. La señora Dalloway compra flores para la cena. Sophie decide. Borges sueña. Marx rescata a Hegel. Freud ilumina el inconsciente. Magallanes navega. Aquiles otea y divisa las playas de Troya. Odiseo persiste. Y Proust recuerda.

Sin explorar, he dicho. Porque no importa que hayamos ingresado en cada uno de estos mundos en ocasiones anteriores, porque, si lo hacemos de nuevo, viviremos otra vez toda la frescura de la novedad, la sorpresa ante los hechos, el deslumbramiento, la grandeza y el asombro, y nos reiremos o lloraremos como si fuera la primera vez. Y cuando ya no podamos leer más, a causa de los quebrantos del cuerpo o la erosión de los sentidos, los libros seguirán allí. Esperando que alguien los abra. Que alguien ingrese en el universo de la biblioteca y se asome al respectivo mundo de cada volumen, para hacer que la persona tiemble con la fuerza de sus palabras •

EL HOMBRE CON VOLUNTAD DE TORRE

LUIGI AMARA

*La torre de Montaigne: el lugar más pacífico
y más bello, desde donde la cúpula del día se ve
como el interior de un cráneo iluminado
que piensa en la verdad.*

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

La torre de Montaigne

EXPLORADOR DE LA CONCIENCIA, señor de la torre de las inscripciones escépticas, «Plutarco de sí mismo», Michel de Montaigne no fue un anacoreta, un hombre que un día se retiró del universo mundano a estudiar y a escribir en su elevada torre. Era más bien un individuo inquieto, de ambiciones tan vastas como diversas —y, al cabo, muchas de ellas incumplidas—, que procuró las cortes, las tertulias, la alegría de la conversación; que se convirtió en heredero de un castillo que lo somete a las responsabilidades patrimoniales y lo lleva a conocer, más que la avaricia, el hartazgo por el trabajo; un hombre viajero, en constante movimiento, proclive a un vagar demasiado ocioso, que alguna vez declaró: «Mi espíritu no anda si mis piernas no lo mueven» (aunque a decir verdad, como ha señalado Jean Lacouture en su biografía *Montaigne a caballo*, prefería que las piernas que activaban su espíritu fueran más bien las de su jamelgo, en vista de que, genio del pensamiento ecuestre, era con el trasero pegado a la montura como mejor meditaba).

Pero curioso y movedizo como era, Montaigne también había aprendido a encerrarse en la torre de su castillo —que no era de marfil, pero funcionaba de manera intermitente como tal—, en compañía de su viejo latín, a hacer de sí mismo el objeto de sus reflexiones, a «penetrar las profundidades opacas de sus repliegues internos, escoger y fijar tan-

tos incidentes menudos y agitaciones»: «Y hallo más soportable el estar siempre solo que el no poder estarlo jamás».

De modo parecido a Descartes, al que en más de un sentido anticipa —si bien con mucha menos confianza en la razón e inteligencia del hombre—, en su torre de la colina de Dordoña, Michel de Montaigne da la espalda a las opiniones establecidas, a las doctrinas ajenas, a la escolástica, con el fin de sopesarlas en su báscula interna, de someterlas al escrutinio de la experiencia personal, es decir, a su *ensayo*. Como más tarde haría el paladín del *cogito*, Montaigne redacta su libro en primera persona y en una lengua vulgar, pues más que una humilde contribución a la farragosa cadena de comentarios y escolios a los textos de la antigüedad, más que un matiz puntilloso que esclarece pero también perpetúa una discusión bizantina, lo que está en juego a lo largo de su filosofía es él mismo. Fingiendo que se atrincheraba de tiempo completo en su torre, pero más bien visitándola de tanto en tanto, en ocasiones después de largas ausencias, con la perseverancia de quien entiende que de esa manera no se olvida de sí mismo, ¿quién sino Montaigne consiguió lo que Pascal entendía que era el principio fundamental de la dicha? ¿Quién si no él supo permanecer en reposo en su cuarto?

Porque la torre, para Montaigne, esa torre repleta de libros cuyas vigas había adornado con toda suerte de admoniciones y enseñanzas clásicas, de frases y sentencias entendidas como mandamientos personales, no era una fortaleza para olvidarse para siempre del mundo y de la sociedad, mucho menos una prisión claustrofóbica, sino el andamiaje gracias al cual ascendía para encontrarse consigo mismo, la atalaya íntima en la que podía desplegar a sus anchas, siempre que otros asuntos no lo distrajeran, su extraordinaria libertad introspectiva.



¿Habrá sentido Montaigne el impulso de grabar en alguna viga de su torre aquella frase de Séneca en que describe a la perfección el sentido del aislamiento, la ética que subyace a la reclusión voluntaria?

Me agrada encerrar mi vida entre sus paredes: Que nadie me quite un solo día, pues nada ha de compensarme de tal dispendio; que estribe el ánimo en sí mismo, que se cultive, que no haga nada ajeno, nada en que intervenga el juicio ajeno, que, libre de cuidados privados y públicos, ame su tranquilidad. («De la tranquilidad del ánimo»).

La construcción de la privacidad

AUNQUE AHORA, al menos en cierta escala social, la demos por descontada, la privacidad tiene una historia, y es difícil referirse a lo íntimo y a la búsqueda de uno mismo sin tomar en cuenta los espacios físicos que la propiciaban. «Todo hombre lleva dentro una habitación», dejó escrito Kafka en sus *Cuadernos en octavo*, pero si bien ese destello nos parece hoy cargado de sugestión y de implicaciones, habría que cuestionarse desde cuándo es así, desde cuándo los hombres llevamos una habitación interna que nos sirve de refugio pero también, en algún sentido, de cárcel.

Como han hecho ver Roger Chartier, Orest Ranum y otros colaboradores de ese proyecto colosal e insustituible de escribir una *Historia de la vida privada*, no es sino a partir del Renacimiento que en las casas pudientes de Italia se comienza a construir una pequeña habitación, denominada *studiolo*, con reminiscencias de las celdas monásticas, cuya función es guardar libros y toda clase de objetos valiosos (incluso dinero), pero que, gracias a que se puede cerrar con llave, es también el lugar de retiro reservado al dueño de la casa.

Lo que antes designaba un mueble —un librero, un baúl, un escritorio— deja de ser un objeto y se metamorfosea en un espacio habitable. Y ya sea que se llame *cabinet*, biblioteca, estudio o *closet*, en esos sitios cerrados donde las ratas no pueden penetrar tan fácilmente a alimentarse de papel, y en los que se puede echar doble cerrojo para eludir los embates de la distracción y la impertinencia del mundo, impera una grata atmósfera de calma doméstica, de silencio y meditación, un «ambiente de reloj de arena», para decirlo con Ernst Jünger, que invita a la lectura o al recogimiento, al ocio nutricional sin el cual serían poco menos que imposibles tanto la contemplación como las investigaciones eruditas.



Robert Burton, Samuel Pepys y John Locke redactaron sus obras en alguno de esos aposentos aislados en los que, como explica el *Diccionario de Furetière*, «uno estudia, se aparta del resto del mundo y encierra lo máspreciado que tenga». Con base en los retratos de San Jerónimo que proliferaron durante los siglos xv y xvi, y en especial el grabado de Durero que lleva por título *San Jerónimo en su celda*, podemos hacernos una idea de cómo eran por dentro esos espacios, cuáles eran sus muebles y su decorado, y hasta qué punto la placidez o el aburrimiento reinaban en ellos. Jünger, que precisamente abre su *Libro del reloj de arena* con un análisis de ese grabado de Durero, destaca que la habitación revestida de madera del santo proyecta a la vez tranquilidad y un poco de aflicción melancólica, esa quietud inquietante —valga el oxímoron— de cuando el tiempo parece, más que detenido, fluir holgadamente. De paredes no tan desnudas como pudiera pensarse, sino al contrario salpicadas de objetos (libros, candelabros, vasijas, cojines, relojes de arena, sin mencionar a la calavera y al par de leones dormidos que presiden la entrada como guardianes heráldicos) que, no obstante su variedad, guardan cierto orden, más que un claustro ascético semeja un gabinete para la cavilación, una burbuja hermética para el estudio libresco y de uno mismo, un remanso para abismarse en los estados interiores.

No es casualidad que el mismo año en que Durero realizó su retrato de San Jerónimo (1514), también terminara el célebre grabado *Melancolía*, con el cual está emparentado no sólo en composición, simbología y técnica, sino en la tesis general que los atraviesa. Representaciones del solitario acto de pensar, ambos son también una reflexión sobre el paso del tiempo; de su superficie dimana un atmósfera silenciosa, relajada, pero no exenta de cierta pesadumbre, en la que sin duda tienen mucho que ver la bilis negra o la cercanía del aburrimiento. Y aunque un grabado como el que retrata a San Jerónimo no necesariamente posee un valor documental, refleja de alguna manera la importancia de la arquitectura, del aislamiento espacial, del encierro bajo llave para el ejercicio de la contemplación o el autoconocimiento.

Ermitas, «pensaderos», pabellones del espíritu, cabañas crepusculares... En ellas se crea una zona de libertad de espaldas a las obligaciones

mundanas, un refugio por lo regular modesto para escapar del barullo, para alejarse de las ocupaciones prácticas y desde luego también del hacinamiento, a fin de volver a ese estado idílico en que el trabajo y el ocio se funden y no compiten. El estudio, el *cabinet*, es ese lugar de retiro personal construido a expensas de los espacios comunes de la casa, que la mayoría de las veces le roba directamente metros cuadrados al salón o a la cocina, pero sin el cual sería muy difícil encontrar la ocasión para disponer de sí mismo. Y hay que subrayar que la necesidad de contar con un reducto propio, una cámara mínima de distensión y vacío, que el arte de la arquitectura satisface, consigue una transformación no sólo del espacio sino sobre todo del tiempo, pues lo que encapsula es una porción no amenazada del día, una rebanada de horas efectivamente libres.

Ese ideal de soledad y quietud, materializado en una habitación para el ocio y el autodescubrimiento, alcanzaría su máxima expresión en la torre de Montaigne y su biblioteca circular, en la que el filósofo gusta de retirarse a leer o a dictar su libro, pero en la que fundamentalmente, al «alejar el gentío de mí», se ocupa de conocerse y de concluir su retrato: «¡Mísero aquel que no tenga en su casa un lugar donde pertenecerse, donde hacerse a sí mismo la corte, donde ocultarse!».

La arquitectura del autodescubrimiento

MÁS QUE POR LA CUALIDAD elástica de su escritura, que dotará al género ensayístico de ese talante movedizo, vagabundo y bien dispuesto que lo caracteriza, más que por el hecho de que en él Montaigne se reconoce como un *discípulo del azar*, gracias a lo cual el ensayo quedará sujeto a lo inmanente, a la contingencia de su propio desarrollo, a un tipo particular de investigación en que «la búsqueda misma crea la materia del hallazgo» (Martínez Estrada), y en fin, más que por su infatigable vocación introspectiva, que lleva a que la propia subjetividad en el acto de auscultarse sea por primera vez objeto de estudio, la tremenda originalidad de los *Ensayos* (un libro que, según la opinión de Brunschvicg, es «el libro más original del mundo») estriba en que gracias a él se verifica una doble construcción: la construcción de uno mismo como una materia plástica reflejada en la escritura, y la construcción de un libro que es imagen fiel pero todavía en curso de una personalidad que se modela y transforma por lo que escribe.

Si leyéramos los *Ensayos* en clave arquitectónica, de inmediato nos percataríamos de que Montaigne entiende a su yo y a su libro como las dos caras de una misma obra negra, como los andamios espejeantes de

un edificio en el largo proceso de su fragua. De allí que para llevar a cabo ese proyecto sea tan importante la torre de su castillo, su cubil íntimo, su refugio circular, esa atalaya apartada y de acceso algo difícil en la que cada vez que lo requiere puede contar con la soledad e ir al encuentro de sí mismo.

Pero si la torre es decisiva para su empresa, no es sólo porque provea de las condiciones de espacio y privacidad necesarias al autoconocimiento, sino porque, en un sentido que va más allá de lo metafórico, la empresa misma consiste en construir ese espacio de ocio también en el reino del espíritu, volverse tan independiente e inexpugnable como su torre, construirla dentro de sí. En la medida en que nunca bastará edificar una torre para el alma, una torre que nos libre para siempre de la acechanza de la intranquilidad, la melancolía o el desasosiego, Montaigne entiende que es preciso levantar de manera simultánea a su torre de piedra esa «ciudadela interior» de la que hablaban sus maestros estoicos, hacer del alma una suerte de fortaleza, un minarete no de autismo y desprecio del mundo, sino de autarquía y soledad dichosa.

El edificio de dieciséis pasos de diámetro en cuyos travesaños ha mandado grabar sentencias de Estobeo, Sexto Empírico y de la Biblia, que al curvarse le ofrece a su inquilino el paisaje de todos sus libros, lo mismo que tres vistas de rica y abierta perspectiva, no sólo es el lugar en que Montaigne pasa la mayor parte de los días de su vida y la mayor parte de las horas del día, sino el emblema de un hombre cuya existencia será, a partir de su retiro, indiscernible tanto del libro en el que la cuenta como del sitio en donde se refugia a escribirlo: «Ésta es mi estancia. Intento conservar todo el dominio sobre ella y sustraer este único rincón de la comunidad conyugal, filial y civil» (libro III, cap. III).

Al margen del orbe público y del orbe familiar, separado físicamente de la convivencia doméstica y de los asuntos del Estado, en la biblioteca de la torre de la colina de Dordoña, Montaigne dispone enteramente de sí mismo, de su tiempo, de sus libros, de una libertad sin responsabilidades ni controles en la que se observa pensar y se piensa observando. Como escribe Ezequiel Martínez Estrada en su libro dedicado a quien gustaba de presentarse como un «filósofo impremeditado y fortuito», la importancia del castillo es tan decisiva para su obra que decidió renunciar al apellido paterno, Eyquem, para favorecer el nombre de la propiedad en la que se convirtió en autor de sí mismo. Supremacía de la piedra sobre la sangre, del toponímico sobre el patronímico. Pero sobre todo supremacía del proceso solitario de ensayarse a sí mismo por encima de la materia heredada, de la autonomía por encima del linaje,

de la construcción de una obra por encima de las raíces. No en balde, tras la muerte del padre, se suceden tres acontecimientos capitales en la vida de Montaigne, cuya estrecha relación no puede pasarse por alto: en primer lugar, manda edificar la torre con la idea de retirarse del mundo y convertirla en su «obrador» de filósofo; después adopta el nombre de la propiedad en que se modelará a sí mismo y, por último, comienza la redacción de los *Ensayos*. Tres construcciones hermanas, que se fomentan, condicionan y exaltan una a la otra, y a las que se aboca en el lapso de pocos años: Pierre Eyquem muere en junio de 1568; a comienzos de 1572, muy cerca de cumplir o apenas cumplidos los 39 años, la torre ya está en pie, hace un año que Montaigne ha sellado su pacto con el aislamiento, pintando en una pared contigua a su «librería» la declaración en que renuncia a los cargos públicos, y ha escrito los primeros párrafos de su libro.

La torre representa, por un lado, ese observatorio elevado en que, de espaldas al cielo, Montaigne completará el viraje renacentista de situar al hombre —¿y a quién, si no a uno mismo?— en el centro de todo; por otro, constituye el sólido refugio en el que por primera vez una filosofía no ha de estar en función de la organicidad de las ideas o de la postulación de un sistema, sino en función del lugar central que ocupa el hombre que reflexiona sobre sí. La fluidez, la inconstancia, la condición errátil del pensamiento de Montaigne no se convierte en vana retacería o en hilacha, en una sucesión amorfa de cabos sueltos, gracias a que todo gira alrededor de un mismo eje: el hombre con voluntad de torre.

Si ese «hacinamiento de tantas piezas diversas» al que, para diferenciarlo de los tratados escolásticos, bautizó con el afortunado nombre de *Ensayos*, es un fiel espejo de Michel de Montaigne, en buena medida se debe a que desde el comienzo concibió su libro como un rompecabezas, como ese pasatiempo en el que habría de rearmar los pedazos de su yo fragmentario e inconexo, demasiado afecto a la vagancia y a la disipación, que a veces se repele y a veces se estima, pero que pese a todo está decidido a encontrarse. Y puesto que materializa los atractivos de la soledad y la introspección, puesto que es insignia de la autosuficiencia que procuró sin descanso, una vez completado el rompecabezas, al final del proceso de construcción de una subjetividad, cuando Montaigne tomó la decisión de ya no escribir más su libro pues ya no había nada que modificar en su ser, no es improbable que la figura que se formó fuera la misma que la del espacio que en primera instancia había hecho posible su retrato: una torre, una torre angular sobre la colina de Dordoña, en la que un hombre se mira vivir •

POEMA

Jesús Ramón Ibarra

Nadie dispuso que la casa

pareciera

un requiebro de centinelas

una boca enjambrada en la canícula

un resto de veladora

hundido en el polvo

una raya en el cáñamo curtido

del tejabán

Nadie pensó en la casa

como una heráldica

de estelas y escudos

espadas y yelmos

Nadie vislumbró en la casa un nudo

una zarabanda

una lengua aguijonada en la sombra

PERDONADOS por quién

GENEY BELTRÁN FÉLIX

Abre el volumen de *El doctor Zhivago*. Del otro lado de la mesa se halla una estudiante de piel muy blanca: lee un libro estampado en verde, un tono zurrapa que parece piel de enfermo. No alcanza (él) a ver el título. A la izquierda, más allá de las ventanas ve los árboles en los montículos de Las Islas, jóvenes que juegan futbol, con llovizna y viento en sus cabellos: ráfagas de bloques líquidos de niebla cayendo.

Ese día: esa mañana fue la firma, en una oficina del Juzgado. Él había seguido con la actitud de acabar con todo: iré a ver a mi hija cada tercer domingo a Puebla —se quita los lentes y los pone, vidrios que habrían de huir con patas díscolas, sobre la mesa. Y ha cometido un error. La niña vivirá en otra ciudad, a dos horas (cierto) de distancia: es una burbuja hostil en otro espacio, tan similar en calles y personas pero ausente: acaso Claudia deje de existir en cuanto él suba a un autobús y la busque. Ahí, en su mente: el rostro pálido (siete años), la hija recargada en una silla frente al escritorio del juez, rehuyendo sus ojos. Un error. Qué hace aquí, de 29: para comer enseña literatura en una prepa pública, por las tardes lee libros en una Biblioteca (ésta, su refugio). Renegó de. Fracasado. ¿Y si de nada sirve (el haber renunciado a Claudia)? ¿Así ahora, con el tiempo vacío y propio, para sí, logrará por fin la lumbre escrita, como una llaga que se cierra: carne rejuvenecida al amparo de cualquier suciedad, de cualquier contacto? Cómo, escribir y que viva.

Su mano derecha observa: pálida, los dedos largos. Baja los ojos a la novela. Se había quedado en que Yuri regresa una noche de octubre a su casa y le enseña a su suegro un pasquín que proclama el triunfo de los bolcheviques. Apenas se quita los zapatos y recoge los pies bajo el asiento, busca hacer al margen lo que ha pasado: la firma del divorcio esa mañana, ¡esa firma!, su mujer otra ex, su hija un fantasma, su escritura un tejido de hilos huecos, y ahora lo que ve en

la Biblioteca: tantos alumnos entre los estantes, haciendo fila para devolver o sacar libros en préstamo, o igual que él, sentados a las mesas: grupos de jóvenes leyendo o bisbiseando, sus mochilas, *laptops*, botellas de agua.

Pasa uno. Dos minutos pasan.

Al principio el mareo.

¿Es él?

¿...no es él? Durmió mal y muy poco la noche anterior, pero este sacudimiento no es suyo —es más fuerte. Deja el libro cerrarse sobre la mesa y se lleva una mano sobre la chamarra de franela a cuadros, como quien palpa a través de la ropa la permanencia de su cuerpo

—¿es él?

¿no es él?—: su estable, inmóvil respirar.

Es una cadencia luego apenas: un sinuoso baile del aire y el suelo bajo los pies. Los estudiantes alejan la vista de los libros o callan extrañados en su plática en murmullos. Se vuelve —él se vuelve— a sus espaldas y cree ver los anaqueles (susurrada, levemente) columpiarse.

Todo es frío en su piel (dentro de su piel todo es frío también).

La joven del libro verde toma su morral y el volumen (EMBRIOLOGÍA CLÍNICA, dicen las letras en dorado) se pone de pie y con rápido andar enfila hacia la salida sur, frente a la Facultad de Arquitectura. Cuando vuelve la vista, el hombre se sorprende al verse aún

aquí —¿él acaso?

...el cuerpo, de repente artrítico, batallara en responderle:

con la sensación de quien apenas despierta, escucha y ve a jovencitas que profieren gritos (hojas de cuchillo entre las células). Tres mesas a su izquierda hay un par de adolescentes —uno güero, otro de tez apiñonada—, discuten de pie, groserías como piedras uno al otro

La oscilación bajo los pies

(zumbido sordo)

los otros se han levantado y corren y brincan sobre las mesas, él sigue atado al mismo sitio. Busca ponerse el zapato del pie izquierdo. Se oye un crujido de boca de montaña con enojo despertando. Los libros caen unos luego de otros ...cae uno ...cae otro —el estómago subírsele hasta el cuello. A él

todo por encima de la propia razón: rengueando, sin el zapato derecho, corre a la salida norte (del lado de Filosofía y Letras). Por las escaleras bajan cuerpos corriendo, se atropellan ratones vulnerados en su calma

siente chicloso el suelo camina en lodo quebradizo empuja

bracea grita sale de la Biblioteca ...corriendo, como si fuera otro, como si la piel se le hubiera desprendido (adelantado, liberado), corre a lo largo del pasillo que lleva a la Facultad de Derecho luego a las áreas verdes de Las Islas. Ya ha dejado de llover: el sol en el poniente ve llegar la noche es una capa de luz ciega. Apenas alcanza el borde del césped, se dobla para recuperar el aire, sudoroso y temblando

...se yergue y desde ahí contempla la Biblioteca balancearse. ¿Cuánto ya en ese vaivén? El corazón no le cabe —no una víscera, sí un animal airado. De repente el edificio —sucede y lo ve y es el edificio (era)

se desgaja se desploma se. Los murales una piel rota oh paredes mutiladas. La opresión en su pecho es la asfixia un aire vuelto bloque de cemento ante sus labios. Cierra los ojos. Escuchar: no escucha:

son los gritos en las escaleras alaridos de personas atrapadas en los pisos superiores bajo las mesas entre los libros (aunque todo realmente dentro suyo)

...abre los ojos.

(¿ha de veras pasado? No el tiempo: los minutos no lo son: sí vidrios masticados a la fuerza, cercas erguidas ante él ahora blanco nada: no ha sido tiempo)

...y logra respirar. Jala el aire apremiantemente, como si acabara apenas de nacer ahí de pie sobre Las Islas o hubiese tenido la cabeza cubierta por una bolsa de plástico y sólo ahora sus pulmones recuperaran la engañosa inmediatez del aire: como si la sangre se le hubiera anquilosado y ya no corriese nada por sus venas: sólo un aire congelado: de quien se despierta, sabiéndose cadáver, y sigue en un pesado sueño envuelto.

¿Se ha salvado? Todo aquí es polvo. A su derecha los montones de concreto rendido, buitres devorando su propia carroña cuerpo: lo que antes fue la Torre de Humanidades Filosofía Derecho a la izquierda el Museo Rectoría la Facultad de Arquitectura.

nada ahí

Los estudiantes se reúnen en grupos: ¿perdonados por quién? (nadie habla)

Cuando el polvo termina de asentarse, ganas de vomitar. En una zumbona inconsciencia, aún: sin creer en esas ruinas, su realidad, la destrucción: ¿y Claudia? Cae (como por un sismo interior) la certeza: recordarla

igual a someterse a la catástrofe, ni evitar la pulsación en el esófago.

Se aleja unos metros se pone en cuclillas; (como quien suplica perdón) tiende el cuerpo hacia delante, sosteniéndose en una mano mientras con la otra retiene la novela. Intuye que todos lo miran

...se limpia los labios con un hombro de la chamarra. Camina unos pasos, el pie derecho mojado y frío. Ve a una pareja de novios o amigos: ella llora hundida contra el pecho de él. El joven volte a verlo:

Hay que ir a ayudar —dice. Sus ojos señalan lo que fue la Biblioteca.

Sí —murmura el hombre.

¿De veras es real todo? Toma el teléfono y marca el número de su ex; ya habrán llegado a Puebla: sólo el pit-pit-pit... Marca el teléfono de sus hermanos y su madre, en Mazatlán, lo mismo.

Guarda el celular en la funda y la novela de Pasternak en un bolso de la chamarra. Lanza el zapato izquierdo a sus espaldas, hacia los árboles. Varios muchachos caminan en dirección de las ruinas. Él los acompaña; no entiende nada (es angustiante no entender nada, estar a la deriva de este lodo llamado realidad). El húmedo empedrado traspasa la tela de sus calcetines. Algunos voluntarios remueven pedazos de concreto o llevan cuerpos hacia el lado de Insurgentes. Pocos metros delante de él reconoce a Ignacio, quien volte a le dice:

¿Ya ves lo que pasa cuando se abandona la religión?

No digas idioteces —él responde—. Hay que sacar cuerpos.

A la verga. Yo voy por...

Ignacio corre en dirección de los escombros.

No entiende —él no entiende— las últimas palabras de Ignacio, también corre. Se detiene ante la loma. Se distinguen (aquí y allá) manchones de ropa y cuerpos, libros, anaqueles, patas de mesas entre el despedazado concreto y la varilla.

—descalzo, ¿qué mierdas haré aquí?— el frío en los pies, la garganta rasposa

Rodea las ruinas caminando como quien va hacia el Estadio; se coloca en el borde, al final de una fila de gente que se pasa cuerpos o pedazos de cuerpos desde la parte superior del montículo y hasta la base. Luego de unos momentos se halla cargando sobre el césped, con la ayuda de un desconocido con pinta de estudiante de ingeniería, el cuerpo de una joven que tiene los brazos cruzados sobre el tórax. Es menuda, morena, de hermosas trenzas negras y viste un uniforme gris verdiento. Cuando la tienden a unos metros del montón de escombros, el estudiante le separa los brazos y pueden ambos ver sobre su pecho un bultito envuelto en una cobija —es un bebé y habrá de acaso tener



tres meses. El desconocido le toma el pulso a la muchacha y acerca su oreja al pecho del niño.

Aún viven —murmura.

...observan luego hacia Insurgentes, la amplia calzada urgida por un cascarón de sombras. Nunca las ambulancias (dice para sí). El tórax, pesadísimo. La avenida intransitable (piensa): autos y microbuses hechos añicos en cada cruce (frangas de pavimento fracturado) puentes peatonales caídos como columnas de animales sacrificados...

y

Los anteojos, se quita. Con la manga de la chamarra, el sudor de la frente, se limpia. Si han caído los edificios de la Universidad, asentados sobre roca volcánica, la Ciudad habrá de hallarse destruida por completo —eso sin palabras así piensa.

...y se aplastan velozmente imágenes: ante sus ojos (espejismos concretos de una pesadilla). Lo que sucede lo que vendrá: son cuerpos aplastados bajo los escombros, asfixiados en el metro y rostros que agonizan en las camas de un hospital y ratas y perros mordiendo cadáveres y fosas comunes desbordadas por extremidades huesudas

...y no sabe de Claudia: después de firmar el acta, se le acercó; agachándose, le dio un abrazo. Ella se dejó estrechar (sus bracitos permanecieron laxos), tampoco respondió cuando él le habló al oído, con palabras antes cálidas y hoy deshabitadas —palabras que eran un cadáver sin vísceras, sonidos sin eco...

El estudiante, con dejo de impaciencia: ¿Qué pasa? —le dice.

Él lo mira un segundo. Soy escritor (¿tendría que informarle?). Ha de lucir —teme— la expresión de quien se discierne culpable de una violación primordial, sólo solventado con un sacrificio máximo que a todos religue.

Cómo, ahí: la cara de la muchacha: el pecho que sube y baja mínimamente. Él está viendo.

Suspira (él). Con lentitud. Vivos (reincide esa voz en su mente). Siguiendo al estudiante, dirige sus pasos hacia los despojos de la Biblioteca anochecida.

Vivos —murmura.

pero se echa a correr en sentido contrario, dejando atrás perplejo al estudiante: e imagina —no imagina nada— toda la luz apagada del anochecer encenderse como blanca rabia cayendo sobre el horizonte (devastado) y así una pregunta —¿qué es estar vivos, qué es estar vi, qué es estar, y qué...?—, un sonsonete que taladra sus párpados, ahí donde ocurre la más cruel triste demoli

superhéroe

CÉSAR SILVA MÁRQUEZ

la calma es

polvo verde y costura que domina

porque no se trata de esconder

huracán ante la disculpa

del rostro que duda

¿puede bajar el volumen? ¿me da permiso?

en los dientes la voz deja sombras

meditar es entonces sacudir

la arruga en el atuendo

la delgadez de un cuerpo lleno de hambre

cuerpo calígula, muerte que abarranca

y no sucede

avanza por la sacudida ciudad el monstruo

como aire a 300 km/hr

golpeas porque odias lo que te odia
igual que un hermano en las sienes

abres la puerta y recorres pasillos de ojos
abres, como quien abre la ira, la pólvora
suburbios sutiles de sangre
en la vena de la mujer débil
que tú y el otro aman

él mismo en una cámara de proyectiles
mismo temperamento, bomba que respira
lacio como las hojas lacias, lacio
¿y la puerta en los ojos? ¿y la llave de puños?

un terremoto humano cruza la avenida
vidrio hacia arriba sin fuego ni máscara
bostezo tan fuerte de quien huye

somos testigos
del polvorín que tiembla en tus manos

sabrán de ti las calles
pasos más allá que derrumban

OBRAS públicas

DANIEL SALDAÑA PARÍS

1. LA NECESIDAD DE MIRAR

EN MADRID, donde el sistema de pensiones y el seguro de desempleo son instituciones hasta cierto punto eficientes y la mayoría de las calles están hechas a la medida del peatón y no del ego de sus gobernantes, los viejos pululan por las plazas durante todo el día, exceptuando, quizás, la hora de la siesta. Varias actividades los mantienen ocupados: hablar con las madres que vigilan a sus hijos en los parques, discutir con los meseros sobre si se estaba mejor con Franco, mirar libidinosamente a las extranjeras, mirar con sumo desprecio a los extranjeros y, mi favorita, observar durante horas la evolución de las obras públicas. Esta última costumbre, arraigada en el carácter castizo casi tanto como la brusquedad en el trato diario, me hizo convertirme, durante algunos meses, en un provisional etnólogo, espía descarado que observaba a los viejos observar.

Se reunían, por ejemplo, en la Plaza del Ángel, ésa que en *Piedra de sol* pasa de tener mujeres cosiendo y cantando a exhibir «casas arrodilladas en el polvo». Ahora tenía también polvo en grandes cantidades, pero no por los bombardeos de alguna guerra sino por las obras destinadas a europeizar un poquito más la ciudad: calles peatonales en donde hubo orines, puestos de flores en donde hubo vagabundos, juegos de niños en donde hubo putas. Los viejos se juntaban desde temprano, después de haber desayunado su habitual carajillo con churros en el bar de siempre. Tras haber superado ese primer embate de la cotidianidad, sólo les quedaba vegetar frente a las Caterpillar y farfullar instrucciones a los obreros mexicanos. Como aquel que mirando un partido de fútbol se identifica con el árbitro, los viejos miraban el eterno combate del hombre con la máquina y se soñaban, durante algunas horas, supervisores o maestros

del trajín ajeno. Con la mirada perdida en las montañas de arena, eran testigos de la lenta transformación del barrio.

Creo que ese testimonio pasivo de los cambios urbanos era, en el fondo, una experiencia estética, del tipo de experiencias que sólo la edad y la resignación preparan. Qué sana envidia me daban los viejos, mirando con nostalgia los incesantes cambios registrados en el asfalto. Qué persistencia en el mirar, qué manera de no querer perderse nada. Su mirada sostenía las toneladas de concreto. Su curiosidad mantenía unidas entre sí todas las piezas. El urbanismo, como espectáculo, dependía tanto del programa de obras públicas de la Comunidad de Madrid como de la mirada inquisidora y paciente de los viejos. Sólo en ese sutil entramado de actores sin proscenio y espectadores sin butaca podía suceder la dolorosa metamorfosis del concreto.

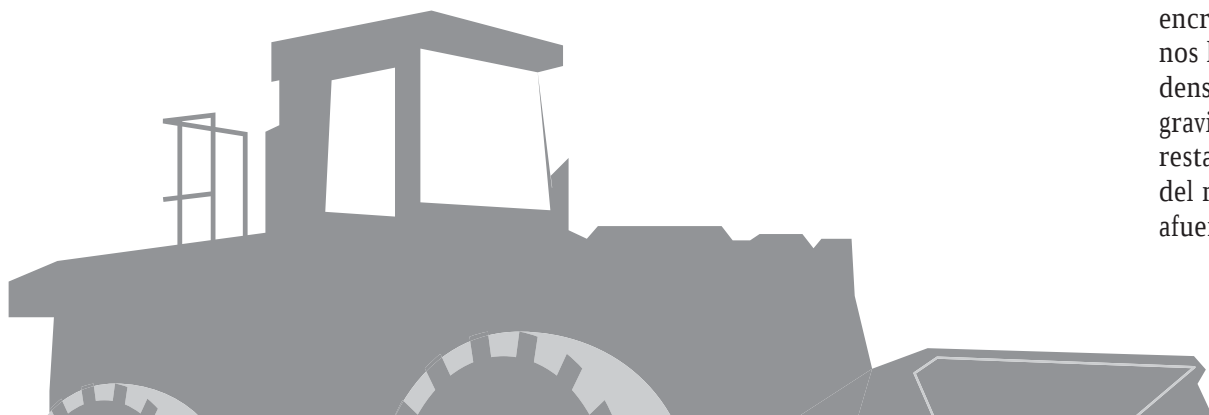
Muchas veces, tras haber estado ausente de una ciudad durante dos o tres años, lamento, al volver, haberme perdido los pequeños procesos de su modificación, como quien lamenta no haber presenciado las primeras palabras de un niño o el cambio repentino en la salud de una madre. Los viajes me resultan cada vez menos estimulantes y sospecho que esta tendencia, que comenzó apenas saliendo de la tercera pubertad, se incrementará exponencialmente pasados los cincuenta. Si me voy del DF un fin de semana (Tlalpan o Satélite son, en mi mitología, el límite fatal de la barbarie), un esplín extemporáneo me atormenta a mi regreso: el polvo que hay sobre las cosas es otro, otras las flores que adornan las jacarandas, otro el estado de deterioro de las jardineras públicas y otras las vírgenes que eclosionan en donde hubo vertederos. El afán por no perder de vista la colonia —no vaya a ser que me la cambien— lo tomé de aquellos ancianos, aunque tardó unos años en cristalizar en mi carácter. Mi compromiso con el sedentarismo es mayor desde que comprendí la importancia del testigo.

2. LA DESTRUCCIÓN EN REVERSA

ES YA UNA COSTUMBRE bastante establecida ir al cine para ver destrucciones. Se invierten millones de dólares en conseguir una toma fiable de los edificios agujereados por las bombas, o de los puentes más célebres doblados como un alambre de bolsa de pan. Esta afinidad entre el cine y la destrucción es más profunda de lo que suele suponerse, y Hollywood no tiene la patente de los edificios derrumbados ni mucho menos. *La demolición de un muro* (1895) es una de las primeras películas de los hermanos Lumière y es, creo, la primera película de la historia en la que se emplearon «efectos especiales». En el breve filme vemos a un hombre aporreando un muro con un martillo y después empujándolo con un artillugio mecánico. El muro cede y se desploma con gran profusión de polvo. Llegan entonces otros dos obreros y rematan las ruinas, acometiéndolas con picos. (Todas estas acciones tienen el ritmo entrecortado y mágico de las primeras grabaciones cinematográficas). En un momento de la labor, repentinamente, comenzamos a percibir algo raro en los movimientos de los obreros: se ha invertido el orden del tiempo y los hombres caminan hacia atrás alrededor del muro derruido; vuelve la enorme nube de polvo —se concentra velozmente, como un universo que se estrecha— y la pared se levanta en reversa. El polvo desaparece por completo y el muro está nuevamente en pie, junto al obrero que lo castiga, en reversa también, con su martillo.

La película exhibe una simetría fascinante, un doble movimiento destructivo-ilusivo que pocas cintas posteriores alcanzaron. Gracias a *La demolición de un muro* el cine es, desde su nacimiento (y entre muchas otras cosas) un intento de refutación de la arquitectura: toda la grandeza pétrea de las construcciones puede demolerse o fingirse mediante efectos especiales. La construcción de escenarios urbanos monumentales que trajo el desarrollo de la ficción sólo es una constatación de este fenómeno.

La demolición... determina el modelo narrativo de las películas sobre desastres, aunque podría decirse que la historia del cine escogió, en esa encrucijada entre destrucción e ilusión, más la segunda alternativa y menos la simple documentación de la catástrofe. En las películas hollywoodenses que presentan destrozos urbanos, el peso de la historia, el centro gravitacional de la narración, está siempre en el final conciliatorio: la restauración del orden moral y material —el levantamiento en reversa del muro— es la condición de posibilidad de la historia misma. Incluso afuera de Hollywood, son pocos los ejemplos cinematográficos en los



que se abandona el modelo teleológico y se elige simplemente el registro de un derrumbe. La historia del cine ha privilegiado, narrativamente, insisto, la segunda mitad de la película de los Lumière.

Uno de los pocos creadores que se atrevieron a restablecer la dignidad de la catástrofe, prescindiendo del momento ilusivo, fue Gordon Matta-Clark. Algunos de los videos de este artista son, como ha señalado George Simmons, citas casi textuales del cortometraje de los Lumière. Pero su peculiar destrucción de la arquitectura (cortando casas y edificios con motosierras) no ofrece el consuelo de la ilusión. Matta-Clark perforaba las construcciones para liberar un elemento que la arquitectura funcional mantenía reprimido. La irrupción del agua, la luz y el aire en los edificios que intervenía no era una apuesta ciega por el regreso ritual a un pasado mítico, pues todos los inmuebles sobre los que se aplicaba estaban de antemano condenados a la demolición. Nada en su obra permite restaurar la fe en la permanencia. Más pesimista que los Lumière, Matta-Clark se niega a utilizar el video en su vertiente ilusiva, limitándose a registrar su intervención —deterioro acelerado— sobre los espacios potencialmente habitables.

3. MAHOMA Y EL ALL INCLUSIVE

EN SUS *Viajes*, cuenta Marco Polo una leyenda que escuchó a su paso por la noble ciudad de Cobinán y que me obsesiona desde el día en que la leí. Cuento la historia tal y como la recuerdo:

Había una vez un viejo comerciante, en aquella provincia, que se hacía llamar Aladino. Este viejo era un astuto hombre de negocios, muy acaudalado, que se hizo construir un jardín maravilloso, de varias hectáreas, entre dos grandes montañas.

El jardín estaba hábilmente resguardado de las miradas transeúntes y nadie, salvo el viejo, conocía la manera de entrar. En el jardín había varias fuentes, que manaban, por sus diferentes conductos, agua, vino, miel y leche. Y había también mujeres hermosas que se paseaban desnudas por las veredas, y estas mujeres tocaban instrumentos y tenían voces celestiales.



L u v i n a / v e r a n o / 2 0 0 9

Todo este jardín, con sus mansiones y sus lujos y sus árboles frutales, había sido construido tomando como punto de partida las descripciones que Mahoma hiciera del Paraíso, y el viejo mismo se hacía pasar por el profeta cuando estaba allí adentro. Pero tanto lujo encerraba, en realidad, una táctica artera para acabar con los competidores del comerciante: sucedía que el viejo salía a la ciudad, narcotizaba a los más expertos guerreros de la comarca y, teniéndolos bajo el efecto de la droga, los introducía subrepticamente en su jardín paradisíaco. Una vez allí, los guerreros despertaban y se creían muertos, ya en el cielo. El viejo refrendaba esa creencia con discursos fúnebres y los instaba a fornicar con las mujeres, a beber de las fuentes y a comer cuanto quisieran, sin que los guerreros tuvieran que preocuparse por nada. Pasado algún tiempo, el viejo les pedía a los falsos difuntos un favor que habrían de cumplir para seguir gozando de esa vida supraterránea: tenían que bajar al mundo real y asesinar a un hombre de poder que estorbaba al monopolio de Aladino. Los guerreros, fieles servidores de la buena muerte, iban entonces y asesinaban al indicado, alterados por una droga que el viejo les hacía probar antes de la misión. Los que sobrevivían (pues las víctimas tenían a menudo guardias personales) regresaban al jardín del Paraíso y continuaban su existencia de excesos y placeres.

El final de la leyenda no interesa tanto. Lo que me impacta de ella es esa construcción imposible, el jardín, y el hecho de que toma como plano arquitectónico los textos de un libro sagrado.

Hace un par de meses, por uno de esos caprichos un tanto absurdos de la vida, pasé un par de días en un resort *all inclusive* de Cozumel. Durante las primeras horas, la sensación de habitar el paraíso artificial de la leyenda de Marco Polo me invadió violentamente: podía comer y beber cuanto quisiera, y si no había fuentes que manaran leche y vino, al menos había *bar-tenders* que servían (con sólo mostrarles una pulsera mágica) cocteles de colores improbables y nombres de una sofisticación difusa: «Cozumel Azul», «Miami Vice», «Bahama Mama». Ciertamente es también que no había doncellas de melifluas voces, sino *spring-breakers* ordinarias y alguna obesa oriunda de Milwaukee. Pero la sensación de encierro, de estar en una suerte de paréntesis donde todo o casi todo estaba permitido, la certeza profunda y silenciosa de vivir en un engaño, una ilusión, era la misma que sin duda sentían los guerreros en el jardín aquel de la leyenda •

L u v i n a / v e r a n o / 2 0 0 9

Arquitectura efímera

HERNÁN BRAVO VARELA



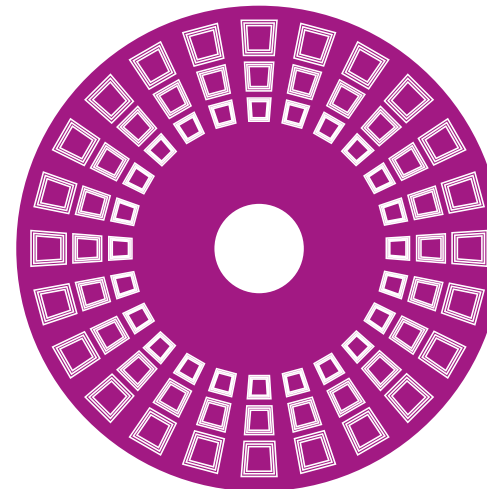
a Ezequiel Larraquy

La panza del arquitecto (1990), de Peter Greenaway.
El reconocido arquitecto estadounidense Stourley Kracklite (Brian Dennehy) es invitado a Roma para curar una magna exposición de Étienne-Louis Boullée, un oscuro arquitecto francés del siglo XVIII por quien Kracklite siente una profunda devoción. A tal punto llega su empatía hacia Boullée —«un arquitecto visionario por quien siento tanta pasión desde niño», en sus propias palabras— que la vida y la obra de Kracklite comienzan a experimentar cambios dramáticos e irreparables. Tras el abandono de su esposa Louisa (Chloe Webb), habérsele diagnosticado un cáncer fulminante en el estómago y haber sido la víctima de una conjura que fraguaron los organizadores de la exposición para removerlo de su cargo como curador, Kracklite es condenado a padecer el mismo destino «silencioso e ignorado» de Boullée por el resto de sus breves días.

Al enterarse de la aventura amorosa que Louisa sostiene con su archirrival, el también arquitecto Caspasian Speckler (Lambert Wilson), Kracklite decide reunirse con Flavia (Stephanie Casini), la hermana de Speckler. La escena a la que aludo («Lucha por el placer», según el nombre de la pieza musical que la acompaña, compuesta por Glenn

Branca y Wim Mertens) transcurre en la casa y el estudio fotográfico de Flavia. Después de haber posado para ella como Andrea Doria representando al dios Neptuno, el barbón y robusto Kracklite se pasea distraídamente por las habitaciones, enfundado en una bata blanca. Por fin decide meterse en un cuarto donde encuentra, junto con diversos materiales y equipos de fotografía, un perturbador mosaico de imágenes en blanco y negro dispuestas sobre una pared que retrata el paso del matrimonio Kracklite por Roma desde su llegada, ocho meses atrás. Conmovido, repasa uno a uno los capítulos de su biografía visual, cuyo epílogo es un acercamiento de su vientre velludo y prominente. Junto a éste se coloca Kracklite, conmovido hasta las lágrimas, apretando en su mano derecha un hilo rojo que, como un misterioso ecuador, atraviesa las imágenes por la mitad. Flavia sale entonces de una puerta al fondo del cuarto, igualmente ataviada con una bata blanca. Entre ambos destaca un ventanal cubierto por una tela, blanca también, que el aire agita.

Flavia se detiene ante él. Ella, amorosamente, toma el hilo rojo de la mano de Kracklite y rodea su cuello un par de veces con él. Sujetando la punta del hilo con delicadeza, Flavia atrae a Kracklite hacia sí mientras abre su bata y deja al descubierto los senos y el pubis; lo conduce al ventanal y se funden en un abrazo que se dan sus sombras, proyectadas en la tela y mecidas por el aire.



Toda mi vida está pasando delante de mis ojos. Está pasando. Ahora mismo. Me está pasando a mí. Está pasando inevitablemente.

Yo, mirando a alguna parte, en un recuerdo que perdí para siempre...

Mi mujer y yo, recién llegados, vestidos de blanco, sonriendo, deslumbrados por el sol veraniego de Roma...

Caspasian —el arquitecto mediocre de Caspasian, el futuro padrastro de mi hijo—, mi mujer y yo partiendo el pastel con el que la gente del museo nos dio la bienvenida, ese pastel de azúcar glas que reprodujo el monumento que Boullée construyera en memoria de Newton, ese hermoso pastel que daba pena comerlo...

Y un hilo. Un hilo rojo en medio de estas fotos, como el separador de un libro, el libro de mi vida, que jamás leeré.

Yo, enjuagándome la cara frente al espejo empañado del lavabo, después de vomitar.

Yo, en consulta con el médico, sentado, juntando las manos a la altura de mis ojos y recargando los pulgares erguidos en la frente.

Caspasian y Louisa, viéndose de perfil. Sonrientes. Serenos. Satisfechos. Recién cogidos.

Caspasian y Louisa, de lino blanco. Bajando por una gran escalinata, sin quitarse los ojos de encima.

Caspasian y Louisa, tomados de la mano.

Yo. Mi propia cara. Los ojos atónitos, desmesuradamente abiertos ante una noticia que he olvidado. La nariz regordeta. La barba encanecida. Mi cara pegada a un vientre informe que podría ser el mío.

Sobre mi cabeza, el alfa y omega de Boullée en letras rojas, como el hilo que sostengo en mi mano. El hilo tenso y rojo de mi vida que pasa delante de mis ojos. Mis ojos ciegos y minúsculos como las dos tachuelas que mantienen pegado el hilo a la pared.

Flavia sale de una puerta, frente a mí, al otro lado de la habitación. Me arrebató el hilo rojo que sostengo en mi mano. Se abre la bata y me enseña sus senos diminutos y su sexo poblado. Nos deslizamos hacia el ventanal. Nuestros cuerpos, como dos batas blancas, caen al piso. Nuestras sombras, como dos cuerpos blancos, se levantan •

Oda a un pájaro extinto

FRANCIS CARDARELLI



la última vez que vi a Charlie Parker
la gran América Blanca estaba echándolo a rodar
por las escaleras
hasta abajo
a los perros rabiosos de la justicia
que chuparon cada uno de sus limpios huesos
y lo abandonaron por fin
en el desolado panteón
del ARTE
con sólo su esqueleto por compañía

VERSIÓN DEL INGLÉS DE JUAN LEYVA

ODE TO A BIRD EXTINCT

*The last time I saw Charlie Parker / White America was pushing him down the
stairs / To the snarling wolf-dogs of justice below / Who licked his every bone
clean / Leaving him dead / In the desolate grave yard / Of ART / With only his
skeleton for company*

Cierto lugar

NICOLÁS CABRAL

hay un punto en el cielo justo encima de nosotros pasan los
segundos el punto crece ante nuestros ojos la figura
adquiere forma era un punto es un cuadrado (ahora)
un rectángulo acaso no es sólo una superficie es un volumen
un prisma (cuelga de unos cables) es el contenedor
(cuelga de un paracaídas) lo vemos caer vemos al contenedor
caer una vez más como hace una semana como hace
dos semanas como— vemos al contenedor caer (otra
vez)

hubo una historia (antes de que nos trajeran) no importa
ya hubo eso que llaman— (tal vez) eso— hubo
eso que llaman— nos depositaron aquí volveremos por
ustedes dijeron (al parecer) mientras tanto este
lugar— nosotros en este lugar no olvidar aquel lugar
(antes) un día volverán por nosotros (se dice) observar
las enormes praderas (mientras tanto) mirar el cielo a
veces un punto ahí oír el sonido del viento que peina la
hierba el viento mece nuestro pelo

el contenedor ya en el piso como hace una semana
como hace dos semanas como— nos acercamos (con
cierto entusiasmo) (a veces hay sorpresas) ahí está
todo lo de siempre con alguna variación (nos gustan las
variaciones) cuando algo es distinto gritamos probablemente
de alegría (nos gustan las sorpresas) pero esto no ocurre
siempre una vez— ah aquella vez no hay
novedades importantes no gritaremos (hoy) beberemos

algo miraremos la hierba peinada por el viento algún
día volverán se verá un punto en el cielo entonces no sólo
caerá un contenedor (tal vez)

volveremos por ustedes dijeron se marcharon caminando
los vimos desaparecer (detrás de la colina) en ese entonces
éramos otros (éramos más) qué tiempos aquéllos qué
tiempos— hay agua muy cerca (dijeron) días después
la encontramos el lago no es un lugar que nos guste a
veces nos acercamos demasiados ruidos demasiados sonidos
es como si el lago nos pidiera irnos mejor aquí en este
lugar aquel lugar ya— cierto lugar en otros tiempos—
cuando vuelvan por nosotros les contaremos los ruidos del lago
mejor el silbido (del viento)

un punto todo lo que se acerca (a este lugar) un punto
(al principio) lo que cae del cielo lo que aparece detrás de la
colina lo sabemos por aquella vez— hablemos de aquella vez
apareció uno de nosotros tuvimos miedo descubrimos que
era uno de nosotros (después) me dejaron detrás de la colina
dijo camina en aquella dirección dijeron dijo le
preguntamos cuándo vendrían (por nosotros) dentro de
poco eso dijo eso le dijeron (tal vez) era un
punto en el horizonte fue creciendo hasta que sus rasgos
se volvieron visibles no teman ellos me trajeron gritó
habló de ellos sabíamos que no mentía por la manera en
que hablaba (de ellos) después de todo nadie puede
llegar a este lugar no sin que lo traigan (ellos)

pasar la tarde bajo los árboles a veces la pradera es—
demasiado— hacia el norte la colina hacia el sur la planicie
(sin fin visible) hacia el este los árboles hacia el oeste—
si se camina suficiente— se encuentra el lago hemos
hablado del lago intentamos instalarnos en sus orillas hasta
que— eran los ruidos los sonidos pero también el agua
las propiedades del agua su densidad no permite que los
objetos floten el cuerpo— todo se hunde en el fondo
están algunos de nosotros (tal vez) cuando ellos vengán se
lo pediremos busquen sus cuerpos los enterraremos en otra
parte debajo de los árboles (acaso) ahí podrán oír el

viento cuando sopla es una manera de decirlo el viento
no mece el pelo de los muertos

este lugar transforma lo vertical se vuelve insoportable (salvo
los árboles) (será por las ramas) tal vez por eso hemos ido
encorvándonos algo tendrán que ver las cuevas son anchas
pero bajas algunos días decidimos no abandonarlas (se está
bien ahí) el tiempo pasa más rápido a menos que— el
peligro es no oír no oírlos la idea nos aterroriza ellos
en el lugar (buscándonos) la pradera vacía (sin
nosotros) el desconcierto primero la resignación después
algunas miradas confundidas luego el movimiento ése (los
hombros que se elevan) entonces el abandono mientras
nosotros reímos y lloramos en las cuevas (ya para siempre)
sin saber que arriba— algo más que un contenedor ese
miedo esa incertidumbre pesa tal vez sea eso tal
vez por eso hemos ido encorvándonos

hacia el este los árboles (dijimos) detrás de ellos— la
encontramos en una de las primeras exploraciones luego
de internarnos unas horas (en el bosque espeso) ahí
silenciosa detenida en el tiempo intacta y no como
si nadie la hubiera tocado (salvo el viento) al principio no
entendíamos seguimos sin entender (en realidad) la
planta construcción industrial (enorme) (imposible)
justo en medio un claro de bosque ella ahí tuberías
cilindros formas (en el espacio) conjunto de volúmenes

apenas herrumbre pero todo intacto su presencia en
un claro de bosque ahí (inexplicablemente) por
un tiempo dejamos las cuevas nos instalamos en esos espacios
(enormes) entre maquinarias (incomprensibles) al
principio nos parecía una mejora luego resultó intolerable
esa sensación— el miedo (se aloja en las cavidades del
cuerpo) entre nosotros una convicción volver a las
cuevas designábamos un vigilante por si ellos— el
problema era otro el lugar mismo la sensación el
sonido de los árboles bailando (por las noches) los
murmullos en la zona desconocida el denso bosque del este
(que sigue al claro) una planta industrial la duda no

sabíamos si el sonido del viento— acaso en aquella zona—
(un tono distinto)

ciertas épocas del año los buenos tiempos tirarse en la
pradera cerca las cuevas cerca la zona de los aterrizajes
un punto intermedio (sentir confianza) (por una vez)
el viento fresco lamiendo nuestros rostros (secando nuestras
lágrimas) pero a veces— pensar en la planta pensar
en la zona inexplorada mirar en todas direcciones la
esperanza— un punto que aparezca un punto uno que
crezca uno que sea ellos (uno de ellos) alguien que al
fin— el tiempo ha pasado sin que nadie— estar aquí
a la espera cada vez más tiempo acumulado el viento ya no
suena acaso nos hemos acostumbrado (al silencio) no
suena pero mece (los pelos) vuelvan antes de que nos
borre el viento

visitar la planta qué hacer ahí quieta como siempre
(cuando la vemos) volúmenes función indescifrable la
planta parece— para qué una industria para qué aquí
(entre los árboles) leña amontonada en el perímetro será
por eso que estamos aquí será por eso que aquí— el claro
efecto de la devastación (tal vez) saber (imposible)
hemos pensado volver entender no sabemos bien por qué
madera sobra (eso parece) pero en las noches— ese
sonido un silencio— distinto (en todo caso) el
temor un punto que aparece crece no ellos un
punto convertido en silueta alguien acercándose un grupo
ellos— otros ellos acaso los dueños (de todo esto)
primero la sorpresa luego— no más muertos ellos—
muertos que no flotan en el fondo del lago (tal vez)

nuestra voz esta voz uno que habla otro que añade
no importa quién no se distingue los días de pradera
comienza uno le sigue otro (y otro) entonces la
voz como un canto hablamos al principio un
zumbido luego un murmullo entonces la voz (nuestra)
cuando él— ya no es él es nosotros sonaba extraño
luego— un día volvió la voz como un canto permanente
las notas júbilo a veces tristeza otras tal vez lo

extrañemos cuando ellos lleguen (si llegan) ya no
tememos los días de las cuevas sabemos— una nota un
cierto tono cuando ellos lleguen (si llegan) lo
sabremos una disonancia si— entonces— pero—
es como si aprendiéramos— es como si con el tiempo— lo
somos ya la voz del viento

antes— ha pasado el tiempo antes ahora el
tiempo cada vez más los contenedores cada vez menos
las sorpresas escasas aunque los del lago— apenas nosotros
menos gritos menos alegría es como siempre un
punto en el cielo lo vemos caer no evitamos la sorpresa
ellos— ningún mensaje ninguna señal así son
ellos dueños del tiempo (tal vez) y nosotros— las
provisiones el contenedor pasaron semanas en el
bosque cazar no nos gustaba matar no importa ahora
ellos— dueños del tiempo estarían orgullosos (o no)
tal vez no importe nosotros aquí al norte la colina
al sur la planicie (sin fin visible) al este los árboles al
oeste el lago (y nuestros muertos)

desde la planta en el bosque figuras hemos creído
ver siluetas blancas entre los árboles de madrugada
primero la sensación la creencia eran ellos pero no
no eran otros ellos otros apenas trazos dibujos
en el viento o acaso— será que la visión— todo brilla
a últimas fechas ningún punto en el cielo somos cazadores
nos internamos en el bosque algunos animales algunas
vidas luego ya no luego cadáveres guardamos silencio
antes de comerlos (ante el fuego) luego masticamos es
otro sonido otro canto un gemido (más bien)
pero ellos— los otros ellos el sonido distinto el
silencio distinto lo que oíamos en la planta (desde el
principio) hemos subido a las plataformas sólo bosque y
luego colina en aquella dirección— las copas de los árboles
no— no es posible ver

dejamos las cuevas otra sensación el frío ni las
antorchas lo anulan la planta la fábrica hemos definido
el territorio los contenedores ahora muros alguna

resistencia (por si ellos se acercan) no ellos los otros
ellos en las cuevas— la voz no era la misma (la nuestra)
en la construcción industrial— aquí la voz (otra vez)
los otros ellos acaso cerca su voz no es como la nuestra
(otro acorde) a veces de noche el silencio cambia su
textura hay como hilos de luz siluetas encendidas
antes— antes ya no importa le decíamos vida no
lo era estaban ellos los que nos trajeron se
alejaron fueron puntos en el horizonte luego desaparecieron
volveremos dijeron no han vuelto el viento no nos
ha borrado

excursiones al lago (sed) nada flota lo
sabemos pero uno de nosotros— ya en el fondo (tal
vez) formamos una línea el agua mojando nuestros
pies un tiempo de espera un silencio espeso (como el
agua) un— una— apenas murmullos luego la voz
tímida primero firme después nuestras gargantas y una
decisión el regreso el paso por las cuevas la maleza del
abandono sin detenernos sin comentarlo la enorme
pradera ningún punto en el cielo restos de paracaídas
hilos al fondo los árboles uno dos quince sin
saber entonces el lugar (nuestro lugar) la sensación
ellos ahí antes un poco antes ellos ahí— todo
intacto y sin embargo— ya nadie pero la duda ellos
los otros ellos alguien los contenedores algunos
arrancados del suelo

internados en el bosque entre los árboles la dirección vedada
ninguna silueta nada no los trazos blancos no los hilos
en el aire (apenas hojas en el suelo) los minutos los
días el hambre (a veces interrumpido) (una muerte)
(dos) por momentos la oscuridad sin paliativos luz
de luna interrumpida (las copas de los árboles) no
dudamos seguimos nuestra voz poblando el lugar sin
respuesta a veces— más luz de pronto sensación
de fin pero no vida nueva (tal vez) bajo los
árboles riachuelos (la sed) y entonces— luz de
nuevo no de luna sol el sol reventando nuestros
rostros incendiados un espacio sin límites apenas unas rocas

(a lo lejos) lo plano nuestras figuras y una forma
vertical en el horizonte (no era insoportable) nosotros—
nuestros cuerpos tendidos en la hierba

nos fallan (las palabras) en el camino alguna bestia
capturada un riachuelo no más hambre (por ahora)
no más sed (por ahora) el fuego siluetas alrededor
(como los primeros) matar importa menos ni ellos ni
los otros ellos nadie ni rastro de contenedores no
más puntos en el cielo una figura vertical nubes las
nubes que pasan (allá) unas pocas palabras no más
arriba aquí árbol agua fuego tierra a
veces lluvia hubo una historia (ya no importa) hubo
lo que llaman— pero ya no aquello esto no otra cosa
hay lo que era llamado— aquí (en la intemperie) no es
que fallen (las palabras) no son más las que eran son
éstas las nuevas las que se distinguen en la voz como
burbujas que estallan en un torrente (de saliva)

tal vez ellos no más fin de ellos sólo nosotros los
otros ellos— (acaso un deseo) piedras en el camino
piedras labradas no naturales alguien— (antes)
el bosque lejos pero visible en la dirección opuesta la torre
así le llamamos mayor la cercanía mayor la certeza
una nueva construcción (no industrial) piedra sobre piedra
no mucho más algunas palabras pesan ya no designan nada
no aquí no ahora así que— aligerar el equipaje
cielo nubes tierra piedras palabras para
romper el silbido el silencio (dijimos) nosotros en
este lugar no hay otro lugar no hay antes no hay ellos
no hay otros ellos nosotros aquí ahora las piedras
esparcidas entre los brotes verdes

hacia el norte el bosque hacia el sur la planicie (sin
fin visible) hacia el este una pendiente hacia el oeste
colinas aquí— (desconcierto) una piedra tres
piedras cien piedras como hace una hora como hace
dos horas como— alguien antes otros tiempos la
torre aún en pie todo destruido (salvo la torre) un
riachuelo cerca no más sed (por ahora) azul sólo en

el cielo el resto verde (salvo las amarillas piedras) la
voz circulando (murmullos) hay preguntas hay
hipótesis se habla— la construcción industrial— voces
dentro de la voz seguir volver quedarse desde
la torre el panorama la comprensión del territorio nadie en
el horizonte de cualquier modo— no obstante— no
tenemos ya palabras (para hablarles)

las palabras en sus huesos limpias de carne la madera es
la madera la piedra es la piedra hay resabios torre
se llama al elemento vertical aunque— allí arriba el
viento— el lago a lo lejos guardará para siempre a
nuestros muertos el viento nos agita el sol quema nuestros
rostros luz (por todos lados) mojarse en el riachuelo
descansar tirarse en el pasto oír a los insectos todo
mientras llega el momento habrá que comenzar (temprano)
las piedras desperdigadas su peso limpiar de arbustos la
zona disponer un orden un orden nuevo

crujen las ramas el fuego calienta (nuestros cuerpos) un
animal se cocina esperamos comeremos dormiremos
satisfechos murmullos acaso cantos habrá que
descansar este lugar transforma lo vertical— lo
horizontal es ahora insoportable tal vez por eso hemos ido
irguiéndonos que amanezca mañana— el viento nos
secará (el sudor) piedra sobre piedra levantar muros
(con los días) construir habitaciones (con las semanas)
desde el bosque se verá el caserío habrá— el viento se
estrellará en las paredes habrá momentos sin embargo
abriremos las ventanas las puertas lo dejaremos entrar
que limpie el aire que meza nuestro pelo



LAVATORIO PÚBLICO

LUIS PANINI

a veces demasiada intimidad aburre

llevo esta oración inflada en la cabeza

que ahora se desprende de mi cuerpo

como el globo liberado por la mano estúpida del infante

una leche me nubla la mirada

un aletear de moscas mi cerebro

luego las sombras

luego los hombres

y estampado sobre las retinas de esos hombres

el reflejo de los ojos de mi rostro reflejado sobre el agua

sin parpadear

L u v i n a / v e r a n o / 2 0 0 9

Cosas que pasan en un pequeño lugar (*fragmentos*)

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO (LEGOM)

a mi Lola

—¿Ves esa cerda de allá?

—¿La del camisón dorado?

—Ésa.

—Tiene buenas tetas.

—Teta. Le cortaron una.

—Pues se ve muy entera.

—El cáncer.

—El cáncer.

—Sí, el cáncer. Es mi novia.

—Tú no puedes tener novia.

—Por qué no.

—Porque mataste a tu mujer por andar cogiendo con tu amigo ese
de la gorra.

—¿Y qué tiene de malo?

—No tenías mujer.

—Pero ya me estoy corrigiendo.

—No debes andar viendo mujeres.

—Y tú no puedes ver niños. Así que cállate.

—Yo no estoy viendo niños.

—Pero no puedes verlos.

—Si quiero los veo.

—¿Ya te enojaste? Contigo no se puede hablar. No se puede hablar.

—No me enojé. Y no me grites que te van a oír.

L u v i n a / v e r a n o / 2 0 0 9

—Contigo no se puede hablar. Qué tiene de malo que veas niños. Yo puedo tener novia y tú ver niños. De eso se trata. De vencer al demonio en su propia cueva.

—¿Dijiste cueva?

—En su propia cueva.

—Eso es importante.

—¿Ves ésa de allá?

—¿La de bigote largo?

—Ésa. Es mi novia.

—Le cortaron las dos tetas.

—No le cortaron nada.

—Yo no le veo tetas.

—Que nunca las tuvo. Nunca las tuvo. Que nunca las tuvo.

—Ésa no puede ser tu novia.

—¿Y tú qué sabes? Me quiere mucho. Baja a verme todos los domingos. Podría ir a tomar el sol en el jardín, pero prefiere pasar por la fila para que la vea.

—Ella no puede ser tu novia. No tiene tetas. Orina parada.

—Creo que se llama Pedro.

—Es bonito nombre, si quieres construir una catedral o un estadio.

—Está bien, si te gusta te la dejo, de todos modos nos van a quemar a todos mañana. Para eso es el horno que compraron.

—¿Nos van a quemar?

—No digas en voz alta. Es secreto. Me lo dijo el guardia. Ya no cabemos. Van a irnos quemando. Primero a los más pendejos.

—No me digas así.

—Tú haz lo que quieras. Ya todos saben que a ti te gustan los niños.

—A mí no me gustan. Es a mi mamá.

—Te gustan mucho los niños.

—A mí no me gustan. Mi mamá me dice que me los coja, y que se los mande para que no se entere el policía. El otro día me pidió que te matara.

—¿Mamá?

—Que te matara con un aparato de esos que usa la policía para electrocutar gente en la calle.

—No era tu mamá.

—Sí era.

—¿Cómo sabes?

—Porque yo lo sé.

—¿Te dijo que era tu mamá?

—Me lo dijo.

—Entonces no era, mamá no dice su nombre. Es un secreto. Y menos a un loco cogeniños.

—Entonces no me lo dijo.

—Entonces no era. ¿Ves a esa gorda con el suéter amarrado a la cabeza?

—¿Es mi mamá?

—No, pendejo, es mi novia, pero si te dijera que es mamá, seguramente se lo creerías.

—Tiene buenas tetas.

—Así me gustan. ¿Por qué te gustan los niños si no tienen tetas?

—Ésa es una buena pregunta.

—Los niños no tienen tetas. Tampoco las niñas.

—¿Tú crees que un delito es peor que otro? Todos son delitos.

—Tienes razón, pero los niños no tienen tetas.

—...

—¿Gritan mucho?

—Algo.

—¿Por eso los matas?

—No, que mi mamá me dice que se los mande.

—Si yo me cogiera a un niño lo enterraría en el patio de mi casa.

—No tienes casa.

—Si yo fuera de esos degenerados como tú que cogen niños me compraría una casa con patio.

—Yo un refrigerador.

—Ésa es otra opción. ¿Te has comido alguna vez a un niño?

—¿La sangre cuenta?

—¿Eres judío?

—No. No. Creo que no. ¿Parezco judío?

—Entonces no cuenta.

—¿Cuentan los dedos?

—Esos sí.

—Son como huesos de pollo.

—¿Con quién hablas?

—Los dedos de los niños son como los huesos de... como los huesos de...
 —Son pequeños.
 —Sí. Son pequeños.
 —Y tienen pitito. Por eso te gustan.
 —El pito no tiene hueso.
 —En los niños no.
 —En los niños no. Puro cartílago.
 —¿Por eso te gustan los niños?
 —A mí no.
 —Deberían quemarte vivo.
 —Ésa es otra opción.
 —Pero no puedes tocar niños.
 —No, pero me gustaría tener una cosa de ésas con muchos niños.
 —¿Un jardín de niños?
 —No, lo otro con niños.
 —¿Con cerda también?
 —Y carro y casa en abonos.
 —Una familia.
 —Gracias. Me gustaría tener una familia con muchos niños.
 —A la familia hay que cuidarla. No debes dejar que los niños salgan solos a la calle. Revísales su tarea todos los días y cuéntales algo antes de dormir. Comen tres veces por día. Y debes cuidar que evacúen correctamente, para que no se inflen y revienten. Si un extraño se les acerca deben correr. Si un conocido se les acerca no deben correr, a menos que los quiera tocar. Debes cuidarla mucho.
 —Lo haré.
 —Yo también tengo mis aspiraciones.
 —Y también quisiera un perro.

[...]

—Nada de lo que dices me parece razonable. Tuve alguien con quien platicaba mejor.
 —¿Cuándo?
 —Antes de ti.

—Antes de mí no hay nadie. Soy el principio y el fin.
 —¿Y no te da vergüenza?
 —¿Ves aquel barco? Lleva días dando vueltas por el muelle.
 —Lo mío no es la navegación. No podría criticarlo.
 —Deberíamos darle la bienvenida.
 —Olvídalo, que no se quede. Cuándo has sabido de un barco que traiga buenas noticias.
 —Por eso deberíamos recibirlo con uno de esos bailes jaguallanos.
 —Solo traen peste, misiles, inmigrantes.
 —Materias primas baratas, productos de baja calidad, petróleo. En fin. Es un tema bastante complicado.
 —Misiles, peste, inmigrantes. Putas. Muchas putas.
 —Si yo hubiera sido puta vivir no me sería tan difícil.
 —El gobierno les tira alimentos en paracaídas.
 —También a las lesbianas.
 —El gobierno tira comida en paracaídas a todas las cerdas del mundo. Ser cerda es la forma más amable de llevársela bien mientras... mientras...
 —¿Morimos?
 —Ésa es la menor de las opciones, pero sí, hay gente que se sube a esos barcos creyendo que va de día de campo y termina veinte años cosiendo pantalones de mezclilla en un barco fábrica.
 —¿Ves a la mujer con una sola teta que saluda desde el barco?
 —Me parece conocida.
 —Es mi novia. Tiene cáncer.
 —¿Tendrá remedio?
 —Sólo si le cortan una teta, pero ella no quiere, no podría soportar pasarse la vida saludando desde la cubierta de un barco a la deriva, con su única teta sana. Lo más probable es que muera.
 —Dos tetas son mejor que una.
 —Mi primera mujer no sabía cocinar, pasaba el día gritando y no cuidaba bien a las cabras, así que fui a hablar con sus padres, y se la devolví, pero no quisieron devolverme las diez cabras que había pagado por ella. Algo estoy haciendo mal con el amor que nunca me resulta del todo bien.
 —Cristo también tuvo problemas con las mujeres.
 —Pero para él la vida fue más fácil.

—Sí, el gobierno le tiraba comida en paracaídas.
 —A sus apóstoles también.
 —Eso no lo sé, creo que estás inventando, pero es posible que a sus apóstoles también.
 —Eso explicaría la repartición de los panes y los pescados. Entre otras cosas.
 —Eso es lo que me gusta de la teología.
 —¿Te gusta la teología?
 —Otras cosas más, pero la teología tiene lo suyo. Puedes encontrar solución a tus problemas cotidianos partiendo de premisas doctrinales.
 —La repartición de los panes no es un asunto doctrinal.
 —Es algo más anecdótico, menos relacionado con la fe.
 —Eso. Eso quería decir.
 —Y no sé tú, pero a esta altura de mi vida, después de dar un repaso muy rápido, puedo decirte que no tengo problemas cotidianos.
 —Pero nos alimentan, ponen el televisor. De vez en cuando... ya sabes, de vez en cuando esos electrodos en los huevos. Y tu novia.
 —Lo que me mantiene de pie es el amor.
 —Estás sentado. Estamos sentados.
 —Es un decir. De pie, sin caerme.
 —A mí lo que me mantiene de pie son las correas en los brazos, y en el pecho. A ti también.
 —Pero es el amor. Tengo una tarjeta de navidad que dice: Lo que me mantiene de pie es el amor. Lo que impide que me terminen de comer los gusanos es el amor. Los gusanos tienen un gusto bastante fino, cuando sienten que un pedacito de carne está al punto del amor, pasan y se comen otro. El amor nos salva del colmillo feroz de los gusanos.
 —Putra madre, yo compro mis tarjetas en otra farmacia.
 —¿Tú compras tarjetas, cómo sabes de farmacias?
 —Es un decir.
 —Entonces ya entendiste.
 —Sí, ya lo entendí.
 —El otro decía. Decía de un hombre que asesinaba mujeres y les cortaba los testículos.
 —¿A las mujeres les cortaba los testículos?

—Era un depravado.
 —¿No serías tú?
 —Sabes qué pienso. Esto ni tiene sentido. Es algo que pienso con frecuencia. Perdón, pero así se dice: pienso con frecuencia. No tiene ningún sentido. Antes pensaban que no tenía sentido, pero ahora realmente no tiene sentido. Estar aquí mientras nos llevan a un horno. Así nada más. No se vale. Deberían darnos más prestaciones.
 —Con el televisor no es suficiente.
 —¿Escuchaste eso?
 —¿A qué te refieres?
 —Un ruido que parecía más un conjunto de palabras.
 —¿Palabras humanas?
 —Algo así.
 —¿Palabras humanas como *amor*, *escorbuto* o, mejor aún, *escalera*?
 —Fue algo más como: «Ya apaguen esa puta tele, cabrones, queremos dormir».
 —Podríamos decir que sí, que efectivamente fueron palabras muy, pero muy humanas.
 —Las sigo escuchando.
 —¿Crees que quieran decir algo?
 —No estoy seguro, siempre tuve problemas para descifrar ciertas metáforas complejas.
 —Apaguen la puta tele no parece ser una metáfora.
 —Es lo que te digo.
 —¿Sabes qué pienso?
 —Dilo.
 —Es algo atrevido.
 —Dilo, total, qué importa.
 —Creo que en algún lugar alguien está molesto con nosotros.
 —¿Te refieres al ruido?
 —Estamos hablando de lo mismo.
 —¿Y qué propones?
 —Bueno, podríamos apagar el televisor.
 —Buenas noches.
 —Que descanses, hermano, que descanses ●

Edificación de las sombras

PATRICIA PÉREZ ESPARZA

*Quien conoce lo blanco, y se mantiene en lo negro,
es la norma del mundo.*

LAO ZI¹

*Entonces, ¿dónde reside la clave del misterio?
Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es
sino la magia de la sombra.*

JUNICHIRO TANIZAKI²

o

SILENCIO Y TINIEBLAS habitaron el inicio de los tiempos. En el Occidente, luz y sombra fueron separadas... y la luz fue buena. Oscuridad y luz ordenaron el mundo en Oriente... y su equilibrio fue bueno.

El hombre japonés —desde el taoísmo— se considera uno con el universo. La creación entera es una unidad, de la que él mismo participa: «El *dao* engendra al uno [...] el tres engendra los diez mil seres [todos los seres]. Los diez mil seres contienen en su seno el *yin* y el *yang*».³ La luz (*yang*) y la oscuridad (*yin*), principios generadores, cimientan el mundo, y la ley de la naturaleza se cumple en su mutua complementación.

*La forma exterior de la luz y la oscuridad es una manifestación de lo que hay dentro [...] lo que está debajo de la naturaleza [...] la propia esencia del mundo en sí y esa esencia es la acción recíproca de ambos elementos con muchas modulaciones.*⁴

Luvina / verano / 2009

Al *dao* «se lo mira y no se lo ve, su nombre es lo invisible. Se lo escucha y no se lo oye, su nombre es lo inaudible».⁵ El *dao* no tiene formas precisas ni definidas, pero todas las formas están contenidas en él; no tiene tampoco sonido, no depende de nada y no se altera: es el origen del mundo y a donde el mundo retorna.

1

El arte japonés tradicional parece mantener espacios en donde el misterio anida, como si levantara muros incomprensibles a nuestra mirada que nos impiden aprehenderlo de manera directa, clara, racional.

No busca develar el misterio; por el contrario, siendo el hombre parte de él, lo evidencia en las penumbras:

*Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. En definitiva, cuando los occidentales hablan de los «misterios de Oriente», es muy posible que con ello se refirieran a esa calma ante algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.*⁶

Y en el vacío:

*Alguien preguntó a Lie Tse: ¿Por qué aprecias tanto el vacío? El vacío —dijo Lie Tse— no se puede apreciar por sí mismo. Es apreciable por la paz que se encuentra en él. La paz en el vacío es un estado indefinible. Uno llega a establecerse en él. No se toma ni se da.*⁷



Luvina / verano / 2009

Existe en Kyoto uno de los más notables jardines secos —jardines de arena que siguen una serie de normas antiguas, basadas en especial en creencias sintoístas—, en el monasterio de Ryōan-ji. El jardín no puede ser abarcado en su totalidad con una sola mirada: de las quince piedras que lo habitan —consideradas sagradas, en tanto morada de los dioses *kami* y representación simbólica de las montañas—, sólo catorce pueden ser vistas a un tiempo. Esta imposibilidad de abarcar el conjunto abre la posibilidad de acceder al mundo invisible y al vacío.

El vacío manifiesta, así como las sombras, la esencia del universo, lo no manifiesto. «El vacío sólo es una materia sutil, imperceptible para nuestros ojos, donde se tejen vínculos entre los distintos elementos del universo».⁸ A través de la contemplación —esencial en el budismo *zen*—, el artista puede alcanzar la Iluminación (*satori*) y plasmar delicadamente esa materia imperceptible, ese atisbo de lo sagrado. La vacuidad, allí, cobra un doble sentido: además de ser el símbolo de la representación del universo, se yergue como la oportunidad (vehículo) para quien se encuentra frente a la obra —en un segundo momento de contemplación— de alcanzar el despertar. La obra de arte, en tanto, se convierte en un acto incompleto, inconcluso, en el que el todo es apenas sugerido, de manera que quien la contempla —espirales del tiempo— puede formar parte de él.

El artista japonés sabía del mundo visible y también del invisible, tan real éste como el primero. Sabía del «mundo flotante», de la efímera y frágil vida, que no es sino manifestación de un estado siempre en transformación, en donde la no-vida, afirma el taoísta Lie Tse, sigue a la vida «como su sombra».

En lo pequeño, no en lo grande, estaba el secreto de su mirada. «Ver lo pequeño se llama clarividencia [...] Usa la luz, para retornar a la claridad original»,⁹ dice *El libro del Tao*, y más adelante vuelve a ello: «el conocer lo permanente se llama clarividencia».¹⁰ En lo que la obra oculta, a la manera de la paradoja taoísta, está lo que revela.

Son una sola cosa la mirada —el espíritu que contempla— y el objeto: sólo así «el acto de la creación puede revelarse como el de la unión —como perfección».¹¹

A través de la contemplación —esencial en el budismo *zen*—, el artista puede alcanzar la Iluminación (*satori*) y plasmar delicadamente esa materia imperceptible, ese atisbo de lo sagrado.

Junichiro Tanizaki (1886-1965), en uno de sus más célebres ensayos, elogia las sombras como el lugar en donde la belleza cobra mayor sentido, mayor fuerza, mayor gloria: «Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias».¹² El escritor japonés no se refiere a las sombras como oscuridad absoluta, sino al impreciso umbral. El espacio que se construye en el juego eterno entre ésta y la luz. La armonía del universo en perfecto equilibrio.

En las sombras parecen materializarse simultáneamente el tiempo —su transcurrir— y la eternidad:

¿Nunca han experimentado esa especie de aprensión que se siente ante la eternidad, como si al permanecer en ese espacio perdieras la noción del tiempo, como si los años pasaran sin darte cuenta, hasta el punto de creer que cuando salgas te habrás convertido de repente en un viejo canoso?»¹³

Los antiguos baños —concebidos para «la paz del espíritu» y en donde «la arquitectura japonesa ha alcanzado el colmo del refinamiento»—, los restaurantes, los cuartos de hotel, los grandes tejados, las ciudades, el teatro *kabuki* y el *nō*, el *toko no ma*, son el pretexto para lanzar una casi desesperada llamada de auxilio para evitar el exterminio, la «pulverización» de las sombras.

A la derrota de Japón, tras la Segunda Guerra Mundial, la llegada de los norteamericanos había transformado en pocos años una cultura milenaria; las manifestaciones palpables —tan luminosas como ruidosas— generaron una evidente alarma en Tanizaki. Las comodidades de esta irrupción tecnológica, a sus ojos, terminaban representando más lo contrario: ¿cómo construir una casa que consiguiera conjugar el espíritu y los gustos japoneses con los nuevos sistemas de iluminación, de calefacción, con las impecables tazas de baño y los azulejos blancos? A partir de eso, el autor se pregunta, incluso, a dónde habría llegado la ciencia japonesa de haberse desarrollado al margen de la occidental (¿a dónde la literatura, el arte, sin el «servilismo» al que todo esto condujo?).

El elogio... es la exaltación de la belleza de las sombras —en ocasiones solidificadas, «estratificaciones de sombras»— y, para ella, del imperio de los sentidos: los dulces que las llevan a fundirse en la punta de la lengua; el silencio absoluto, en donde hasta el vuelo de un mosquito podría perturbar; el oscuro cuenco caliente de la sopa entre las manos y el vaporoso olor que ésta desprende.

Y es también el lamento por un universo perdido. Por la incapacidad de asistir a la contemplación de la luna de otoño en el monasterio de Ishiyama, ante el temor de la anunciada *Sonata al claro de la luna*, tocada en las bocinas que rodeaban el bosque, instaladas justo para el evento, o los cientos de focos multicolores alrededor del estanque del monasterio de Suma: «la luna había acudido a la cita, pero era como si ya no existiera».¹⁴

Explica Tanizaki que este gusto japonés por las sombras podría tener su raíz no sólo en razones de adecuación al entorno (que llevaron a los antiguos a construir casas en penumbras y a buscar la belleza en ellas), sino en el color de la piel:

*Si uno de los nuestros se mezcla con ellos [los occidentales blancos], es como una mancha sobre un papel blanco, una mancha de tinta muy diluida, que incluso nosotros sentimos como una incongruencia y que no nos resulta muy agradable.*¹⁵

*[...] no puedo dejar de pensar que sus reacciones espontáneas ante los colores [de la piel] son las que han originado sus gustos.*¹⁶

Sin embargo, las mujeres, a diferencia de los pardos samuráis asoleados, tenían pieles blancas, que resaltaban todavía más entre sus oscuros cabellos, sus dientes ennegrecidos y sus labios pintados de azul. Ellas se convirtieron en materia misma de la sombra:

*En una palabra, nuestros antepasados [...] consideraban a la mujer un ser inseparable de la oscuridad e intentaban hundirla tanto como les era posible en la penumbra; de ahí aquellas mangas largas, aquellas larguísimas colas que velaban las manos y los pies de tal manera que las únicas partes visibles, la cabeza y el cuello, adquirirían un relieve sobrecogedor. Es verdad que, comparado con el de las mujeres de Occidente, su torso, desproporcionado y liso, podía parecer feo. Pero en realidad olvidamos aquello que nos resulta invisible. Consideramos que lo que no se ve no existe. Quien se obstinara en ver esa fealdad sólo conseguiría destruir la belleza.*¹⁷

El escritor japonés no se refiere a las sombras como oscuridad absoluta, sino al impreciso umbral. El espacio que se construye en el juego eterno entre ésta y la luz.

La blancura era considerada un atributo de la belleza ideal —recuérdense los rostros maquillados de blanco de las *geishas*. La naturaleza, dice Tanizaki, marcó así directamente el camino y los hombres antiguos sólo la siguieron: encerraron a la mujer en las sombras y ella se volvió parte de éstas, al punto que el autor se pregunta quién daba origen a quién:

*Es más, quién sabe si a veces, a la inversa, dicha oscuridad no salía del propio cuerpo de aquellas mujeres, de su boca de dientes pintados, de la punta de su negra cabellera, cual hilos de araña, esos hilos que escupía la maléfica «Araña de tierra».*¹⁸

No deja de ser extraño todo este razonamiento —y la histórica reclusión femenina— cuando se piensa que Japón es una de las pocas culturas en que la divinidad solar —sintoísta— es una mujer, Amaterasu, quien, además, tuvo que ser convencida mediante ardides para que dejara su voluntario encierro:

*[...] la diosa del Sol se refugió en una gruta cuya entrada bloqueó con una piedra enorme. Los dioses, desamparados, no supieron encontrar argumentos para hacer que Amaterasu saliera de la gruta. De pronto, la joven Ama no Uzume, diosa de la Risa, comenzó a danzar. Depositó en el suelo collares de piedras preciosas y un espejo, delante de la entrada de la gruta; y dejándose arrastrar por el ritmo de la danza, poco a poco se fue despojando de sus vestiduras y, enteramente desnuda, acompasó con sus pies unos movimientos lascivos y alegres. Todos los dioses se echaron a reír, y Amaterasu, intrigada, se aventuró fuera de la gruta y preguntó la razón de aquel barullo. Uzume respondió que los dioses se alegraban de haber hallado, por fin, una diosa más hermosa que la propia Amaterasu. Ésta dio unos pasos hacia el exterior, descubrió las joyas y, sobre todo, el espejo que le devolvía su propia imagen. Inmediatamente, el dios de la Fuerza volvió a tapar la gruta y, de ese modo, la Luz regresó para siempre al mundo.*¹⁹

3

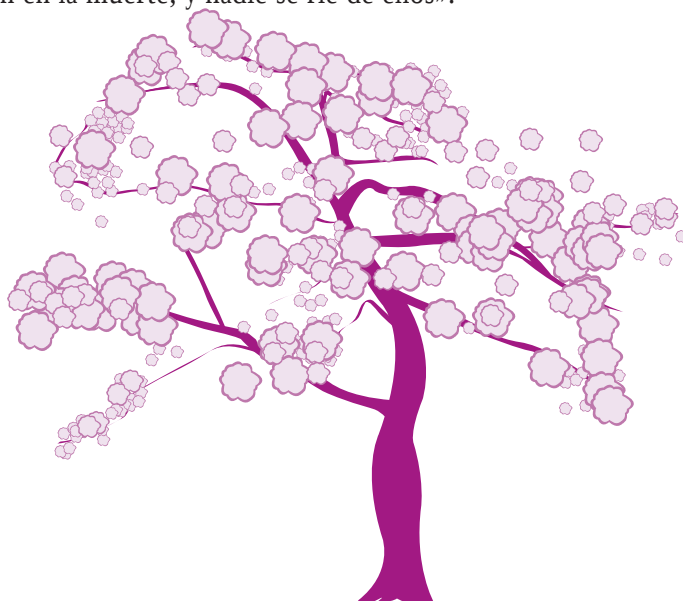
«¿Pero por qué esta tendencia a buscar lo bello en lo oscuro sólo se manifiesta con tanta fuerza entre los orientales?»,²⁰ se pregunta Tanizaki. Desde el Occidente, no puedo dejar de, por lo menos, matizarlo. La tendencia a buscar lo bello en lo oscuro, en la penumbra, me parece de carácter esencialmente humano. No siempre se ha buscado la belleza de (en) la sombra en Occidente —aunque sí existen claros ejemplos en

todas las artes de esa búsqueda—, pero sí se ha mantenido una especie de espíritu ceremonial, de vínculo sagrado, con ella.

El amor, la vida, se celebra entre sombras. Quizá también exista en Occidente cierta intuición sobre lo sagrado de la oscuridad, que ha tomado formas específicas. Acaso esa diferencia que señala Tanizaki no se encuentre en el hemisferio del mundo, sino en una cada vez más marcada decadencia: las sombras habitan los lugares del silencio, relegados ahora casi con desprecio por muchos, incluso en el Japón actual que ya el autor alcanzó a vislumbrar:

Es cierto que posiblemente no haya otro país en el mundo, si exceptuamos América, que se entregue a tal orgía de luz eléctrica. Se ha dicho que esto era debido a que Japón quería imitar en todo a América.²¹

Y se huye de las sombras lo mismo que del silencio. Los psicólogos —Jung, entre ellos— refieren la sombra —así, en singular— como el inconsciente, lo que de alguna manera el hombre evita de sí mismo. Quizá la luz y el ruido tengan que ver con el miedo del hombre a encontrarse acorralado por sí mismo; quizá la penumbra le develaría con mayor claridad no sólo su inconsciente, sino, todavía más allá, su verdadero ser, su lugar en el universo —y no hay terapeuta que ayude a lidiar con ello. «¡Ay! Ahora la mayoría de los hombres están extraviados, no saben a dónde van en la muerte, y nadie se ríe de ellos».²²



4

Las sombras sugieren. Esa frontera difusa entre la oscuridad y la luz las contiene a ambas. Las sombras celebran la fiesta del equilibrio. Por eso lo más importante, lo más sagrado, encuentra su sitio (su fuente) en esa fiesta, ceremonia de vida.

Las sombras evidencian más de lo que ocultan. Permiten construir, edificar, crear, desde el vacío. Siguiendo la flecha de los arqueros japoneses, que establece un continuo entre el hombre y el blanco, las sombras podrían perder su ser límite difuso para convertirse en el certero tiro que enlaza (y unifica) al hombre con su principio.

5

Debo confesar que disfruto encender un cigarro en la penumbra (y no soporto, en cambio, fumar bajo la luz del sol). La escasa luz de la noche hace brillar el humo que proyecta entre espirales una larga escala al infinito. Así cierro cada día: no se trata de un recuento de los actos de las últimas horas, sino de la mágica ensoñación, el recorrido por misteriosos pasajes, la sorpresa ante edificaciones desconocidas, el inesperado deslizamiento —cuando corro con suerte— de antiquísimos velos, la búsqueda y el encuentro con la belleza de la vida •

- 1 Lao Zi, *El libro del Tao*, Alfaguara, Madrid, 1990, p. 145.
- 2 Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, p. 50.
- 3 Lao Zi, *op. cit.*, p. 11.
- 4 Joseph Campbell, *Mitos de la luz. Metáforas orientales de lo eterno*, Marea, Buenos Aires, 2005, p. 131.
- 5 Lao Zi, *op. cit.*, p. 117.
- 6 J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 49.
- 7 Lie Tse, *Tratado del vacío perfecto*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, pp. 25-26.
- 8 Nelly Delay, *Japón. La tradición de la belleza*, Ediciones B, Barcelona, 2000, pp. 19-20.
- 9 Lao Zi, *op. cit.*, p. 31.
- 10 *Ibid.*, p. 37.
- 11 Osvaldo Svanascini, *Conceptos sobre el arte de Oriente*, Hastinapura, Buenos Aires, 1986, p. 20.
- 12 J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 69.
- 13 *Ibid.*, p. 52.
- 14 *Ibid.*, p. 83.
- 15 *Ibid.*, p. 74.
- 16 *Ibid.*, p. 75.
- 17 *Ibid.*, p. 70.
- 18 *Ibid.*, p. 80.
- 19 N. Delay, *op. cit.*, p. 15.
- 20 J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 70.
- 21 *Ibid.*, p. 81.
- 22 Lie Tse, *op. cit.*, p. 25.

Las ventanas cerradas

EDUARDO MOSCHES

Las ventanas cerradas
son el perfecto medio
de aglutinar los aromas
de las vivencias pasadas
Una forma citadina de atesorar
los recuerdos
tan volátiles
como las hojas de otoño de la infancia

Impregnarse de olores
succión de colibrí
resguardar
aprehender la imagen de la piel
acariciada
lengua y poros
enredar los sueños de vigilia
amamantarse en la pesadez del ambiente
perfumar la esquina de las cejas

atragantarse en las pestañas
de los amigos torturados
leve temblor de la propia muerte

Las ventanas cerradas
también pueden llegar a ser
un vidriado telescopio
de los puntos negros móviles
Sombrero sin dueño
dueños con calvicie
caspa en las orejas sordas
bombardeos surcando ideas
los vestidos caen en tiras de las pieles
el hambre de perros apareándose
las murallas atravesadas por humanos
cuchara abandonada en el plato húmedo
un escarbadientes ahondado en la tiniebla
la bolsa de valores deformando familias
destellante perfil de un caballo a través del suicidio
un morirse lento sin tasación

Algún vidriero loco
está haciendo ventanas
con caminos

Bienvenidos a Marina d'Or, ciudad de vacaciones

JORGE CARRIÓN

Uno

«Averías: rogamos nos indique, en el reverso, las reparaciones a efectuar». Del mismo tamaño que el cartelito de «No molestar», me sorprende el de «Averías»: es la primera vez que me alojo en un hotel donde prevén de esta manera la llegada de accidentes. En mi habitación (cuatro estrellas) hay dos cuadros abstractos, dos lámparas de pie, un escritorio, un sofá, un televisor Grundig gigantesco y una terraza desde donde se puede contemplar el hotel balneario cinco estrellas y el parque de atracciones (enfrente), la avenida luminotécnica y el mar (a la izquierda) y la desolada sierra de Castellón, separada de Marina d'Or por la carretera y por las grúas (a la derecha).

Dos

Iker, en el gran pabellón de maquetas que es Marina d'Or Golf, trata de venderme un apartamento. Me imprime una memoria de calidades (desde las características de la estructura y el hormigón hasta la lista de electrodomésticos). Me lanza algunas cifras aproximadas (un apartamento de 60 metros cuadrados cuesta lo mismo que una vivienda definitiva de 80 en el centro de Mataró). Le digo que me preocupa la seguridad: «Siempre hay coches de policía, o de la Guardia Civil, además de la seguridad privada. Aquí la gente tiene que estar tranquila», sonrío. «De eso se trata».

Tres

Al anochecer, la avenida de Marina d'Or Ciudad de Vacaciones se convierte en una calle de fallas eléctricas: arcos que se concatenan desde el mar hasta exactamente ninguna parte. Porque al final de la avenida prosigue la construcción, y aunque queden cerca el hotel Gran Duque y la carpa donde se promociona Marina d'Or Golf, ahí, después del centro comercial Marina d'Or Beach, no hay absolutamente nada más que una promesa de que algo habrá.

Cuatro

Marina d'Or Golf es un proyecto megalómano con pistas alpinas de esquí, un hotel acuario con tiburones, la torre Eiffel, la estatua de la Libertad y varias decenas de reproducciones a escala de atracciones turísticas globales. Cada pieza del *puzzle* imita la imitación, sin ironía; con la intención de serializar y de exportar, como *typical spanish*, algo que individualmente es mera copia, pero que en su conjunto se puede ver como el *pack* de vacaciones paradigmático de la globalización. Se anulan las distancias. Se anula el sentido más importante del viaje (la vista) en favor de los sentidos más importantes de las vacaciones (el tacto y el paladar). Sólo el ladrillo es español.

Cinco

Un nombre: Jesús Ger (*self made man*, prototipo de constructor español de pasado humilde y presente multimillonario). Una fecha: el Grupo Marina d'Or se constituyó en 1983, y desde entonces no ha parado de construir. Un dato económico: Marina d'Or tuvo 108 millones de beneficio en 2005. Un dato logístico: más de cien oficinas en España y en el extranjero (París, Londres, Marruecos, China y un largo etcétera, en multiplicación exponencial).

Seis

Los 300 jubilados que anoche estaban en el baile, siguiendo el ritmo de la conga, subiendo o bajando las manos cuando el animador las subía o las bajaba, o emparejándose en pasodobles cuando el organillo así lo ordenaba, ahora se me quejan (no todos, claro, hablo sólo con José Antonio, que se está comprando una postal del balneario) de que la entrada al Mayor Balneario de Agua Marina de Europa no estaba incluida en el viaje organizado y que es muy cara (entre una cosa y la otra, unos treinta euros). Sólo algunos finalmente entran y siguen el circuito en el tiempo (baños árabes, romanos, turcos...) y en el espacio (duchas suecas y, sobre todo, el mismísimo Mar Muerto: con el puntito de sal que hace que flotes y lo notes diferente pero sin llegar a escocer en los ojos; con diez duchas a la salida del mar, para que no tengas que hacer cola —en el original sólo hay dos—, y sobre todo sin la necesidad de ir a un país con terroristas).

Siete

El rubio está aquí tanto en el propio nombre como en el topónimo que lo acoge: «Oropesa». El peso del oro: la especulación: lo inmaterial, que es precisamente lo que está en venta. El oropel (latón adelgazado que simula ser oro) está por doquier: los grandes medallones dorados que decoran restaurantes; la publicidad que ha invadido España y espera colonizar el mundo; el papel pintado de mármol de las

columnas del Balneario Científico Más Grande de Europa; la «playa de césped», bajo la cual hay un hormigón que (toc-toc) suena a hueco.

Ocho

En los Jardines Marina d'Or, donde el estilo de Gaudí convive con el de Mariscal y con los clásicos grecolatinos, descubro un rincón alucinante: ¡el nacimiento de Venus está representado en forma de estatua, mientras que Eolo sopla al fondo, en relieve de una montaña de cartón-piedra! Botticelli deconstruido. Como para entrar en el jardín no hay que pagar, los 300 jubilados pasean por aquí o juegan a cartas ajenos a las estrategias del *kitsch* pasado por Derrida.

Nueve

Iker me cuenta que en un par de años Marina d'Or tendrá capacidad para 100 mil personas. Mataró, el Camp Nou. Entre una ciudad de verdad y un estadio de fútbol: entre la vida de pueblo y la vida provisional de todo espectáculo.

Diez

El parque de atracciones parece quince años más viejo de lo que es en realidad. El televisor de mi habitación está descatalogado en Grundig. Hasta las maquetas de los hoteles internacionales y de los restaurantes inverosímiles del «mayor campo de golf de Europa» son anacrónicas (la nieve de Moscú, el palacio de patinaje sobre hielo, está hecha con algodón).

Once

Un balneario de aguas termales tiene sentido: ¿lo tiene un balneario de aguas calentadas? Como me dijo una pareja veinteañera en una de las piscinas circulares de burbujas: «No te hagas tantas preguntas y disfruta, hombre, que aquí estamos para disfrutar, intenta que el chorrillo te dé en el medio de la espalda y verás qué gusto».

Doce

Estoy a punto de irme de Marina d'Or Ciudad de Vacaciones. Reviso la habitación para no olvidarme nada. Se ha caído un rodapié del balcón; se ha despegado el plástico de la bañera de hidromasaje; el grifo de la ducha sueca no funciona en una de sus funciones. Lo anoto todo. Desde el taxi que me lleva a la estación, veo a los 300 jubilados que esperan su autocar en la puerta del hotel de tres estrellas. Bajo 300 brazos veo otras tantas carpetas de información sobre apartamentos. Nadie piensa comprar (me lo confesó José Antonio), pero esos *dossiers* tan bonitos y tan bien encuadrados, a todo color, si hacías ver que te interesabas en la compra, te los daban gratis •

En la otra orilla

JOSÉ GERALDO NERES

en la otra orilla
primavera de voz, piedra y alas perdidas
fluctúa por el cuerpo
un sol herido preso en la vidriera
la ventana que se despoja
revela el secreto del abismo
de la desnudez del viento y su memoria líquida
la piel del laberinto en el abandono de los sueños
rocío al alcance de los ojos
en el reflejo la sombra del último sueño
en el lenguaje del agua
en los punteros de la carne
en el dorso en el otro margen anochece

VERSIÓN DEL PORTUGUÉS DE LEO LOBOS

NA OUTRA MARGEM

na outra margem / primavera de voz rouca e asas perdidas / flutua
pelo corpo / um sol rasgado preso na vidraça / a janela que se despe
/ revela o segredo do abismo / da nudez do vento e sua memória
líquida / a pele do labirinto no abandono dos sonhos / orvalho
no alcance dos olhos / no espelho a sombra do último sonho / na
linguagem da água / nos ponteiros da carne / no dorso a outra
margem anoitece

Imágenes de GHANA

ANNA KURTYCZ

El polvo

El Harmattan demuele el tiempo en la ciudad de Accra. Bajo un cielo color marfil la capital se torna uniforme al cubrirse de esa fina capa de polvo del desierto. Nada queda exento. Edificios coloniales vetustos, grandes torres con muros de cristal, esqueletos de grandes proyectos arquitectónicos nunca terminados, casas de veranda y techo de dos aguas, *compounds* exclusivos de construcciones pretenciosas e idénticas, barrios pobres de cartón y asbesto.

Los ricos y los extranjeros se refugian en sus mansiones, en los hoteles, en el campo de golf. Los jardines verdes y cuidados, la piscina de azulejos traídos de Europa, los árboles llenos de mangos y aguacates, contrastan con la pobreza de las calles, la falta de agua, los caminos sin pavimentar. Sin embargo el polvo es el mismo para todos. De nada sirven los muros, ni los guardias uniformados en la puerta, ni los sofisticados sistemas de alarma. Cada día el polvo cubre, engulle y transforma todo sin excepción. Nos vuelve iguales.

Cuando pasa el Harmattan los edificios y construcciones así disfrazados se vuelven un telón de fondo para la gente que puebla la ciudad. Con ropa colorida y estampada sus habitantes se demarcan de los objetos inanimados y blancuzcos y al mismo tiempo se integran a las construcciones como notas de color. Es entonces que la gente se apropia de las calles. Desde los que bajo el sol de plomo sin hablar entre sí observan los carros, hasta los que en ella colocan sus puestos y rústicos negocios. En la esquina, una familia prepara y vende cacahuates sobre un banco de madera. Más allá, al borde del camino de tierra roja, un taller improvisado de muebles de *rattan* está en plena producción y en una calle lateral una mujer vende telas pintadas a mano que ondean al viento. En las calles

también están los semáforos: verdaderos mercados con figuras esbeltas y elegantes dueñas de estos espacios que corren de un carro a otro esquivando las motocicletas, vendiendo la mercancía que portan sobre sus cabezas, secándose el sudor que perla sus frentes. Plátanos, naranjas, carcajadas de sandía, panes, bolsas de agua... todo está listo para la venta, añadiendo color y forma a la escena.

Pero el Harmattan no pasa todo el año. Después de unos meses, tímidas lluvias anunciarán que el viento es cosa del pasado. Los edificios recuperarán sus colores, perderemos el uniforme que nos ha unificado y la gente que habita la ciudad se mimetizará en la selva de concreto esperando que el polvo vuelva.

La Galería

El edificio no pasa desapercibido. Después del barrio de La, con sus casas de cartón y sus calles sin pavimentar, uno es sorprendido por la gran estructura, pintada de rosa, que contrasta con el fondo gris del mar y el horizonte. Enfrente, hacia la ciudad, una escuela de muros amarillos y sucios, al borde del drenaje abierto, nos grita su nombre pintado de manera incierta sobre la barda y nos preguntamos sobre ese «King Emmanuel», mientras observamos a los niños que juegan en el callejón lleno de basura. Del otro lado está el mar, el Golfo de Guinea, gris y revuelto, con tres barcas bailando el va y viene de las olas, que ondean pequeñas banderas.

La pesada puerta del edificio se cierra con un ruido enorme y la sala oscura nos recibe fresca y acogedora, con olor de pintura y madera, dejando atrás la ciudad, el calor y las enormes lagartijas de cola anaranjada que corretean en el estacionamiento. La sala es amplia y llena de cuadros: escenas del mercado, de músicos en un día de fiesta, de atardeceres junto al mar. Entre las pinturas de colores fluorescentes con figuras africanas estereotípicas se encuentran de repente algunas que se distinguen, diferentes: hombres jugando cartas alrededor de una mesa vista desde arriba, un árbol iluminado por la luz del atardecer, una manifestación pletórica de gente.

Las salas laterales, más pequeñas, son verdaderas cajas de curiosidades repletas de objetos: esculturas antiguas, tapices polvosos, objetos tradicionales. Penetrando en ellas, cientos de figuras de madera, bruñidas máscaras, nos observan impávidas, de pie o en cuclillas, con penachos o con sombreritos coloniales, marcadas por el tiempo y horadadas por la polilla.

Al fondo, una amplia escalera nos invita a visitar los pisos superiores: más cuadros, esculturas con material reciclado, tapices y tejidos, collares de cuentas de cristal. Las ventanas en la escalera permiten ver el mar y la estructura de concreto de una cafetería que nunca fue terminada. A lo lejos la playa pública y la gente, esos pequeños puntitos de color entrando al agua, mientras en el lado opuesto niños con cubetas sobre la cabeza caminan rumbo a la llave pública.

Bajo la escalera, una empleada juega cartas en la computadora y nos mira de reojo sin mucho interés cuando nos despedimos. La puerta vuelve a cerrarse con estrépito mientras nos integramos al calor de la tarde.

Castillos en el aire

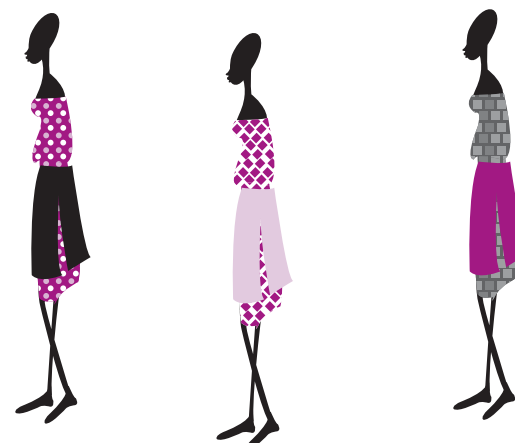
Observo las fotos que guarda en un sobre. En ellas la veo, chica linda de cara redonda y ojos inteligentes, cargando niños rubios, bebés de familias extranjeras. Son las personas con las que ha trabajado como niñera desde que llegó a la capital, hace siete años. Entonces no tenía mucha experiencia, pero sí las ganas de salir adelante, de cambiar su situación. El pequeño poblado de la región Volta de su infancia había quedado atrás, con su río, los cocodrilos, los castigos en la escuela por llegar tarde, el padre que desapareció un día, el agua lejana que había que traer cargando sobre la cabeza, los cuentos de la abuela al caer la noche. Al principio trabajó cuidando niños en un hotel, al cual aún llegan las familias de diplomáticos que vivirán en Ghana por algunos años. Fue ahí donde encontró trabajo en casa, cuidando niños, haciendo el quehacer.

No siempre era fácil: salario bajo, mucho trabajo. Había que lidiar con las excentricidades de los patrones, el mal genio, la falta de garantías. Pero le gustaba cuidar a los niños y la mayor parte del tiempo el intercambio con los otros empleados era enriquecedor. Más tarde ingresó a una de las congregaciones religiosas de la ciudad. Comenzó a cantar en el coro, lo cual le llenó la vida.

Fue en la congregación donde lo conoció. Hablaba con él de sus sueños, de poder partir al extranjero para ahorrar y continuar sus estudios, hacer carrera tal vez en el diseño de modas y montar su propio negocio. Una amiga se fue a Italia a cuidar niños, la familia con la que había trabajado la llevaba como niñera. Iba a poder ahorrar y construir su casa. Ella no había tenido esa suerte, las familias que le habían prometido llevarle con ellos nunca lo hicieron. Por eso, cuando él le dijo que existía la posibilidad de trabajar limpiando fabricas en Kuwait se entusiasmó. Era la posibilidad soñada. Las condiciones, extraordinarias. Le pagarían el

boleto y 350 dólares al mes durante dos años. Le arreglarían los papeles. Con ese dinero sería posible realizar sus sueños.

Viene entusiasmada a contarme. ¿Cómo decirle que las cosas no se ven claras? Ambas buscamos el nombre de la compañía en internet, pero no existe. Trato de prevenirla sobre los problemas de tráfico humano. Que para irse tiene que estar segura sobre las condiciones reales del trabajo, la necesidad de firmar un contrato. Ella no quiere dudar. Finalmente el hombre es miembro de su misma congregación. Pero accede a preguntarle y ante las preguntas él deja de contestar el teléfono. Yo, por mi parte, indago. La esclavitud moderna es una realidad. Muchas mujeres ingresan engañadas a redes de prostitución. Es gente que desaparece del mundo sin dejar huella. Según yo, el caso está cerrado, pero dos semanas más tarde el tipo vuelve a aparecer. Había estado de viaje, no había podido contactarla, ¿cómo podría él, creyente fervoroso, engañarla? Según él, la compañía había quebrado pero ahora existe otra oportunidad de trabajo, como sirvienta en una casa. El sueldo es el mismo y las condiciones mejores. Nuevamente viene entusiasmada a decirme que finalmente sí se va, que ha dado su acuerdo para hacer los papeles, que habló con la madre de una chica que se marchó antes. Volví a hacer preguntas. Ella no había pensado, o no quería pensar en ello, pero era cierto que aún existían muchas cosas por resolver. Le han asegurado que podrá tener su cuenta bancaria, pero ¿cómo abrir una cuenta con una visa de turista?, ¿cómo transferir el dinero a Ghana a su regreso?, ¿y si se enfermara?, ¿y si no le gustara?, ¿por qué no podía obtener más información sobre la familia?, ¿por qué le prometían pagarle tanto si generalmente el salario de una sirvienta es el tercio de eso? Cuando ella volvió a dudar, él le dijo que ya había gastado mucho y que si no iba tendría que reembolsarle. Ella se opone. El tipo desaparece. El castillo se derrumba.



La casa

El lugar nos encantó, espacioso, simple y sin pretensiones, con su veranda colonial, piso de madera en el salón y de mosaicos negros y blancos en la cocina. Sin embargo, al principio lo sentíamos ajeno. Nos perdíamos en sus espacios y recovecos y vagábamos sin atinar a abrir las cajas donde estaba encerrada nuestra vida anterior.

La habían construido en los años cincuenta, de una sola planta, con su veranda a la entrada y un enorme jardín alrededor. Su techo de dos aguas, pintado de rojo, podía verse desde la calle a través de un blanco muro bajo, con una franja de color ladrillo. Ya no hacían casas de este tipo. Ahora era más común vivir en los *compounds* rodeados de altos muros, en casas pomposas tipo suburbio norteamericano, casi siempre mal construidas y pretenciosas.

Atrás de la construcción principal había una casa más pequeña, al lado del generador, los *boys quarters* de la época colonial, que albergaba al personal y a sus familias. Las habitaciones oscuras para mantener el fresco, la pequeña cocina y un baño común sin lavabo, porque el dueño de la casa consideraba que esa gente no sabría cuidarlo, que terminaría tapado, que sería un problema.

La casa estaba siempre llena de gente. Además del jardinero, el chofer y la niñera, teníamos cada día la visita de pintores, carpinteros, plomeros, electricistas, técnicos de todo tipo. La gente entraba y salía sin que tuviéramos control alguno. Nos daba la impresión de un ballet paralelo a nuestro propio baile, orquestado por los empleados del lugar, quienes se encargaban de mediar, arreglar, comunicar.

Nosotros les dejábamos hacer y deshacer. Era más cómodo así. Estábamos cansados del viaje, de la espera y sobre todo del ejercicio de catalogar y sortear todas nuestras posesiones, recorrer una y otra vez el pasado y el recuerdo para meterlos en cajas. Por eso no advertimos cómo, a medida que nosotros nos íbamos borrando, o formando parte de su decorado, la casa tomaba importancia construyendo su propia memoria. Empezamos a tomar conciencia de ello cuando entendimos que la casa estaba habitada por los fantasmas de los moradores anteriores, familias de diplomáticos que la vivieron antes que nosotros. Llegaron a retazos las historias contadas por quienes estuvieron bajo sus órdenes. Las injusticias del trato cotidiano, la falta de empatía por el país, sus formas de vida.

Por suerte, poco a poco comenzaron a salir los libros, a tomar su lugar en los estantes, a traernos de nuevo los recuerdos, y fue ahí cuando, por fin, la casa comenzó a ser nuestra •

Dele(I)te

ROMÁN LUJÁN

Un lemming pende en la infecunda página.
No se anima a caer. Se afianza al resbaloso

precipicio, todo él uñas violetas y molares.
Vamos desbrozándole el camino. Pisémosle

el meñique ahora que está en la orilla. Con
suerte caiga en algún verso hospitalario

donde haga falta un lemming o aún sorprenda.
No me sueltes, piedad, sigue escribiendo.

Clásico. De nuevo se hace el mártir. Sus iris
de madonna se cuajan de vitrales. Ah, pero

esta vez no escapa, lezamiano, ni a pasos de
serpiente evaporada, ni a gatos extendidos.

No es necesario el peso de una bota, los
nudillos sangrantes, el grito despoblado,

bastará con que el ojo se desvíe del cursor,
suene el teléfono, la cena esté servida,

una muchacha entre rotunda en el café
—pido perdón por escribir muchacha—

para que lo destripe esa blanca intemperie
de la tecla *delete*, fiel justiciera. Y luego

nada. Ya pasó. Sefiní. Vayamos a otra
idea. ¿Quién podría lamentar lo deshilado

antes de ser tejido? Y en rigor, ¿a quién
importa un lemming que teme suicidarse?

Tres estampas sobre POE

SERGIO TÉLLEZ-PON



Primera

Una sala casi en tinieblas, en la parte alta del J. Paul Getty Museum, contrasta con la luminosidad y majestuosidad de toda la composición arquitectónica de ese genial recinto. Al entrar allí uno cree haberse transportado en el tiempo, y esa sensación se acentúa porque el recorrido por la exposición de fotografías, pertenecientes a la colección del museo, inicia con materiales del siglo XIX. La luz es tenue en la sala precisamente para protegerlos, pues no durarían mucho con la luz artificial cayendo sobre ellos todo el día. Pero hay una de esas obras que está sobreprotegida con un velo. Al levantarlo, el curioso visitante se encuentra con una sorpresa que seguramente debe hacer sobresaltarse a más de uno: una fotografía de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Enfrentarse con un lugar casi a oscuras, avanzar a paso lento como si uno se sumergiera poco a poco en uno de esos ambientes lúgubres de sus cuentos, pararse frente a esa obra y, luego, «el horrible descorrerse del velo», como dice en «La caída de la casa Usher»... ¿No es acaso una escena que pudo haber descrito Poe en alguno de sus relatos? Así me lo pareció cuando visité el museo hace un par de años y así me lo parece ahora que lo evoco al mismo tiempo que vuelvo a observar la fotografía con detenimiento en un catálogo del museo.

Es una de las fotos más conocidas de Poe, todos la hemos visto cientos de veces, y quizá por eso es la imagen con que lo relacionamos en la mente cuando de pronto surge su nombre. La ficha técnica dice que probablemente fue tomada a finales de mayo o principios de junio de 1849, y aunque la misma ficha la adjudica a un fotógrafo desconocido, el autor del texto que acompaña la imagen, Michael Hargraves, especula que puede ser de George C. Gilchrist, un daguerrotipista de Lowell, Massachusetts, que practicó su oficio de 1847 hasta después de 1860 y realizó retratos de varias personalidades de la época —una de las cuales pudo haber sido Poe.

a Mariño

Segunda

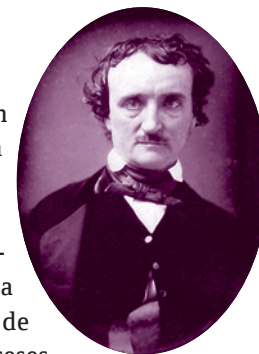
Todos los días camino unas cuantas cuerdas de la estación del metro a mi oficina. Una antes de llegar, corto por una calle paralela a la de mi oficina y finalmente salgo a ella. Al caminar por ese tramo de calle paso frente a una casa que, con una placa metálica en la que se reproduce aquella memorable fotografía, se hace llamar Casa Poe. Es una pequeña casa típica de la colonia Roma, en la Ciudad de México: de principios del siglo XX, de dos plantas y con remates franceses.

Desde que la vi por primera vez, me intrigó por qué la habrán llamado así y qué sucederá dentro de sus paredes. ¿Será acaso que un fan quiso bautizar su casa con el nombre del escritor, o se trata de un discreto centro de estudios donde se investiga, desde distintas ópticas y disciplinas, la obra de Poe?

Lo cierto es que mi intriga crece conforme paso día a día por ahí. No me ha sucedido todavía que me haya habituado y ya no repare en ella, ni que deje de preguntarme qué hay, qué sucede allí dentro, y por qué se llama Casa Poe. A veces he querido armarme de valor, tocar a la puerta para poder saciar mi curiosidad y así dejar de crear en mi mente cientos de conjeturas que sólo cesan cuando llego a mi oficina y me siento a trabajar frente a la computadora.

Me pararé, me imagino, frente a ella, a admirar su arquitectura, a ver la sombra que deja caer el árbol plantado en la acera. Arriba de la puerta hay una lámpara en forma de gárgola cuyo color verde le da un tinte todavía más lúgubre. También hay una pequeña figura gótica a manera de aldaba en la reja que cubre la puerta de madera, según me he podido percatar en una de las tantas veces que he pasado por ahí. No he visto nunca el timbre, de manera que, creo, habrá que tocar con esa figura para que alguien abra y se vislumbre el interior. No imagino lo que se pueda esconder allí dentro. Lo cierto es que estas fantasías desatan en mí sensaciones a veces contradictorias que no me estimulan a romper con la barrera, lo que finalmente me permitiría, al menos, tocar. ¿Me atreveré a hacerlo algún día?

Hace un par de años, no recuerdo por qué razón, un amigo me contó que a Baltimore acuden durante el año cientos y cientos de jóvenes, fieles lectores de Poe. Tampoco recuerdo a dónde se dirigen en concreto, si a la casa marcada con el 203 de Amity Street —donde vivió entre 1830 y 1835 y que hoy alberga a la E. A. Poe Society— o a algún tugurio sobreviviente donde se haya emborrachado, aunque con toda probabilidad sea más bien al panteón de Westminster, donde yace. La singularidad de la anécdota radica en que esos fans del autor de *El cuervo* son generalmente *darketos* que



se visten con ropas oscuras —algunas de cuero, el mismo material de sus botas—, se delinean los ojos de negro, usan peinados extravagantes con el pelo teñido de algún color que contraste con el oscuro y, principalmente, gustan de la literatura negra, en la que encuentran a Poe como su epítome. Tal vez, pienso, si supieran de la existencia de esta Casa Poe la convertirían en otro de sus puntos de visita.

En mis pocos viajes a Estados Unidos no he llegado hasta Baltimore, y de momento no tengo planeado viajar a esa ciudad del Este. Sin embargo, en caso de ir en un futuro lejano, no me resistiría a buscar el lugar de Poe, esa catedral laica donde culmina el peregrinaje, aunque no sea yo precisamente un *darkie*. Mientras tanto, me conformo con visitar a diario y de forma involuntaria la Casa Poe de la Roma.



Tercera

Este año, con motivo del bicentenario del nacimiento de Poe, se han puesto en circulación de nuevo los *Cuentos completos* (Páginas de Espuma), en la ya mítica traducción de Julio Cortázar, editados por Fernando Iwasaki y Jorge Volpi, con prólogos de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. La edición, además, incluye textos introductorios a cada uno de los cuentos, hechos por muy disímiles escritores españoles y latinoamericanos. El libro es más ostentoso de lo que parece —no sólo por el volumen del tomo—, pues en realidad contiene menos de lo que uno espera. El texto de Vargas Llosa es sucinto e ilustrador; no así el de Fuentes, que, además, ya se había publicado en la edición que hace un par de años hizo Galaxia Gutenberg de los mismos cuentos. Y muy pocos de los comentarios valen la pena y realmente sirven como presentación a los 69 relatos reunidos.

Si a finales del siglo XIX Baudelaire regaló a Francia todo lo que implica Poe, Cortázar hizo lo propio, para la lengua española, en el siglo pasado. Baudelaire y Cortázar, ya lo han dicho varios, Borges entre ellos, no hicieron otra cosa que mejorar en francés y español la obra de Poe. Casi ninguno de los presentadores de los relatos hace referencia a ello, sólo abundan en las atmósferas, las sensaciones o las relaciones biográficas halladas en las historias, incluso relacionándolas con su propia vida. Sólo Vargas Llosa, en su breve texto, hace dos referencias al llamarlo «el gran escritor que fue Poe», y luego precisa sobre «las peculiaridades estilísticas inglesas y la riquísima orfebrería léxica con que Poe elaboró todos sus textos». Más allá de las historias y ambientes tétricos, ¿es Poe el gran escritor que leemos hoy?

Los cuentos de Poe —y la versión de Cortázar— hubieran sido suficientes: no había necesidad de adornarlos con toda esa parafernalia con la que envolvieron esta edición •

La oveja reina.

Una antifábula

JOSÉ EMILIO PACHECO

Apenas sobresalgo de la cerca
Y la oveja me mira desde un orbe
Que jamás será nuestro.

Ogro entre lobos, lobo entre los ogros,
Me teme y aborrece por sobradas razones.
Pertenezco al sector de los feroces
Y, a diferencia de ella, tengo manos
Capaces de hacer daño y destruir
Por medio de tijeras y cuchillos.

Soy un lacayo más del vil imperio
Que para enriquecerse sin medida
Saquea los recursos de la oveja.
Y a fin de entretener su hambre sin fondo
Secuestra y mata a sus recién nacidos.

La oveja en mi persona halla un ejemplo
De las tristes criaturas subsanares,
Muestra gris, indistinta
De la especie feroz que arruina todo.
Ladrón, torturador, siempre asesino,
Sabandija, alimaña, cáncer, plaga
Ante la oveja reina.

¿Cómo me va a juzgar de otra manera
Un animal que habita en otro mundo
Eternamente víctima del nuestro?

No respondo a su estética, no cumplo
Para nada ninguno de sus cánones.
Ocupo un despreciable último rango
En la masa indistinta de los hombres.

Pecado imperdonable no lucir
Un vellocino que me cubra y me haga
Tan hermoso como ella.
Si camino en dos patas
(Qué grotescas las bestias de dos patas)
Es evidente entonces que he llegado a esquilarla
Y a robarle a sus niños
Con destino a una mesa de glotones.

Nunca faltan ovejas que pregunten
Por qué nuestro hato humano infama siempre
Como «la oveja negra» a quien se aparta
Del tropel que formamos los esclavos.

En la lengua ovejuna
Abundan expresiones que condenan
A los sumisos bípedos cobardes.
Hablan de nuestra abyecta sumisión
Al poder, la crueldad, la moda boba
(Las ovejas no cambian de vestuario).
Desprecian sobre todo a las que van
«Como seres humanos al matadero»
Y en esto saben bien de lo que hablan.

Si una oveja se sale del redil
Y niega la deriva del rebaño
La definen «persona descarriada».
Pero a las obedientes las infaman
Por su docilidad que acepta todo
A cambio de promesas y esperanzas.

«Son ingenuas y torpes, casi humanas,
Y al precio de torturas sin medida
Tratan de parecerse, siempre en vano,
A modelos de cuerpos que no existen».

La oveja se impacienta y da a entender:
«Podríamos seguir al infinito.
Por hoy puedes largarte. Es suficiente».

Me despido, me alejo y siento pena
De haberle dado sin afán de daño
Un mal rato a la oveja.

Esta noche la reina no dormirá
Por la furia que sintió al verme
Y tratará de conciliar el sueño
Contando hombres que saltan de las cercas.

José Emilio Pacheco y la «Canción del sauce» MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

A través del tiempo, la poesía de José Emilio Pacheco ha sabido permanecer serena y ajena a cualquier trampa de la codificación gratuita. No puede ser encasillada en ninguna corriente, ya que representa la constante búsqueda de una identidad renovada, y mezcla el arte de la contemplación y la quintaesencia del pensamiento. En ciertos casos continúa la práctica formal y subjetiva que se desprende desde la modernidad con Mallarmé, Baudelaire y Rimbaud. Pacheco retoma estas ideas y las injerta en sus poemas, dando cuenta de la precisión formal del lenguaje (décimas, sonetos), y las subjetiva a través de la negación de la historia y la sublevación ecológica. La poesía subjetiva no es innecesaria o negativa, ya que está entroncada con la *videncia*. José Emilio Pacheco ha demostrado, a lo largo de varias décadas de práctica poética, que la poesía tiene que tener sentido. Es decir, no puede ser sólo una máquina de signos por descifrar. Encuentro también en sus poemas un acercamiento sutil a la poesía de Machado, sobre todo cuando dialoga con los dominios y secretos de la naturaleza y la existencia humana. De Neruda retoma lo circunstancial de la historia, la temática social, en ciertos casos, pero el estilo de exploración lingüística es distinto en Pacheco.

Cierta poesía de hoy, aquella que tiende hacia una aparente espesura, va camino a la catacumba. Leer un poema de Góngora o Quevedo nos hace pensar que la poesía compleja es también transparente, es decir, sabia. José Emilio Pacheco ha sabido condensar en su poesía una variedad de formas: sonetos, poemas breves y de largo aliento, retomando temas fundamentales como el transcurso del tiempo y un acercamiento a las cosas de la naturaleza y de la vida. Desde *Los elementos de la noche* (1963) la preocupación por el paso del tiempo ha sido una constante en su obra, y también la premonición del desastre. Pacheco, como Rimbaud, reinscribe la subjetividad en el evento histórico, y niega la historia como

1 Véase «Breve prefacio a Arthur Rimbaud», de William Rowe, en *Rimbaud, el otro*, (Miguel Casado, ed.), Ediciones Complutenses, Madrid, 2008, pp. 87-103.

verdad última.¹ Mientras Rimbaud se ubica en la Comuna de París de 1871, Pacheco prolonga su visión del desastre en la Ciudad de México de hoy. Desde ahí avizora el desastre de la poesía y de la urbe.

Octavio Paz señala que la poesía de Pacheco se inscribe no en el mundo de la naturaleza sino en el de la cultura y, dentro de éste en su mitad en sombra. El registro circunscrito en sus nuevos poemas prosigue en parte esta veta trazada en sus primeros libros, pero desvía su práctica hacia otros campos: su preocupación no es tanto contemplativa en relación con la naturaleza, sino que nos hace ver las ruinas del tiempo deleznable, en medio de una danza que mucho tiene que ver con la ecología y la conservación del mundo. Al mundo hay que salvarlo, sugiere el poeta: así como nos llegó por primera vez en el tiempo, con sus enormes árboles, sus ríos cristalinos y las lluvias diáfanas cayendo de un cielo limpio. De esta manera podemos leer sus poemas en los que se multirrelacionan elementos de la naturaleza con otros humanos, y el tiempo transcurrido e indetenible. El poema «Caracol» es un buen ejemplo de ello:

A vivir y a morir hemos venido.
Para eso estamos.
Pasaremos sin dejar huella.
El caracol es la excepción.
Qué milenaria paciencia
irguió su laberinto irisado,
la torre horizontal en que la sangre del tiempo
pule los laberintos y los convierte en espejos,
mares de azogue opaco que eternamente
ven la fijeza de su propia cara.
Esplendor de tinieblas, lumbre inmóvil,
la superficie es su esqueleto y su entraña

Al mundo hay que salvarlo, sugiere el poeta:
así como nos llegó por primera vez en el
tiempo, con sus enormes árboles, sus ríos
cristalinos y las lluvias diáfanas cayendo
de un cielo limpio.

[...]

Agua que vuelve al agua, arena en la arena,
sangre que se hunde en el torrente sanguíneo,
circulación de las palabras en el mar del idioma:
la materia que te hizo único,
pero también afín a nosotros,
jamás volverá a unirse, nunca habrá nadie
igual que tú, semejante a ti,
siempre desconocido en tu soledad
pues, como todos,
eres lo que ocultas.

Aquí están las voces de las cosas, como quería Francis Ponge; pero, a diferencia del poeta francés, el mexicano internaliza una visión emotiva entre la vida humana y el caracol. Ahí estamos nosotros escondiendo nuestra soledad, el brillo ausente del agua, el gusano y la arena movediza de nuestro propio abandono. Pacheco logra vislumbrar el mundo de la naturaleza, la cultura y la vida humana con sus deseos y frustraciones.

En ese sentido, se leen poemas como «Las flores del mar», en el que el lector disfruta de un florilegio marino, donde la fugacidad y lo oscuro de la medusa son el centro del poema. O «Árbol», que establece una marcada diferenciación entre lo humano destructor y la inocencia de sus ramas y sus raíces: «Las tinieblas son culpa nuestra. / El árbol no entiende de ellas». El árbol, en este caso, posee luz propia, es luz en toda su forma: «El árbol no conoce la oscuridad. / De noche se enciende / con el verdor hirviente en sus ramas». Pacheco se circunscribe dentro de la tradición de los poetas visionarios, pero no sólo por su participación en el mundo de la cultura, sino por un devenir más complejo que incluye el proceso transformativo de la naturaleza y su incremento en la memoria del tiempo.

Sus poemas acechan el desastre en medio de una naturaleza perpleja, la cual trata de sobrevivir ante el desconcierto que produce la destrucción progresiva del planeta. Esto se viene notando más nítidamente desde *El silencio de la luna* (1994), donde encontramos poemas como «La gota» y «La bola de hierro». El primer poema dice: «La gota es un modelo de concisión: / todo el universo / encerrado en un punto de agua [...] La gota estuvo allí en el principio del mundo. / Es el espejo, el abismo, / la casa de la vida y la fluidez de la muerte». La gota, como partícula esférica, representa en su cristalinidad el origen del mundo, y también el retorno al origen, al primer universo: la casa, donde habita la muerte. La gota es

la concisión del lenguaje y la transparencia por la que el poeta rememora frente a su espejo. En «La bola de hierro», la imagen que sugiere es la de una gota rellena de hierro (gota metálica), la cual destruye o es empleada para destruir edificios antiguos y levantar lo que será el inicio de la post-ciudad, una nueva masa de torres y edificios que comienzan precisamente a recubrir el planeta después de una «saludable» destrucción de los antiguos cimientos. La bola de hierro dice: «Como un rayo redondo / o un perdigón de Dios acabó con todo». La fuerza que impera en esta bola está relacionada con la dureza de la naturaleza, en este caso representada por el rayo. Simbólicamente, la furia también puede ser enviada desde los cielos: una altura inalcanzable, un castigo que arrasa con la tierra. El modelo circular mide geoméricamente las columnas del poema, dando como resultado intensidades dispares. Estas fuerzas secretas son las que rigen la mejor poesía de José Emilio Pacheco. En algunos casos, estas fuerzas se contraponen, y al mismo tiempo se corresponden. Hay una luz que matiza el entorno de los objetos observados: esta luz permanece en casi todos sus poemas recientes; de alguna manera, los textos son globos de luz, lluvia de sílabas que caen a tierra para volar entre la vida y la muerte. Ahora bien, la demolición sugerida por la bola de hierro vuelve a estar presente, y resurge en el poema «Demolición»: «Están echando abajo la casa en ruinas [...] Así pues, los objetos diarios / no siempre se destruyen ni se transforman. / Unos cuantos se quedan en su lugar / que nadie vuelve a ver ni recuerda...».

Esta gota vuelve a aparecer en las páginas de *La arena errante*, pero de una manera más productiva. Ahora, el tiempo se transfigura en otros elementos de la naturaleza para recrear una nueva atmósfera, una nueva esfera entre el hombre y el bosque de sombras que él mismo ha venido construyendo y destruyendo a través de los siglos.

La arena errante está dotado de una compleja transparencia. Su aporte consiste en la prolongación emotiva de su cosmética: la arena, que es la brasa que se convierte en llama, engendra la metáfora del devenir de la palabra en el tiempo. Así, lentamente, textualmente, se van transfigurando las imágenes más sorprendentes en el poema. No son imágenes en las cuales podemos pensar comúnmente, sino que responden a una observación detenida de los elementos del mundo y nos sorprenden (ahí la anatomía de la aguja, la rugosa nuez, los discos de leña, la piedra y el insecto que se frota contra el cáliz). En cada poema hay un vuelo del aire articulado, un pensamiento que transluce serenidad, una ola de arena que nos detiene y se fuga de nosotros. El poema es como la duna que metamorfosea su imagen con el viento sin forma. Porque, después de todo,

la imaginación en *La arena errante* cumple certeramente la propuesta de Bachelard: el libro está poblado de una imaginería radiante pero evasiva, no forma sino que deforma las imágenes. *La arena errante* contiene una espiritualidad que redime el poder de la naturaleza y el hombre, a través del viaje artístico hacia la sombra. Sus estaciones son las del chopo que sabe que va a morir y no teme, las de la araña y su tela de seda que recuerda el poema y su tejido de luz indescifrable. Un libro que aporta en su fortaleza un rigor y una transparencia compleja que tiene mucho que ver con el cerebro y el espíritu.

Hay un relampagueo permanente en la poesía de Pacheco que se relaciona con el universo. En los poemas donde sale airoso, que son la mayoría, surge esa actitud de contemplación y penetración en las cosas naturales del mundo. Esto sucede en «Canción del sauce»:

El que se dobla sin quebrarse, el sauce,
cobra la forma que le dicta el aire
con sílabas veloces, nunca iguales.

Música que se va, tiempo flotante
a la velocidad de vida y muerte.

Resuenan en la tarde
hojas que se desprenden y no vuelven.

Amarga es la canción de los que parten.

El sauce es un ser que vibra en contra de la desilusión y la desgracia. Podría ser el símbolo de la inmortalidad y la resurrección. El árbol se dobla, pero no se quiebra: renace. Vive del aire y de la luz, y también de las sílabas de un lenguaje desigual, como la poesía. Como se sabe, este árbol vive al borde de los cenagales. El sauce es el símbolo del agua y del aire, y su signo es lunar. En el poema, el sauce es música desmemoriada, vida y muerte: es el ciclo del tiempo indetenible, la ira del eterno retorno incumplido. El tópico de la ausencia se presenta como una manifestación natural. El que se dobla sin quebrarse sobrevive como los seres humanos en el mundo. Sobrevive porque le ha tocado calmar su fiebre y su desilusión. Tal vez José Emilio pensaba en el Rimbaud que dijo que llegará el tiempo en que habrá un lenguaje universal del alma. La poesía no sólo es destreza, sino aquello que da a ver •

Memento mori

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

Se atribuye a Tertuliano la consignación de una práctica preventiva en la antigua Roma. Cuando los héroes de una victoria militar desfilaban por las calles de la metrópoli, coronados de laureles y envueltos en la euforia, propia y colectiva, del triunfo, solía designarse a alguien —generalmente de toda la confianza del héroe pero de mayor edad— para que lo acompañara durante los fastos con la única misión de recordarle en todo momento que su condición sobre la tierra no era la de un dios, sino la de un mortal.

Una variante de este ejercicio moral pasará más tarde a la religión cristiana de diversas formas: una de las más practicadas es la costumbre de marcar la frente con polvo al final de las fiestas de Carnaval, con lo que se señala también el inicio de la Cuaresma. Me refiero al Miércoles de Ceniza, sencillo bautismo de tierra que se acompaña de la sentencia bíblica «Polvo eres y en polvo te convertirás».

El tópico ha sido abordado también por el arte a través de un sinnúmero de variantes. De los epitafios griegos al *Cementerio marino* de Paul Valéry, o de las danzas de la muerte de la Edad Media a los grabados de calaveras *catrinas* de José Guadalupe Posada, el imaginario de este tópico se renueva, pero el tema no. La finitud de la vida y sus obras suele ser evocada mediante una de sus más concluyentes manifestaciones: la osamenta. A esta meditación en torno a la muerte se le conoce como *memento mori*.

Un *memento mori* no pretende ser explicación ni consuelo, no celebra ni lamenta tampoco: reconviene y aconseja la medida, la reflexión a tiempo acerca de la materia sobre la que se erigen la vida y sus trabajos. Involucra una pausa, un alto en el camino para reconocer aquello que separa a lo banal de lo verdadero; pero, sobre todo, supone un recordatorio de la medida de lo humano frente a sus —con frecuencia— delirantes aspiraciones.

La literatura en lengua española es quizás una de las más incansables creadoras de este tipo de meditaciones, cuya lista, por extensa, sería imprudente citar aquí. Pero, sin duda, uno de los ejemplos más contundentes de un *memento mori* entre nosotros es la *Prosa de la calavera*, de José Emilio Pacheco.

Publicado originalmente en 1981 en Nueva York, en una reservada edición con grabados de Miguel Cervantes, este texto fue más tarde incorporado al libro *Los trabajos del mar* (1983) y, como buena parte de la obra escrita de este autor, en sucesivas reediciones ha experimentado la metamorfosis de la corrección. No obstante, en su versión actual¹ el texto ha enmagrecido estilísticamente y no sólo ha conservado su estremecedora fuerza original, sino que la ha concentrado.

Se trata de un monólogo presentado en 28 párrafos cortos o versículos. Efectivamente, el texto está resuelto bajo los preceptos de una sobria prosa; si bien esta *Prosa de la calavera* siempre ha sido compilada por su autor como parte de su obra poética. Esta particularidad tiene poca relevancia si consideramos que, en general, la escritura de José Emilio Pacheco es un permanente desafío a las fronteras entre géneros literarios. No hay, pues, por qué sorprenderse de que uno de sus mejores poemas se presente como una prosa.

El cráneo, la parte del esqueleto llamada cráneo, el conjunto de huesos que, unidos, reconocemos como tal, es el protagonista del poema que nos ocupa. Precisamente esta voz ósea, esta voz desde la calavera —es decir, el recurso literario de transmitir la primera persona del discurso a un cráneo humano— es posiblemente el gran acierto dramático del texto.

Luego del epígrafe que, a manera de advertencia, cita el conocido pasaje del profeta Isaías: «toda carne es hierba, y toda su gloria como flor del campo», la *Prosa de la calavera* comienza presentándose como una entidad anónima y múltiple. Su voz es *Nadie* y es *Legión*. Su naturaleza es indistinta porque forma parte de todo individuo y a la vez es la negación de cada uno:

Como Ulises me llamo Nadie. Como el demonio de los Evangelios mi nombre es Legión.

Soy tú porque eres yo. O serás porque fui.

Tú y yo. Nosotros dos. Vosotros, los otros, los innumerables ustedes que se resuelven en mí.

¹ Se cita aquí la versión publicada en *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, de José Emilio Pacheco, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Entidad poderosa por fantasmal, que atraviesa la Historia con la gravedad de un símbolo más directo que cualquier lenguaje, esta voz parece provenir no de un tiempo y lugar determinados, sino desde una zona íntima y ancestral de la conciencia.

Mi imagen omnipresente en Tenochtitlan recordaba a todos y a toda hora la conciencia del fin, el fin de cada azteca y del mundo azteca.

Después me volví lugar común para simbolizar la sabiduría. Lo más sabio suele ser lo más obvio. Y como nadie quiere verlo de frente, nunca estará de sobra repetirlo:

No somos ciudadanos de este mundo sino pasajeros en tránsito por la tierra prodigiosa e intolerable.

El cráneo descarnado, como tal, no vence a la muerte. Sólo la evidencia y la anuncia. Impone una anticipación. No se confiere tampoco al cráneo la victoria sobre el tiempo, sino apenas un vestigio de más lenta desintegración. A partir de aquí, como si se tratara de una demostración bajo el protocolo de la lógica, la voz ósea argumenta su significado:

Si la carne es hierba y nace para ser cortada, soy a tu cuerpo lo que el árbol a la pradera. Ni invulnerable ni perdurable, resisto un poco más y eso es todo.

Cuando tú y los nacidos en el hueco del tiempo que te fue dado en préstamo acaben de representar su papel en el drama, la farsa, la comedia y la tragedia, permaneceré por algunos años desencarnada.

Serena máscara, secreto rostro que te niegas a ver —aunque lo sabes íntimo y tuyo y siempre va contigo—, yo soy tu cara auténtica, la que más te aproxima a tus semejantes.

En fugaces células que a cada instante mueren por millones tengo adentro cuanto eres: tu pensamiento, tu memoria, tus palabras, tus ambiciones, tus deseos, tus miedos, tus miradas que a golpes de luz erigen la apariencia del mundo, tu entendimiento de lo que llamamos realidad.

E incluso esta argumentación ontológica se permite, de paso, una consideración de índole moral:

Lo que te eleva por encima de tus hermanos martirizados, los animales, y lo que te sitúa por debajo de ellos, la señal de Caín, el odio a tu propia especie, tu capacidad bicéfala de hacer y destruir, hormiga y carcoma.

La voz de la calavera parece, por lo tanto, no sólo tener raciocinio, pues demuestra también algo parecido a un código de ética. Sin embargo, un giro hasta cierto punto inesperado en esta meditación fúnebre convierte el discurso de la desintegración en recomienzo y la fatalidad en liberación:

En vez de temerme o ridiculizarme por obra de tu miedo deberías darme las gracias. Sin mí, qué cárcel sería la vida en la tierra. Qué tormento si nada cambiara ni envejeciera y durante siglos de desesperación sin salida la misma gente diera vueltas a la misma noria.

Gracias a mí todo es valioso porque todo es irrepetible y efímero.

Único es todo instante y cada rostro que florece un segundo en su camino hacia mí.

Acudiendo a uno de los tropos tradicionales del *memento mori* —la danza macabra o el desfile de las glorias mundanas hacia la fosa—, Pacheco restituye con breves sentencias la alegoría de la Muerte Victoriosa:

Porque voy con ustedes a todas partes. Siempre con él, con ella, contigo, esperando sin impaciencia ni protestar.

Los ejércitos de mis huesos han forjado la historia. De la pulverización de mis añicos está amasada la tierra. Reino en el pudridero y en el osario, en el campo de batalla y en los nichos en donde por breve tiempo se venera a las víctimas de lo que ustedes llaman la gloria.

Y no es sino la maligna voluntad de negarme, el afán estúpido de creer que hay escape y por medio de actos y obras alguien puede vencerme.

Actos y obras cargan también su sentencia de muerte, su calavera invisible: último precio de haber sido.

La voz ósea se dirige de pronto a su auditorio con inquietante familiaridad («hermana mía, hermano mío») para afirmar que ella, que en cierta forma se considera nuestra «hija», heredará «la nada de tu nombre»; pues «me formé de tu sustancia en el vientre materno». La muerte, entonces, cambia de sitio y deja de presentarse como lo postrero para situarse en lo prenatal. En todo este pasaje hay una reminiscencia de la terrible imagen de Coatlicue, la diosa azteca que, precisamente, está pariendo un cráneo:

Contigo, hermana mía, hermano mío, me formé de tu sustancia en el vientre materno. Volverás a la oscura tierra. Yo, que en cierta forma soy tu hija, heredaré la nada de tu nombre. Seré tus restos, tus despojos, tus residuos, tus sobras: testimonio de que por haber vivido estás muerto.

Así, quién lo diría, yo, máscara de la muerte, soy la más profunda entre tus señales de vida, tu huella final, tu última ofrenda de basura al planeta que ya no cabe en sí mismo de tantos muertos.

Y continúa, cada vez más familiar y humanizadamente, este cráneo sopeando su posible devenir, lo mismo que su curiosa «última voluptuosidad»:

Estaré aquí poco tiempo, de cualquier modo muy superior al que te concedieron.

A menos que me aniquiles junto con tu carroña, aceleres por medios técnicos o por lo imprevisible el proceso que conduce a nuestra última patria: la ceniza de que los dos estamos hechos.

Si desapareciera contigo me privarías de la última voluptuosidad: crearme superior a los gusanos que devoran a los devoradores del mundo y apenas me rozan con sus viscosidades. (Me siento afín a ellos porque también soy innombrable.)



Más allá del objeto (calavera), se alude a lo largo del poema al concepto que lo abisma de significado (muerte). Más allá de este concepto, aparentemente escatológico, se alude a la finitud. La finitud inmanente a cualquier forma orgánica. La certeza de la finitud parte de y regresa a un objeto único, en el cual se deposita toda la fuerza de la primera visión: la imagen de un cráneo humano, la imagen de lo que la carne oculta y que emerge cuando ésta se descompone. Por ello el final concentra de nuevo toda su carga en esa figura que es «el ombligo del mundo, el centro del universo», la imagen que irrumpe tras la máscara de lo viviente y que está dentro de cada uno de nosotros:

Pero mientras la carne me disfraza y las células ocultas me electrifican soy (si bien nada más para ti: cada uno / cada una) el ombligo del mundo, el centro del universo.

Toda belleza y toda inteligencia descansan en mí. Sin embargo me repudias, me ves como señal del miedo a los muertos que se resisten a estar muertos y del terror a la muerte llana y simple: tu muerte.

Porque sólo puedo salir a flote con tu naufragio. Sólo cuando has tocado fondo aparezco, aunque a cierta edad ya me anuncio en los surcos que me dibujan, en las canas que anticipan mi amarilla blancura.

Yo, tu verdadera cara, tu rostro final, tu apariencia última que te hace Nadie y te vuelve Legión, hoy te ofrezco un espejo y te digo:

Contéplate.

Hasta aquí el poema. Como *interlocutor*, el silencio óseo tiene frente a cualquier discurso una superioridad plástica. Su contundencia termina por disolver el parloteo del raciocinio. Por eso la sola presencia durante todo el poema de aquel cráneo humano y su monólogo parece imponerse progresivamente y, aunque no emitiera palabra alguna, su inmutable forma devuelve con ironía, uno a uno, los posibles rostros de la soberbia. Es un objeto que resume la condición humana.

Así, la *Prosa de la calavera* finaliza con algo que, de tan obvio, suele dejarse de lado: el texto es un espejo. El cráneo no habla. Esa voz está dentro de nosotros. Pero esa voz es la de la conciencia reconociendo su verdadero lugar de residencia. Por eso la sentencia o consejo final, «Contéplate», equivale al oportuno recordatorio, como en las marchas triunfales de la antigua Roma, de nuestra frágil condición terrestre •

Santa Casilda

EDUARDO LIZALDE (VERSIÓN)

a Salvador Elizondo (1932-2006)

Burgos; en un rincón de la iglesia desnuda
hay un cuadro que asombra por su efecto potente:
un ángel fiero y pálido, baja del hosco cielo
y a la santa Casilda la verde palma ofrenda.

Por obra del verdugo la virgen descubierta
muestra sobre su pecho, deslumbrante alabastro,
en lugar de los senos dos manchas color sangre,
un rubí destilando por cada vena abierta,

y los senos ya muertos, lirios en flor cortados,
blancos, como los restos de una venus de mármol
en un bacín de plata yacen al pie de un tronco.

Pero la santa en éxtasis del dolor olvidada,
tal de un amante en brazos voluptuosa se arroba
porque a labios de Cristo tiene el alma suspensa.

THÉOPHILE GAUTIER

SAINTÉ CASILDA

À Burgos dans un coin de l'église déserte, / Un tableau me surprit par son effet
puissant: / Un ange pale et fier, d'un ciel fauve descend / À sainte Casilda portant
la palme verte. // Pour l'œuvre des bourreaux la vierge découverte / Montre sur
sa poitrine, albâtre éblouissant, / À la place des seins deux ronds couleur de sang
/ Distillant un rubis par chaque veine ouverte. // Et les seins déjà morts, beaux
lis coupés en fleur, / Blancs comme les morceaux d'une Vénus de marbre, / Dans
un bassin d'argent gisent au pied d'un arbre. // Mais la sainte en extase, oubliant
sa douleur / Comme au bras d'un amant de volupté se pâme / Car aux lèvres du
Christ elle suspend son âme!

La hendidura de las cosas: la poesía de EDUARDO LIZALDE

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

CORRÍAN LOS DÍAS de mi estancia en París y buscaba yo un poeta mexicano que me sorprendiera: una palabra fulgurante. Revisé afanosamente las estanterías de la Biblioteca del Centro Georges Pompidou y encontré un libro cuyo título brilló: *Memoria del tigre* (1983), reunión de varios libros de Eduardo Lizalde. Para entonces leía *Los Cantos de Maldoror*, mi manera de andar por las calles parisinas estaba impregnada por esa violencia narrativa, por la musculatura de las palabras, por las metáforas devoradoras unas de otras. Ésta es la razón que me llevó a saltar como lectora a un registro poético más agresivo —contrapunteado— en la lírica mexicana. Buscaba luz no en la luz, como ya lo había encontrado en los matices de la poesía de Bonifaz Nuño, sino una iluminación poética enredada a la opacidad de lo prosaico. Comencé así la lectura de una obra original: no sólo deslumbrante sino vigorosa. Había dolor contenido y fragmentación; había discontinuidad, aunque al interior de las sílabas había nudos vitales. Y un arrojo en la manera de nombrar. Arrojo y mutación: el lenguaje engendraba un nuevo imaginario. Devoré ese libro y todos los del poeta, mi gozo fue decantándose en la búsqueda de un motivo: el nombre, pero no un nombrar como artificio para fabular, sino un nombrar para hurgar en el caos, el desaliento, un trabajo de minería hacia el detalle de las cosas. El nombre como el tejido desnudo de la cosa, su entraña y también su halo.

Desde su primer libro importante, *Cada cosa es Babel* (1966), Eduardo Lizalde emprende la búsqueda de una taxonomía del mundo que pareciera continuar la consigna de Foucault: el encanto exótico de otro pensamiento está en el límite del nuestro. Lizalde entra en el cuerpo del castellano para apuntalar sus aristas, sus bordes. Crea espacios donde los límites son los bordes de los continentes de las cosas. Y justamente en los bordes reside la sutileza, lo que les permite a los objetos ser algo

y no ser lo otro. En este libro, el autor se centra en la materialidad; desde allí abre las compuertas a objetos imaginarios que se acomodan de manera más clara entre lo real, las coordenadas se amplían y el tiempo cambia. El tiempo se manifiesta en el nombrar, la cosa es el espacio donde florece el curso de ese nombre. Por eso el tiempo continúa eternamente aunque los sitios fenezan. El nombre sobrevive al objeto, se transforma en ataúd o en cascarón para guardar el polvo o el cuerpo destrozado de la cosa vencida.

Lizalde lanza al vacío las cosas, al devenir de la incertidumbre, al espacio de la imposibilidad donde los nombres logran encarnar seres en metamorfosis, transformación que surge del destruir, «en el romper lo roto, / como el mago de la cirugía / que destazara un sapo para armar / con sus fibras y sus nervios / un caballo enano» (*Memoria del tigre*, p. 18). Es el inicio de otro espacio, el de la fabulación, el de la fauna cambiando en permanencia. Animales que brotan de palabras que nacen de animales cuyo origen es el juego de un nombre móvil.

El no lugar del lenguaje, dice Foucault, el espacio impensable que Lizalde crea, ya no con los objetos yuxtapuestos, sino con su *Tigre en la casa* (1970), libro con el que el autor da el salto del lenguaje al espacio, o, si se quiere, le construye una casa al nuevo nombrar de su poética, ya esbozada en *Cada cosa es Babel*. La casa como la ciudad de lo efímero, la Caída hacia el no tiempo. La fiera no sólo desgarrar lo que mira, como el poeta del libro precedente, sino que tiene zarpas para el que lo espía y hiere por dentro. Es enorme y percibe el miedo. Su presencia es una sensación que inunda completamente la casa; no hay sitio más que para desplazarse a rastras. Porque el tigre encarna la amenazante verdad escondida en la existencia; porque conocer al tigre, mirarlo, dejarse agredir por él, significa deshacer lo estable, desbaratar el mundo. Es conocer la prisión del sí mismo sin escape posible. En alguna de las entrevistas que le hace Marco Antonio Campos a Lizalde, reunidas en el libro *La poesía de Eduardo Lizalde. Ensayos y entrevistas (1981-2004)*, el poeta habla del hastío y decepción con que escribe el libro, un *spleen* baudeleriano.

El espacio de la casa se vuelve heterogéneo, incoherente, es el espacio de la imposibilidad y lo inminente, donde reina lo discontinuo y lo fragmentario. La identidad se pierde y la continuidad temporal también, el futuro constituye la catástrofe pero en un tiempo hipotético, no acaecido todavía. Es un tiempo latente en la mirada del tigre que acecha. El signo de la Caída —comienzo de la desgracia— es la pérdida del amor: la degeneración del amor en alimento de las bestias. El tigre es el guardián de una ciudad de tiempo paralizado. Ser que aguarda, mira,

guiado por la sangre y no por la luz. Acecho de la fiera que significa el acecho del caos; intranquilidad, descenso a la morada del tigre, demonio hirviente. Su sueño se cumple en la realidad de la casa. Es odio en acto. Habitante del pasado, el amor es muerte; el odio, en cambio, es la única prueba de existencia.

La gran hazaña de *El tigre en la casa* es haber abolido los lugares comunes, pero no desde la temática y la ideología, como en *Cada cosa es Babel*, sino desde el interior del lenguaje: la sintaxis, las metamorfosis, la incesante rotación e inestabilidad de las palabras en esa casa nueva desquiciada por el tigre, sitiada por la angustia. La comunicación de las palabras entre sí es imprevista, vertiginosa, onírica, pues sólo en el sueño se puede vivir ese tiempo corruptible. Este sueño es el todo deformado en una fabulación infernal, donde «el amor es todo lo contrario del amor, / tiene senos de rana, / alas de puerco» (p. 72). La desolación, la duda, la muerte. Es el mundo de las bestias, el cuerpo humano degenera y hasta la roca se desteje y se vuelve líquida, desvela su secreto. El ángel aparece ciego y leproso, su presencia infecta de desgracia; es el ángel rebelde, Lucifer, el ángel bueno desposeído de sus poderes, corrido del paraíso, desgarrado, arruinado.

Tres habitantes tiene la casa: el tigre cuya mirada proyecta el mundo caótico, el poeta —en momentos narrador omnisciente y en otros el mismísimo tigre—, y la amada, perdida en ese reino invertido, sin ningún nombre, sin estatus posible, a veces mujer, prostituta, otras más se vuelve bestia. Sin embargo es por ella, para ella, en busca de ella que el poema existe.

El amor se torna el eje de *El tigre en la casa*. Amor dolido, extinguido pero todavía vivo. La última parte, «La ciudad ha perdido su Beatriz», es elegíaca. El poeta llora su muerte y la somete a términos tan cambiantes que van desde «flor de flores» o «sol de los sabores» a «perra sin entrañas», la compañera de Cerbero, diosa cruenta, la Coatlicue que desmiembra: «Sangre vertió, desmembró cuerpos, / vendió a los cerdos carnes / en perlas cocinadas, / destejó obsidianas / para tejer con ellas / excrecencias de chivo» (pp. 88-89). Sin embargo ella muere y deja desamparado al mundo. Beatriz dantesca —guía—, encarna el ideal. Sin ella todo retrocede al origen; ella misma en el recuerdo se vuelve invertebrada, licuosa, insecto. Pero en este origen el sueño vuelve a recuperar al tigre que acecha, al poeta que sueña y crea la historia, la fabulación. Y todo recommienza.

En *La zorra enferma (Malignedades, epigramas, incluso poemas)*, libro ganador del Premio Aguascalientes en 1974, el poeta ya no es lince

—quien penetra las cosas con mirada aguda— ni un tigre espía. Ahora el poeta sale de la casa para recorrer las calles, aunque el tiempo sigue siendo ese mismo presente precario. Pero ya no es un tiempo mítico, ahora es profano y cargado de palabras contestatarias (años setenta) sin fervor revolucionario, reina más bien un tono mortecino del fracaso del socialismo como esperanza política. En uno de los textos el poeta define la revolución de la siguiente manera: «**Revolución, tiendo la mano / y a veces me la muerdes. [...] Sólo el idiota, el loco y el canalla / piensan que el mundo es un jardín / donde florece una esmeralda / con sabor a durazno. [...] Escucha: come un poco, tranquila, / de mi mano. / No es veneno esta pobre palabra deprimente, / de zorra enferma, / que te doy**» (p. 101). En este espacio la existencia es ilusoria y provisional, el dios creador es omnipotente pero ignorante, su obra es mediocre e imperfecta. El amor es completamente carnal, sin armonía; reinan la desolación y la nostalgia.

En *La zorra enferma* Lizalde reta la belleza celestial, superpone el mundo divino con el otro, imperfecto, bestial. Su superposición no es tajante, más bien los mundos se imbrican y surge lo híbrido, el hombre siempre de por medio, cegado por la «gran luz» y embriagado por ella, atraído, expectante. En «Profecías» —la parte final— acontece el apocalipsis, que no significa nada más el fin de los tiempos de la historia humana sino el blanco al que apuntaban los poemas. Esos seres intermedios que habitan la obra de Lizalde explotan como bombas de tiempo, cumplen su propio designio. Ratas, leones, hormigas, ratones, elefantes, puercoespines, hombres, mujeres, rosas, besos, todo aparece escindido por la espada. La Ciudad, el albergue de este mundo miserable, enloquece antes de desaparecer. El final lo lleva a cabo Dios con la espada, todo muere atravesado por ella. «**La danza de la espada, el vals de carne, / la cisoria armonía de miembros, dedos, ojos, / cueros y tendones desprendidos, / la coreografía perfecta de lo no bailable / será el baile de todos**» (p. 161).

En el universo de Eduardo Lizalde, luz y tigre se entrelazan y transfieren, la luz en tigre y viceversa. En *Caza mayor* (1979) el poeta se asume tigre, esta vez con todas las cualidades del hombre común habitante de la ciudad. El autor maneja un presente cotidiano intercalándolo con un pasado autobiográfico. No obstante, el tigre posee una doble naturaleza. Por un lado es paradigma, bestia mítica, y por el otro narrador que mira el mundo desde una perspectiva animal, aunque en otros momentos es el tigre humanizado. En el tigre se concentran las fuerzas naturales y sobrenaturales, la bestia y el dios, y entre ambos el mundo del hombre.

El tigre acecha al mundo pero a su vez es vencido por la muerte: «**Es la muerte / Y el gran tigre es la presa**» (p. 165). Como Tezcatlipoca, el gran tigre es vida y muerte en conjunción, ésa es su tragedia. Por eso el tigre es concebido como una de las puertas del infierno.

En el transcurso del poemario —al igual que en *Tercera Tenochtitlan*, un libro muy posterior (1983-1999)— aparece la Ciudad de México concebida como una mezcla entre paraíso perdido (leamos juventud pasada) e infierno (conciencia de la madurez): «**Siempre a la sombra del bar El Paraíso, / que arrasarán las obras de rescate del Gran Templo Mayor / —indígena revancha—, / devorábamos pichones en su jugo, / los mejores de la Gran Tenochtitlan**» (p. 175). La sangre corre en este libro como en los ritos del México precolombino. Entrelazada con el alcohol de las cantinas es elixir indispensable, vía de purificación, así como sangre envenenada por la catástrofe: sangre del origen y del fin de los tiempos.

Dentro del bestiario de Lizalde, jaguar o tigre juegan el papel del lobo occidental, símbolo de castigo. El tigre es el sol, la luz, el que da vida, «**El tigre real, el amo, el solo, el sol**» (p. 165). Sin embargo, el astro posee la ambivalencia de devorar y ser devorado; el sol es devorado a su vez por otro tigre, el mayor, el tiempo: la muerte. Este sol devorador y devorado por el gran animal es próximo al Cronos griego, símbolo de la inestabilidad del tiempo destructor. El tigre acechador contiene en su naturaleza intrínseca la vida y la muerte.

A pesar del caos y la traslación de las coordenadas tradicionales de tiempo y espacio, hay en la obra del poeta la ley interior de la coherencia, especie de fuerza molecular que une en el caos el lenguaje nuevo. Se trata de una fuerza narrativa cuya exaltación llega a la base de la vida misma. Hay impaciencia en los seres de Lizalde, pues están dotados de un impulso de valor inaugural pero con tono apocalíptico: se adelantan, quieren poblar el principio y el final del universo, necesitan nacer y morir simultáneamente. Los textos fundan un reino nuevo pero al mismo tiempo anticipan su evolución paradoxal; de ahí su naturaleza de apariciones rápidas, de segmentos incompletos que interfieren en el curso normal de los propios poemas: «**Tienen sus cuatro patas / bien puestas en la tierra, las cosas: / mesas, garzas o serpientes, / y dan su flor cuando alguien / las reconoce en el coto cerrado y expansivo / del lenguaje, / premonición de un huerto / donde el agudo olfato distinguiría / los frutos de injertos posteriores**» (p. 27).

En la medida en que el poeta decide nombrar, da inicio este mundo grotesco, desbordado, en el que los límites no existen y florecen seres

dislocados, engendros, deidades, jardines y gatos fuera del orden habitual, en un espacio virgen pero agónico. El poeta funda una nueva Babel donde lo extranjero se acopla entre sí para formar significados nuevos, intensos aunque efímeros. El poema deviene un jardín de púas donde esta fauna trepa como enredadera frente a la propia mismidad. Es el intento de ir hacia lo otro para resguardar lo íntimo y verdadero.

El poema puede llegar a ser un grito, el inicio de lo apocalíptico que cambia el orden del mundo, lo destruye pero funda otro: el reino del nombre. El grito desbarajusta lo establecido para conducir a las cosas al caos completo. A partir del grito los límites entre seres y objetos se borran y comienza a sucederse lo extraordinario, lo extremo e incomprensible. Una vez acuñado el poema cesa el caos, el poema inaugura una lógica diferente con riendas más atrevidas y anclas más hondas. El nombre empieza en el punto en que todo se desteje, en la orilla del ser de la cosa, en el instante de su desaparición. El nombre sobrevive al sismo y reconstruye, esculpe, llena los vacíos e imprime a las cosas un viaje permanente donde todo deja de ser para volver a significar: narración y delirio que al tiempo de describirlo lo engendra: «El nombre como el muelle debe clavar amarras de / una seda feroz / al barco de la cosa que, por más pequeña, / ha de arrancar postes, andenes, / tirando con su cuello colosal de microbio; / ha de arrancar costas, ciudades, corbatas, continentes, / con su lomo de Atlántida» (p. 41).

El hecho de que el Supremo ponga fin a la vida diseccionando con una espada cada ser, nos da la pauta de una configuración ordenada del mundo; es el término de algo confuso que da paso al esplendor, al orden. En el mundo anterior los seres son híbridos y opacos; en este dividir en partículas iguales se conforma un reino simétrico, de átomos; un mundo razonable. Allí donde los tiempos se confunden como protoplasma, surge un reino celular y geométrico: «la espada hecha de filos como la rosa hecha de aromas, / darán su rojo y liso la, para entonar el baile. / Este es el fin» (p. 161).

El tigre de Eduardo Lizalde concentra, en suma, una obra que surge en el fin de la modernidad, y posee —como lo apunta Octavio Paz en *Los hijos del limo*— una aceleración que disuelve el futuro convirtiéndolo instantáneamente en pasado, contiene cambios tan rápidos que producen la sensación de inmovilidad. La obra —más bien— edifica una presencia que se contempla. Es —concluye Paz— conciencia de la historicidad humana y de su consecuente condenación a la finitud •

Tan-tan ¿Quién es? Es el Diablo

ANTONIO DELTORO

LES DOY LAS GRACIAS a David Huerta y a Óscar de Pablo por encerrarme en *Muerte sin fin* estas últimas semanas. Sé de algunos, como nuestro amigo Arturo Cantú, que estuvieron casi toda la vida dentro de este poema. A este tipo de fieles les dedico estas líneas, pero también a Eduardo Hurtado, con quien pasé, hace ya muchos años, tardes enteras leyéndolo, sin entenderlo cabalmente, pero gozando de su hospitalidad de palacio y de mausoleo. A lo largo de los años, pese a mi frágil memoria, como todo frequentador de este poema, por esporádico que sea, se me han ido adhiriendo los versos, como a un murciélago la estela de la luna en el agua; junto con muchos de las dos grandes secciones y algunos de la primera canción, mi memoria había retenido muy pocos de la canción final: siempre me dio miedo la canción final. Es muy dura y reafirma, de una manera afilada, el desaparecer que se manifiesta de manera grandiosa en el canto noveno. En este canto, el desfile de las criaturas hacia el origen es producto de un encantador, verdadero acto de magia: cada criatura va desapareciendo en su cúspide y José Gorostiza llega a igualarse a aquellos pocos poetas que con uno o unos pocos versos son capaces de definir para siempre una cosa: «el Ulises salmón de los regresos», «la golondrina de escritura hebrea», «el eucalipto rumoroso, / témpano de follaje / y tornillo sin fin de la estatura / que se pierde en las nubes persiguiéndose»...

En el canto noveno, Gorostiza nos pinta el holocausto como un bello desaparecer hacia Dios, como un retroceder a la semilla. Lo celebra como si el gran error de la creación fuera reparable por la voluntad autocrítica de un Dios capaz de arrepentirse; lo suficientemente Dios para enrollar la película e incluirse en su desaparición, pero a esta película en reversa la modifica, elevándola, un lenguaje de bóveda en la que suenan todos los instrumentos. En cambio, volviendo a mi tema, la canción —que es básicamente un romance y sigue el movimiento fatal de la vida a la muer-

te— podría ser interpretada por una guitarra. Lo que en el canto es universal y teológico, en la canción es individual y trágico, aunque elegante y valiente. En ella el Diablo aparece autodefiniéndose en sus tres estrofas, y en los seis versos posteriores del baile el poeta acaba danzando con la muerte e invitándola a irse junto con él al diablo: ¿el mismo Diablo que le toca a la puerta y le dice quien es? ¿U otro desconocido?

Este poema de la inteligencia (dominado, por lo tanto, por dudas radicales), en el que apenas cuando se llega a un hallazgo puntual, al equivalente poético de una certeza, comienza un movimiento que lo matiza y matizándolo lo derriba, termina abruptamente en un grito, que es un grito que no nos da la certeza más mínima y que se separa incluso de la duda porque renuncia a la razón. Del dios mentido a la estrella mentida, del yo sitiado a la muerte acechante, de la conciencia derramada al desplante de la conciencia, de la construcción de una arquitectura a su destrucción, de la transparencia del agua en el vaso al baile turbio y a la fiesta. Después, el grito que convoca a la muerte y, sin ningún desfiguro, la caída, hasta llegar al punto final, definitivo.

Toda la canción final es una reacción contra la metafísica del poema y su baile es un terminar en la herida, una aceptación a regañadientes del fracaso de la lucha contra la muerte; manifiesta la angustia ante su repetición sangrienta; es un grito muy mexicano que se da cuando se está dispuesto a saltar y apurar la vida y la muerte de un solo trago. Creo que el verso final es sobre todo esto: un gesto serio y definitivo como el gesto con el que un torero, a la hora de matar, le da la cara a la muerte. En una entrevista con Emmanuel Carballo, Gorostiza confiesa su afición a los toros. Él se cortó la coleta, prácticamente, con estos versos: «¡Anda, putilla de rubor helado, / anda, vámonos al diablo!». Si un pintor mexicano me viene a la mente cuando leo los últimos versos de *Muerte sin fin* es Orozco: el baile con la muerte podría ser uno de esos cuadros de caballete que se encuentran en el museo Carrillo Gil. Y, musicalmente, contrastando con los atisbos beethovenianos del resto del poema, algo de Silvestre Revueletas. Después de los grandes movimientos sinfónicos, sólo interrumpidos por la exquisita y bella canción del agua y los sentidos, la canción final es muy rápida, menos lírica y nada lujosa. Hablar de la coda de *Muerte sin fin* es tratar de describir la manera en que una obra maestra de la arquitectura musical, después de llegar, en el canto nueve, a un silencio acorde con su estructura intelectual y sonora, arranca con un *allegro* brioso y termina, esta vez sí definitivamente, con un portazo, con un salto al vacío.

Me atrevería a decir, pues, que *Muerte sin fin* tiene dos finales, uno dentro de la estructura del poema y otro excéntrico a ella; el segundo

final es, además, anticlimático, incluso desde el punto de vista métrico y estrófico. Es un poema que hace uso, sobre todo, de un tipo de silva sin rimas que combina una variación muy amplia de versos impares, y en el que en la primera canción —que funciona como un armonioso intermedio—, se mezclan heptasílabos y pentasílabos, en forma de seguidillas, mientras que la canción final está compuesta únicamente por octosílabos, distribuidos en largas estrofas de catorce versos. La primera canción tiene el papel de un patio interior con naranjos y fuente, en el centro de una maravilla arquitectónica con muchas cúpulas; en cambio, el romance final está construido con materiales menos delicados y es una salida abrupta, de techo sonoro más bajo —una única rima asonante en -ia en los versos pares de sus tres estrofas—, pese a que tenga parecida extensión al *intermezzo* del agua fuera del vaso, del agua en la flor y en el prado. La primera canción parece ser una autocrítica muy fina, acompañada por un laúd, por haber escogido como emblema de la materia al agua, sí, esencial, omnipresente, vital, pero insípida, inodora, incolora, trasparente, parecida a la inteligencia. La segunda, después de la vuelta a la nada de todo, es una aceptación personal de la muerte, que retoma al poema, pero que lo manda al diablo. La primera canción, pese a su estribillo descorazonador, es hermosa y está llena de color y de lirismo; en la segunda no hay ligereza, sino densidad y fatiga:

Tan-tan ¿Quién es? Es el Diablo,
es una espesa fatiga,
un ansia por trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante,
tenaz, esta muerte viva,
¡oh Dios! que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas
y en la carne que se gasta
como una hoguera encendida,
por el canto, por el sueño,
por el color de la vista

Esta estrofa, como las otras dos estrofas de la última canción, abandona la metáfora central del poema, la del vaso de agua, y se concentra en el morir incesante, pero lo hace aludiendo a todo el poema, desde

los primeros versos hasta el canto noveno: «Lleno de mí, sitiado en mi epidermis» se trasmuta en estos tres versos: «es una espesa fatiga / un ansia por trasponer / estas lindes enemigas»; el canto nueve, que trata de la vuelta al origen, de la desaparición universal, criatura por criatura, se resume en otros dos versos: «¡oh Dios! que te está matando / en tus hechuras estrictas». Si en el canto noveno Gorostiza no tocó directamente la muerte del género humano y lo hizo a través de la muerte de la poesía y el lenguaje, aquí, en este final, donde todo se precipita, lo hace afrontando la muerte individual.

La segunda estrofa es una amarga inversión del principio del canto tercero: la alegría franciscana, «única, riente claridad del alma» se transforma, ay, en «una ciega alegría» y en una síntesis del radical desengaño con el que continúa y termina este canto: «nada es tan cruel como este puro goce», «la sola marcha en círculo, sin ojos», «muerte sin fin de una obstinada muerte». La segunda estrofa destila el atractivo y lujoso veneno del canto tercero en un concentrado y vertiginoso romance:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir
el aire que se respira,
la boca, el ojo, la mano;
estas pungentes cosquillas
de disfrutarnos enteros
en sólo un golpe de risa,
ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té
por una apenas caricia.

A esta estrofa de catorce versos la anticipa una estrofa de cuatro versos, una seguidilla, de la canción primera:

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.
Este morir a gotas
me sabe a miel.

Pero, volviendo a nuestra canción segunda, no sé si los dos golpes que se oyen al principio de cada estrofa los da el Diablo en la puerta de un cuarto en donde se acaba de poner punto final a un poema que es un discurrir inteligente, pero que tiene como remate dos aleluyas irónicos y religiosos, en vez de dos eureka. En todo caso, este Diablo intempestivo surge del conjunto del poema, donde estuvo escondido y omnipresente y lo condensa, dándole una interpretación, amarga, humorística, vital y muy moderna, según la cual se insinúa que el Creador está ausente de Su Creación, como una estrella extinta hace millones de años de la que todavía vemos su luz está ausente del Universo; tal insinuación, como otras igual de terribles, la pone Gorostiza, siempre renuente al protagonismo, en boca del Diablo:

Tan-tan ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

A la pregunta «¿Quién es?» el Diablo responde: «Es el Diablo», y no «Soy el Diablo». El Diablo, como Gorostiza en todo el poema, evade la primera persona. El carácter de este diablo es curioso: es un diablo para adultos, que no busca el susto; cuando responde, dice que «es una espesa fatiga», «ay, una ciega alegría», «es una muerte de hormigas»... es un diablo hecho de la materia del hombre y con sus dudas, que recoge los primeros versos del poema en donde todavía se hablaba en primera persona. Tocándole la puerta a Gorostiza hace que el poeta emprenda un baile fúnebre, vuelva al yo, al ser sitiado, hartado de sí, pero en vez del inteligente, bello mas estéril rodeo con él que en la primera parte intenta abarcar «el tortuoso afán del universo», da un salto mortal: «Desde mis ojos informes / mi muerte me está acechando, / me acecha,

sí, me enamora / con su ojo lánguido / ¡Anda!, putilla del rubor helado, / ¡Anda!, vámonos al diablo».

La muerte que ha estado presente durante todo el poema se individualiza; entonces surge una vez más la primera persona: se la nombra «mi muerte». La palabra *muerte* es utilizada una vez en cada una de las tres estrofas y en el baile se la trata de «putilla del rubor helado»; esta muerte es, con el Diablo y el hombre, uno de los tres personajes de la canción, tres personajes que son uno solo, pero que están muy encarnados, sobre todo si se los compara con los impersonales del resto del poema. No obstante, el pudor de Gorostiza se nota hasta en el final: no quiso que éste fuera ni filosófico ni épico y, sí, en cierta medida, biográfico, a condición que el personaje pudiera tener el rostro de todos nosotros: a lo largo de los 48 versos va reapareciendo el protagonista de los primeros versos del poema, pero ninguna vez bajo el pronombre «yo». Una digresión: este pronombre sólo aparece, y camuflado, nunca en boca del poeta, unas cuatro o cinco veces en los 775 versos de *Muerte sin fin*, entre ellas en la primera canción, remanso con jiribilla y con flores: «¡Qué anegado de gritos / está el jardín! / “¡Yo, el heliotropo, yo!” / ¿Yo? El jazmín». No puedo resistirme a señalarlo: nótese que incluso el jazmín, gorosticianamente, duda.

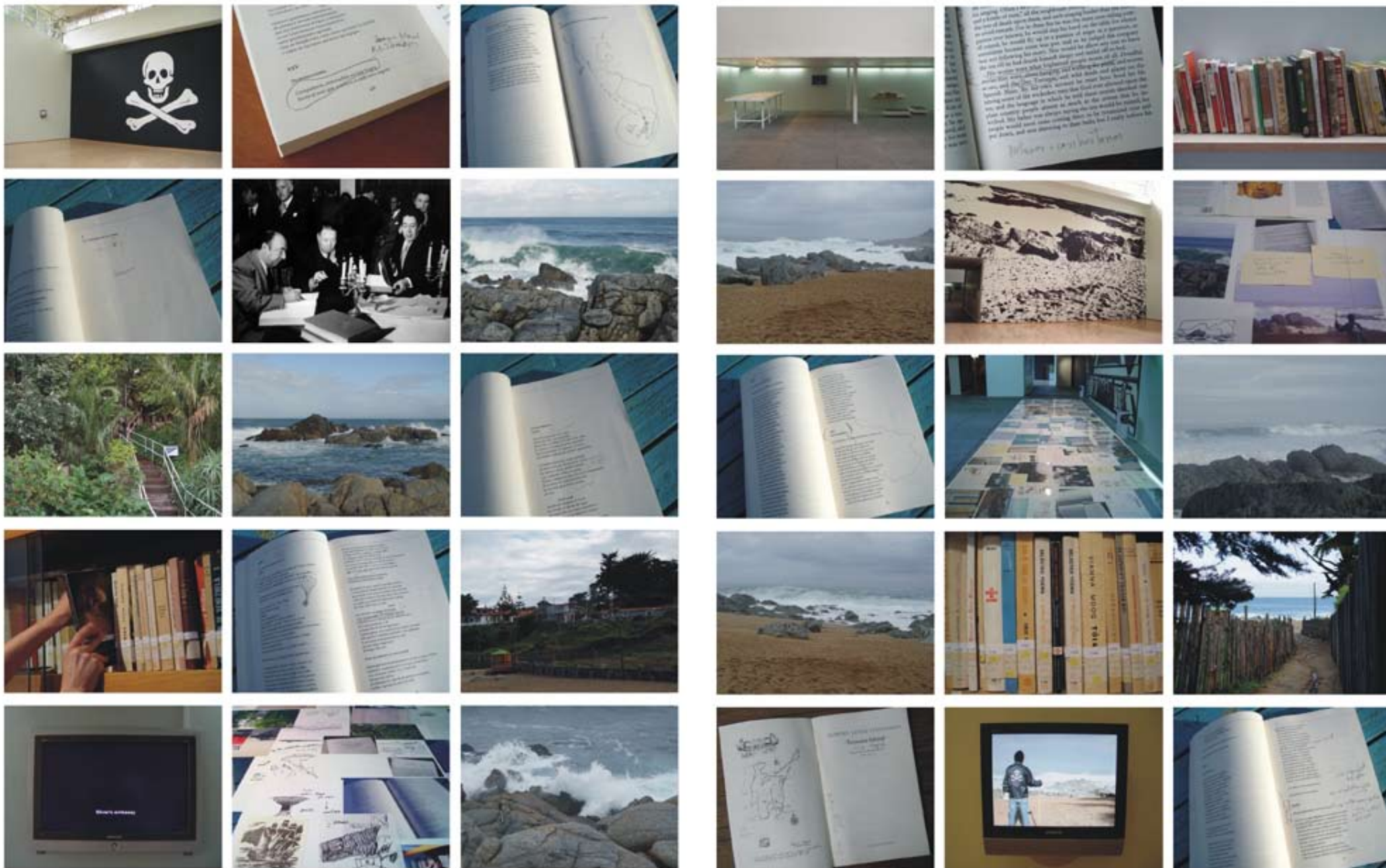
Pese a que Gorostiza terminó el poema, no lo abandonó, sino que fue consecuente y se hundió en un silencio muy suyo, digno de otros, muy pocos, silencios ejemplares. Yo no puedo terminar este poema en su punto final, como lo hizo su autor; a él volveré mientras Dios me dé vida, el inasible Dios de *Muerte sin fin*. El poema, pues, ni lo abandono ni lo termino; quisiera terminar, eso sí, con una hipótesis, perseguida a lo largo de este pequeño ensayo, sobre la última canción —y que de paso explica la desazón que me produjo durante años—: si *Muerte sin fin* es, como lo es efectivamente, una arquitectura, su final es una península que contradice su dibujo, una cola de diablo, humorística y amarga; es, más que un espacio que conduce a la salida, una puerta que ya está fuera de su arquitectura y de su música, pero todavía dentro, por su sentido, del poema; un lugar parecido únicamente en la extensión al bucólico patio central, con su dicha dorada y sus furiosos galgos morados; de ahí su brusco cambio de metro, de ahí su «¡Tan-tan!» y su «¡vámonos al diablo!» •

Texto leído el 27 de febrero de 2009, en la Feria del Libro del Palacio de Minería, para celebrar los 70 años de la publicación de *Muerte sin fin*. Ese viernes, y el viernes anterior, diez poetas hablaron de los diez cantos del poema. A mí me tocó la canción final (*N. del A.*).



Lecturas a la vista

JORGE MÉNDEZ BLAKE



El tesoro de Isla Negra, 2005
Proyecto para Sala de Arte Público Siqueiros, México, DF

Peso pesado, 2008
Piedras, libro
30 x 30 x 60 cm (pág. I)

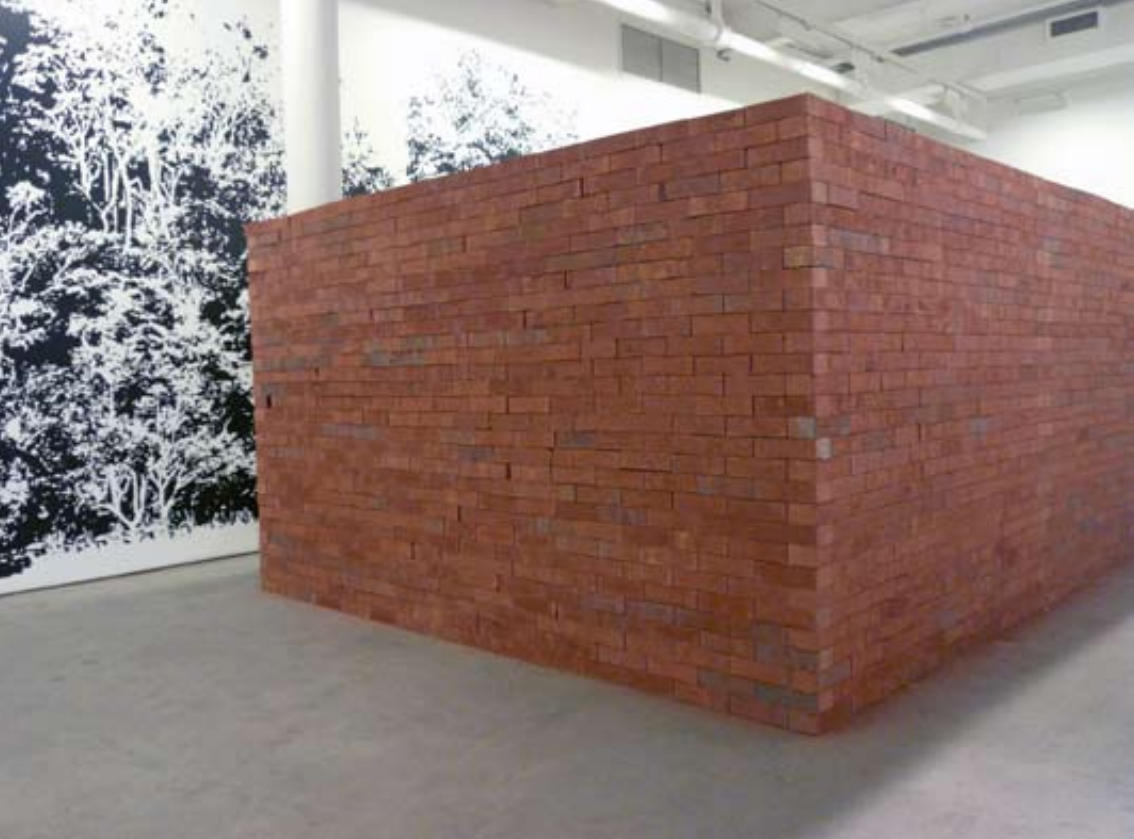


EN ESTA HABITACIÓN hay un mirón:
Jorge Méndez Blake. *Hamlet* se
deja tocar. Dos dedos sostienen el
volumen por sus primeros renglones
para que no se cierre debido a la
presión de su lomo de edición barata,
para que se abra bien. Su lector lo
manosea sin decoro. *Hamlet* libera
sus primeras letras y la recámara se
cierra; aquí ya no cabe nadie. Están
los dos amantes: libro y lector. Él
levanta el rostro, esconde un poco
el juguete, se asoma por la ventana
y mira alrededor, da un sorbo a su
bebida ya fría y continúa el impúdico
ejercicio que, por guardar las buenas
costumbres, realiza en la intimidad de
su habitación, la que traslada de café
en café durante todo el día.

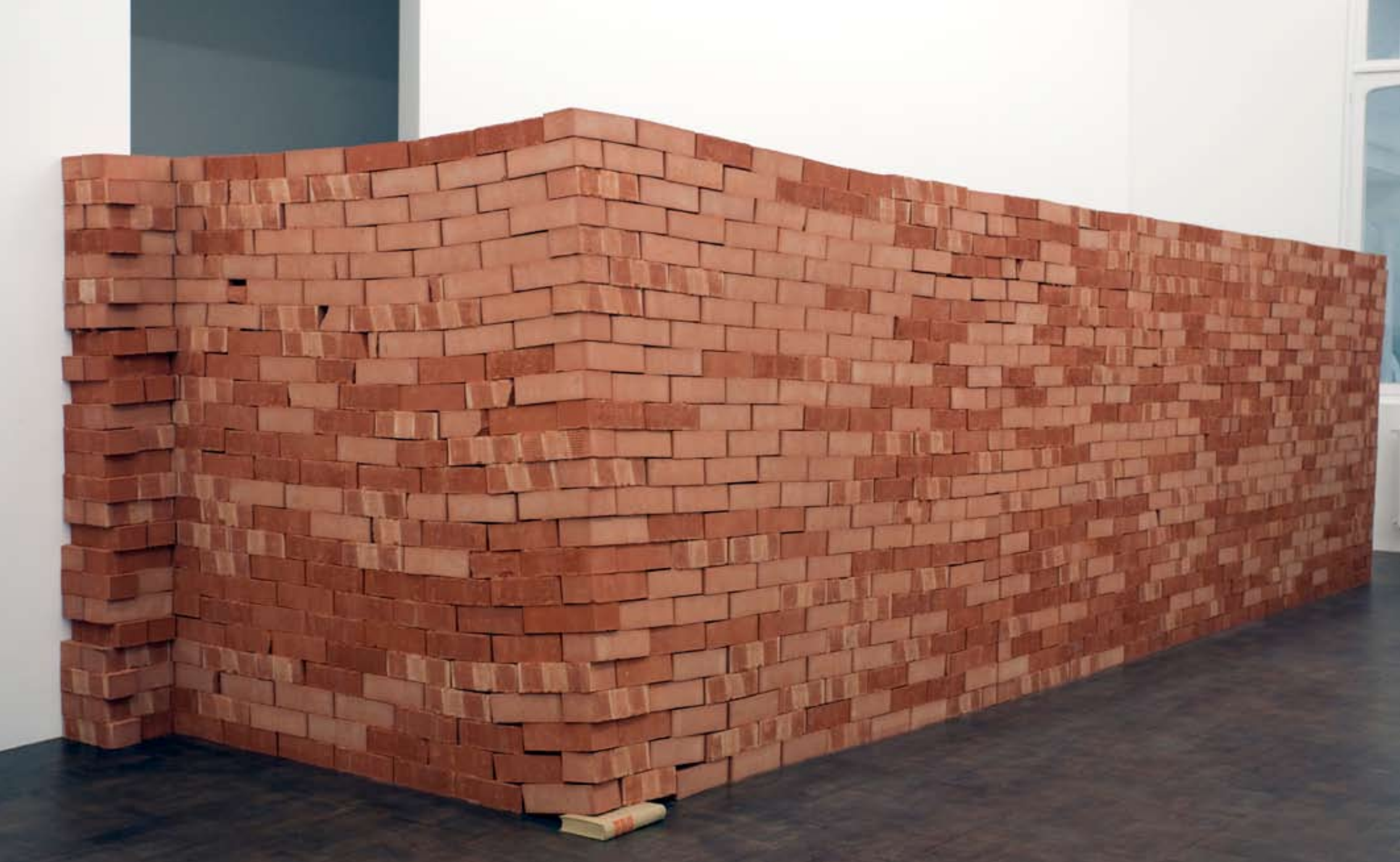
Muro sobre libro, 2008
Lápiz sobre papel
50 x 70 cm

Fawcett encuentra la Ciudad Z, 2008
Lápiz de color sobre papel
50 x 70 cm





La biblioteca de la exploración, 2008
Ladrillos, maqueta de acrílico, audio CD
370 x 750 x 170 cm
Audio: 02'00" *loop*

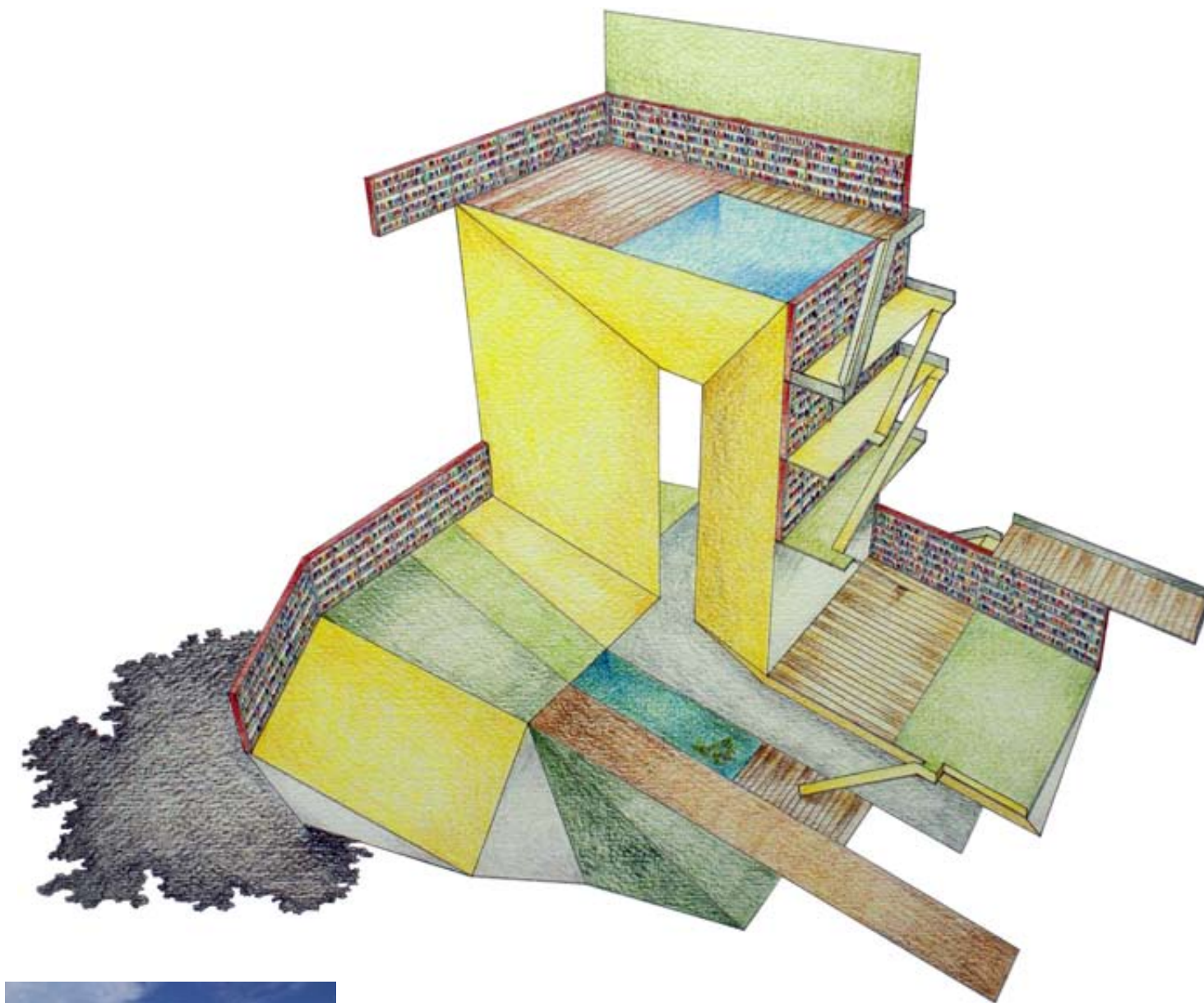


Das Kapital, 2009
Ladrillos, libro
163 cm x 35 cm x longitud variable

LUVINA / VERANO / 2009

En Isla Negra, Jorge Méndez Blake lee el *Canto general* de Pablo Neruda. En Venecia escribe dibujando, y desde Bélgica traduce a Karl Marx. Como buen poeta, el artista visual tapatío le regala una biblioteca al viejo coronel inglés Henry Fawcett en la selva donde se perdió, instala letreros espectaculares con frases de Juan Rulfo y vota por más bibliotecas imposibles al aire libre. Entra sin avisar a la habitación donde cualquier revelación poética sucede. Toma algunas fotos, dibuja algunos planos, lleva clavos y martillos y construye una instalación con MDF, apila ladrillos o piedras, esculca, revuelve y vuelve a acomodar la biblioteca mental de su víctima todavía en clímax, enciende un par de luces y sale haciendo mucho ruido, el suficiente para ser recordado cuando el espiado visite alguna de sus exposiciones.

Jorge Méndez Blake sabe de habitaciones extraordinarias. Es arquitecto, artista visual desde hace más de diez años y lector, no uno cómodo ni de los que citan sin parar o que replican «ya lo leí» a la menor provocación. Méndez Blake es un lector obsesivo, académico, clásico y, además, creativo. Lo que surge cuando lee no termina en charla de café, intento de romance o presunción entre copas. A veces lee y después hace arte visual; otras veces hace arte visual mientras lee. Su obra no es una fácil reseña: suele ser un buen ensayo. El que lee a Méndez Blake no contempla datos, citas y lugares comunes, sino reflexión, diálogo y revelaciones sobre la intimidad de la lectura, la lectura como solución, las formas de la lectura, la lectura como paisaje, la literatura como objeto o el objeto de la literatura. El artista mide, traza, dibuja, construye las dimensiones de esta habitación extraordinaria. Su obra no es una relectura, tampoco una interpretación visual, menos una ilustración. Es instalación, pintura, intervención, dibujo, escultura, apropiación, arquitectura y poesía.

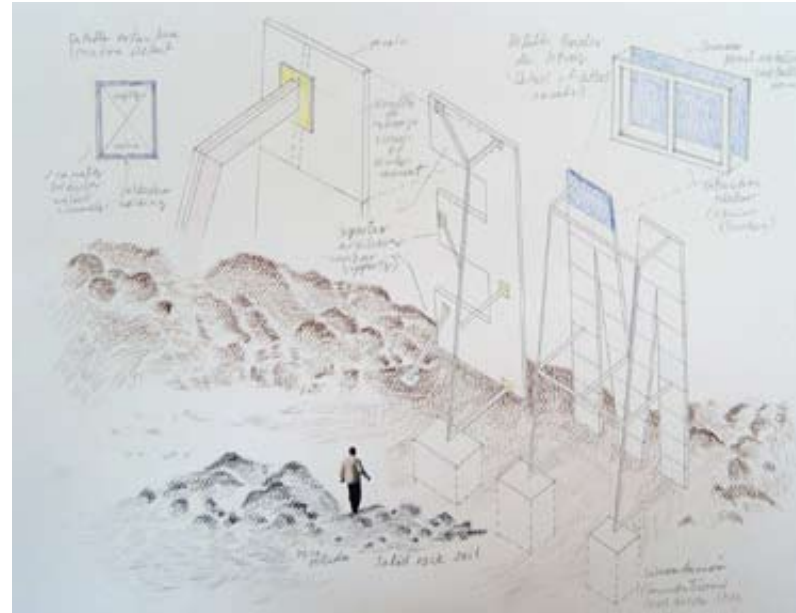


Proyecto de biblioteca abierta en escultura pública 1, 2008

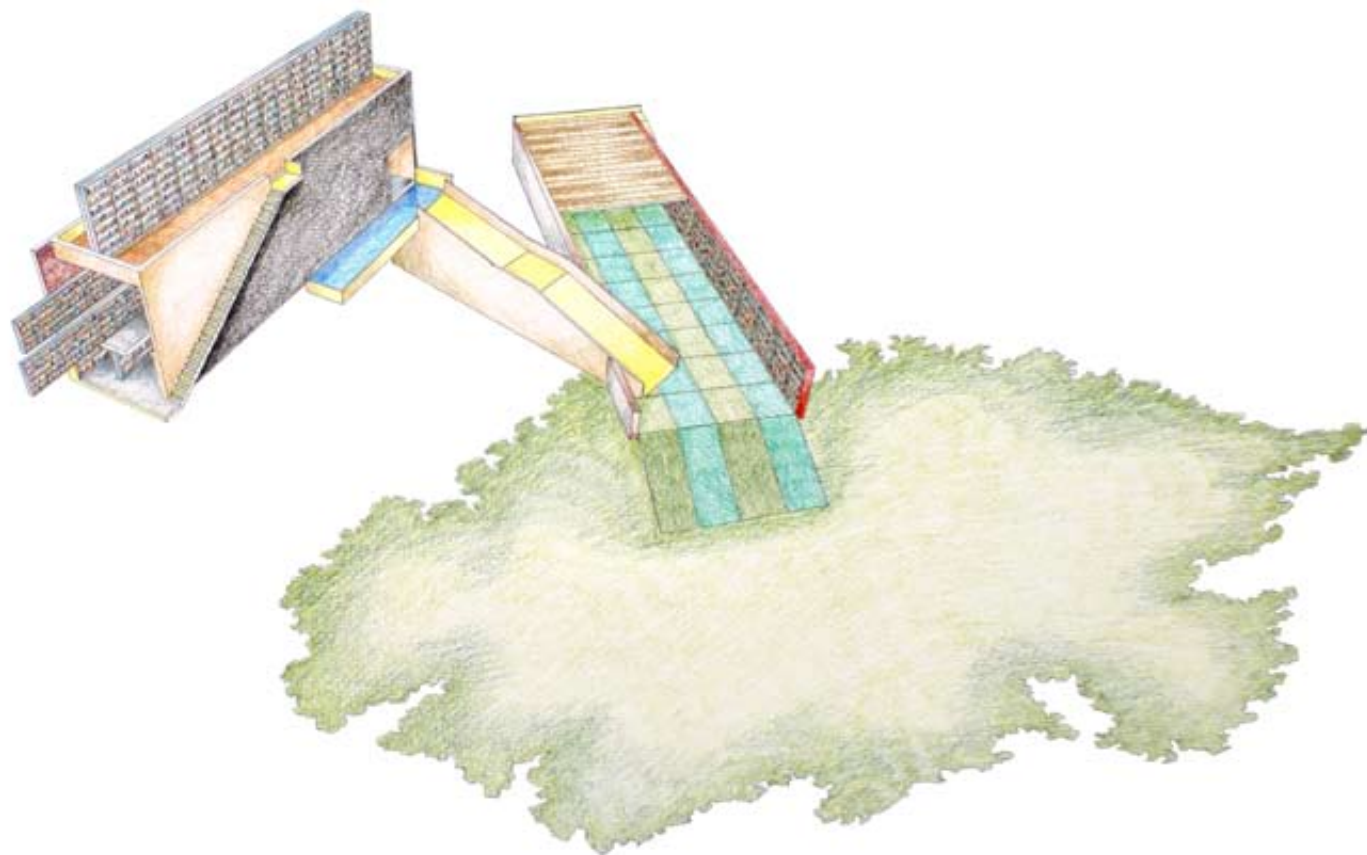
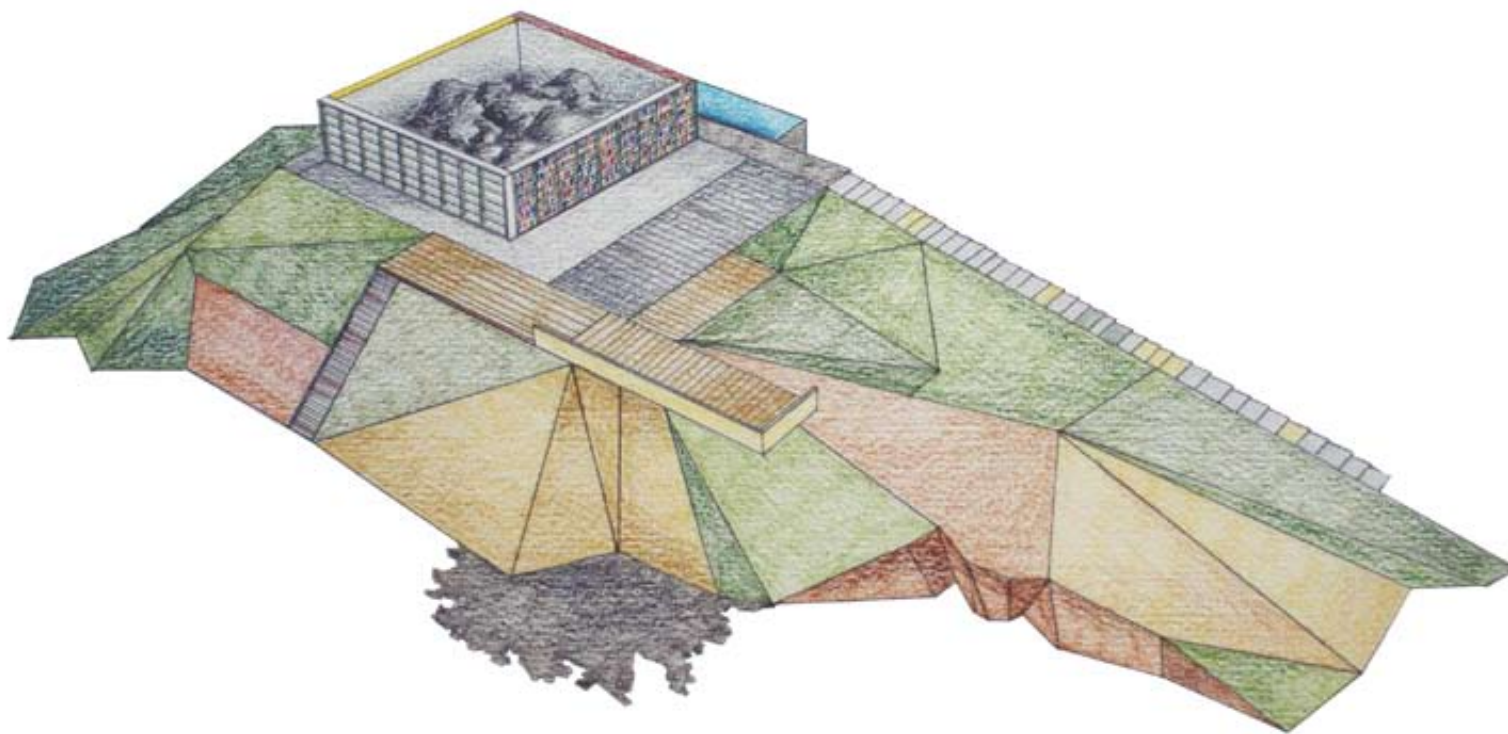
Lápiz de color sobre papel, fotografía

Dibujo: 70 x 100 cm

Foto: 20 x 25 cm



Proyecto para letrero de Rulfo, 2007
 Lápiz de color sobre papel
 Cuatro dibujos de 28 x 21.5 cm c/u



Proyecto para biblioteca abierta en la cima de una montaña, 2008
 Lápiz de color sobre papel
 35 x 50 cm

La biblioteca de la exploración. Biblioteca Z, 2008
 Lápiz de color sobre papel
 70 x 100 cm



Hamlet sigue en la mesa dejándose tocar por todos lados. Ahora hay alguien que lo espía desde otra mesa, intentando leer su lomo de edición barata oculto por los dedos del lector. En este ejercicio *voyeur* —el que sólo un buen lector podría confesar— se encuentra también Jorge Méndez Blake, atestiguando la malévola memoria del que repasa letras para encontrarse, del que intenta leer al menos todos los lomos del mundo, del que no puede contener las ganas ante un librero ajeno. En la obra del artista también queda expuesto este instinto, la pulsión de entrometerse en la intimidad de la lectura, en la habitación mental, en el apunte y el dibujo improvisado en el margen derecho, en lo subrayado, y además en los rastros después de lo leído: las sensaciones, la sorpresa, la impaciencia ante una frase errónea, el descontento con una idea, la mueca al encontrar una falta de ortografía, la prisa al consultar el diccionario, la influencia de lo leído —Marx sostiene enormes piedras o desestabiliza un muro de ladrillos—, la escritura contaminada por lo que se acaba de leer, la cita mal memorizada, la sonrisa cómplice en una exposición de Jorge Méndez Blake: éste ya lo leímos, a esta habitación ya entramos.

Suave Patria, 2008

Neón

50 x 200 cm

DOLORES GARNICA



En construcción

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

En construcción (2001), el cuarto largometraje del español José Luis Guerín, es una cinta que cabe en más de una categoría desde la óptica genérica: toma elementos de la ficción pero trabaja con actores no profesionales; emprende por largos lapsos un registro documental pero resuelve otros mediante puesta en escena; hay quien se refiere a él como «cine poético» (clasificación adonde van a dar muchas películas inclasificables) y no falta quien lo ubica en los terrenos del cine experimental. Lo cierto es que es un riguroso ejercicio cinematográfico: en él habita el tiempo y es, retomando el título del célebre libro de Andrei Tarkovski (*Esculpir el tiempo*), tiempo esculpido.

Guerín sigue las vicisitudes de un espacio, su transformación: a lo largo de dos años y medio, y sin guión de por medio, documenta la demolición de las construcciones que ocupaban una manzana del viejo Barrio Chino (hoy Raval) de Barcelona y la posterior construcción, ahí mismo, de un moderno edificio de departamentos. Pero para Guerín las

construcciones que caen y se levantan no son lo fundamental del barrio, sino la gente que lo habita. Así, conforme el espacio ocupado se vacía para volver a ser llenado, va dándose cuenta del cambio de rostros: la pobreza se va con sus pobladores, quienes dejan el lugar para que lleguen nuevos habitantes cuyos ingresos alcanzan para instalarse en «pisos» nuevos y amplios. En medio están los albañiles, que tumban las casas de gente como ellos, que se ganan el pan con el trabajo físico. Desplazados y trabajadores de la construcción, así como la gente que transita por ahí, se convierten en protagonistas y testigos de la transformación del espacio, al cual le dan faz fugazmente.

En el proceso va quedando evidencia de la fragilidad de lo que está en pie, de la facilidad y rapidez para echar abajo obras de aparente solidez. Y se hace visible la huella del tiempo, la presencia de su paso. No en balde Guerín comentó que antes de hacer la película pensaba que «la arquitectura era más perdurable que el cine», pero luego pudo constatar que «no es así, que pocas casas superan la edad del cine». Además, en algún momento las obras descubren osamentas que datan de tiempos de los romanos, y los comentarios de los transeúntes son tan contrastantes como elocuentes: así como hay quien piensa que es un panteón clandestino adonde fueron a dar víctimas de la Guerra Civil, hay quien asevera que todos cabemos en un mismo agujero, «ricos y pobres». *En construcción* ilustra, eso sí, que los primeros se van de un agujero más grande y más nuevo, aunque ocupe el mismo espacio

que el de los segundos (pero en tiempos diferentes). Guerin no alberga ambiciones sociológicas, pero sí hace un comentario social: aquí, los que construyen con sus manos aspiran a vivir en los espacios habitacionales a los que dan forma sólo mientras trabajan.

En el hoyo (2006), del mexicano Juan Carlos Rulfo, sí es un documental a carta cabal, si bien es cierto que se inscribe en una corriente relativamente nueva (por lo menos en México) que no se limita a dar cuenta etnográfica de los asuntos que aborda, sino que los explora con estrategias dramáticas identificadas con la ficción.

Rulfo se acerca a un puñado de trabajadores que participan en la construcción del segundo piso del Periférico de Ciudad de México. La mayor parte del tiempo los vemos en la obra, y no falta la ocasión para hablar de otros temas además del trabajo: así, mientras ponen manos a la obra, se ventilan sus concepciones sobre el amor y la política, entre otros asuntos. Además, vemos a algunos de ellos en el medio rural del cual proceden y al cual regresarían si allá pudieran aspirar a una vida digna.

«El Güero», como los interpelados llaman a Rulfo (que está detrás de la cámara), convive de cerca con sus «personajes» a lo largo de sus labores, lo cual demanda un riesgo suplementario para el documentalista: con ellos, como ellos, sube a los andamios o baja a las excavaciones, es mojado por la lluvia y se desvela. Rulfo tampoco aspira a hacer un comentario desde las ciencias sociales, pero sí filtra el comentario de uno de los

albañiles, que dice que tan majestuosa vialidad no será transitada por él, pues no tiene «ni bicicleta».

En *En el hoyo* hay un personaje femenino que trabaja de velador y bien podría haber salido de una narración de Juan Rulfo, padre de «El Güero»: ella habla de las visitaciones que le hicieron el demonio y Dios, de las almas que reclaman las obras de la magnitud del segundo piso del Periférico: así se consolidan las obras, dice, y aunque parece un personaje de otro documental, es un ente nocturno que aporta una dosis de metafísica y ayuda a consolidar la obra cinematográfica.

En más de un momento, Rulfo condensa horas de trabajo en unos cuantos minutos (a través de la técnica conocida como *time-lapse*), a la usanza de *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio: el aporte de las manos individuales manipulando herramientas, plumas, traxcavos o grúas, alcanza para colocar en las alturas piezas de gran tamaño y peso, y se ocupa el espacio por el que antes el viento circulaba sin obstáculos. El uso del *time-lapse* es propicio, provechoso, pues ayuda a dar cuenta de un proceso que consume largas jornadas, a hacer visible el cambio en el espacio que en «tiempo real» sería prácticamente inapreciable. Si a estos momentos le sumamos el majestuoso sobrevuelo que hacia el final se hace de los kilómetros y minutos por los que se extiende el segundo piso (un plano tan notable como memorable), el destino es el asombro. Y es que en arquitectura, y eso lo demuestran tanto *En construcción* como *En el hoyo*, el espacio es cuestión de tiempo. Y lo demás es poesía ●



Rocío González: el lenguaje como voluntad de vivir

● JOSU LANDA

La motivación de fondo de este tratado que nos ofrece Rocío González, *El lenguaje como resistencia*, es la tópica exhortación kantiana *Sapere aude* («Atrévete a saber o a pensar»). Consejo que se proclama con facilidad y se esparce con profusión, pero que se ejerce en muy raras ocasiones. Tal vez sea ése el mayor mérito de este libro. En un contexto hostil al pensamiento, esta mujer ha osado hacer lo que pocas mujeres (y hombres) hacen: poner en cuestión el presente y prodigarnos una respuesta y hasta una opción ético-cultural, sustentada en la reivindicación del lenguaje y el erotismo.

Visto así, el *tour de force* heurístico recogido en este libro termina siendo una ironía. Finalmente, estas páginas concretan lo que todas las críticas posmodernistas hacen: confirmar nuestra todavía insuperada modernidad. En la medida en que Rocío González recurre con simpatía a referencias representativas del posmodernismo, para dar cauce a su atrevimiento crítico ante el presente, realiza uno de los ideales más fecundos y definidores de la modernidad: pensar con

autonomía, en pos de una vida mejor que, casi inexorablemente, se nos manifiesta con las trazas de la utopía. En realidad, la propia autora da muestras de sospechar que tampoco vienen al caso los maniqueísmos de cara a nuestro tiempo, como cuando se pregunta «si cabe plantearse una recuperación, al menos parcial, de la modernidad en aquellos atributos que le dieron riqueza y fecundidad» (p. 14).

El lenguaje como resistencia es un libro rico en ideas y remite a muchas referencias. No es posible tratar en detalle toda esa riqueza en el exiguo espacio de un esolío como éste. Junto a algunas obras propiamente filosóficas, la autora se ha demorado en el examen de buena parte de la sociología y la crítica cultural postestructuralista y posmodernista más prestigiada. Pero, más allá de las proclamas, soflamas y aun imperativos de que, por lo general, consta esa literatura, Rocío González ha optado por ofrecernos las líneas generales de un programa existencial que se sustente en las potencialidades mánticas de la poesía, «lo inefable» misterioso, el goce verbal neobarroco, la superación del solipsismo, la osadía de creer y crear, la más amplia apertura al diálogo y al reconocimiento dignificante de toda alteridad. Finalmente, Rocío González apuesta por el amor —palabra que, muy sintomáticamente, sella todo el libro justo antes del último punto final. Con ello, alcanza la luz que redime todo su esfuerzo teórico y huella la tierra que verdaderamente importa: la del Eros, que traspasa todas las épocas y las eras. Con ello supera, en suma, la insoportable resaca y el empacho que pueden haber ocasionado a



● *El lenguaje como resistencia*, de Rocío González.
México, Praxis, 2008.

una lectora aguda, como ella, la prolongada cercanía al léxico amargo y la plomiza sintaxis de los diagnósticos posmodernistas. Tengo para mí que Rocío González habría podido formular muy bien su propio ideal de vida, con prescindencia de ese calostro arrancado por los fermentos del tiempo y la manipulación irresponsable.

Me place imaginar que la propia Rocío González estuvo a punto de liberarse de ese fardo. De otro modo, no habría hecho la confesión que se lee en la página 133: «me veo tratando de plantear una tesis coherente, con argumentaciones válidas, y me veo siguiendo un montón de discursos teóricos en donde nada es verdad ni es mentira». La confesión es valiosa *per se*, pero adquiere más sentido cuando se advierte que remite a una premisa que diputo falsa y que se describe en la misma

página del libro: «La posmodernidad, el posestructuralismo, el capitalismo tardío, lo posindustrial, el fin de la historia, de las certezas, de lo sincrónico, del significado y otras categorizaciones de este tipo han dejado a los pensadores sin puntos de apoyo o coordenadas desde donde trazar ideas, atisbos de organización, discursos legibles».

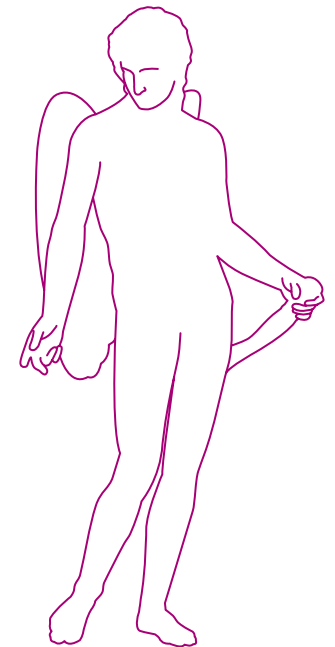
La nueva sofística infecta los medios de comunicación, la industria incultural y buena parte de las facultades y departamentos de ciencias sociales y humanidades, pero eso no la hace más verdadera ni, por tanto, respetable. Noto en estas páginas una autolimitación del sentido crítico, que impide a Rocío González liberarse de esa discursividad cuyo potencial contenido impugnador aparece ahora como un montón de cartuchos de salva mal quemados. Tal vez en ello estribe la razón por la que la autora advierte, entre el asombro y la pesadumbre, que «pensar parece algo cada vez más pasado de moda» (p. 133). Una mayor consecuencia con su propia lucidez crítica habría inducido a la autora a percibir que el verdadero pensar nunca pasa de moda, sencillamente porque está más allá y por encima de una determinación tan frívola como ésta. La habría llevado, en fin, a cuestionar con más radicalidad supuestos como la existencia de una posmodernidad —algo no identificable con lo que sí existe: una reacción posmodernista, mal cimentada en un pensamiento que con frecuencia se ha autoimaginado como «débil», cuando no ha echado mano de notables referentes antimodernos. También la habría impulsado a desmontar sofismas como el del fin de la historia o

reduccionismos como el de los «grandes relatos» —cuya modélica coherencia se echa de ver en la generación de toda una cauda de relatos que aspiran a ser el nuevo macrorrelato que relata cómo los viejos macrorrelatos ya no deben cimentar nuestras negadas pero inevitables expectativas actuales—, así como a denunciar la falsía de un discurso que censura las visiones totalizantes del mundo, al tiempo que se afana en asentar el propio a base de algunas intuiciones sin más soporte que una huera grandilocuencia.

Pero, más allá de esas limitaciones —que tal vez son sólo extralimitaciones de alguien que, como uno, se ha hartado ya de presenciar la prolongada deriva agónica de esa caricatura del *ethos* modernista que es el posmodernismo— este libro también pone en evidencia la honestidad intelectual de Rocío González, su pertinente intento de redimensionar ética y estéticamente el espíritu barroco, así como de revalorar el lenguaje en tanto que poética de la creación y la interpretación —es de sumo interés su imaginación de la Malintzin— y de recolocar en el centro de lo humano el poder polimorfo y multívoco de Eros. De ese modo, el lenguaje que Rocío González propugna como el antídoto contra las indignidades éticas, políticas y culturales del presente, opera en realidad como cifra de un sugerente avatar de la voluntad de vivir. Finalmente, la utopía personal que Rocío González traza en las páginas de su libro es una apuesta por la vida, asumida en todo lo que tiene de luminoso y abisal, de ebriedad y dolor, de potencia creadora de formas y de tributaria de gozosos sacrificios; en todo lo que alberga, en fin, de aurora y ocaso.

Las pocas palabras, acertadas o no, que acabo de proferir sobre este volumen fecundo y fecundante bastan para evidenciar que estimula la reflexión y el diálogo. *El lenguaje como resistencia* es un libro que no defraudará a quien se le acerque con amplitud de criterio y con deseos de ponerse al día en un debate que pica y se extiende, pese a las sombras y el halo de agotamiento que entornan a algunos de los tópicos en que se fija.

Por lo demás, debe reconocerse la rigurosa y limpia labor hecha por la editorial Praxis a la hora de producir este volumen, aunque no faltará quien eche de menos, en algún rincón del libro, una mínima noticia de la poeta y ensayista Rocío González ●



Un best-seller

● IRAD NIETO

Alguna vez le preguntaron al crítico literario español Ignacio Echevarría por qué «la crítica» no se ocupaba de reseñar seriamente los *best-sellers*. Él respondió: «Lo característico de los *best-sellers* es su obediencia, más o menos modulada, al gusto imperante, su carácter prefabricado, hasta cierto punto previsible. No pesa sobre ellos la exigencia de búsqueda y de superación que determina la verdadera conquista literaria. Cuanto se pueda decir de esos libros ya está dicho en cierto modo, de igual forma que ellos mismo están la mayoría de las veces preescritos». Coincido con Echevarría: estrictamente, la estructura, trama y lenguaje de estos libros no los crea ni organiza su autor, sino que responden a la demanda del mercado editorial y a fórmulas de intrigas ya probadas comercialmente. La falta de riesgo y novedad, la ausencia de lo literario que perturba y extravía por momentos, pero que también educa moralmente al exponernos a la diversidad de los otros, rige la producción del *best-seller*.

Cuando uno entra como lector en *Tannöd, el lugar del crimen*, la primera novela de Andrea Maria Schenkel (Regensburg, Alemania, 1962), que ha vendido más de 500 mil ejemplares y ganado los premios Alemán de Novela Negra 2007 y Friedrich-Glauser 2007, uno siente que ha estado allí y lo ha visto todo, como si presenciara una repetición. El éxito comercial de esta novela ha sido de tal importancia que ya se tradujo a varios idiomas y se filmó, entiendo, la película.

Tomando como pretexto un hecho real, el asesinato de una familia en la católica zona de Baviera, Alemania, en 1922, la historia de *Tannöd, el lugar del crimen* gira alrededor de un asesinato múltiple, a golpes de pico, inusitado y brutal, ocurrido a mediados de los años cincuenta, tiempo en que se ubica también la ficción. La novela comienza cuando la narradora se topa con una nota de periódico que llama al pueblo de Tannöd el «caserón de la muerte». La noticia inquieta a la narradora, quien había pasado un verano en el pueblo (ese «remanso de paz») tras el fin de la guerra en 1945 y decide viajar (así, sin más) al lugar para «hablar» del crimen con los vecinos.

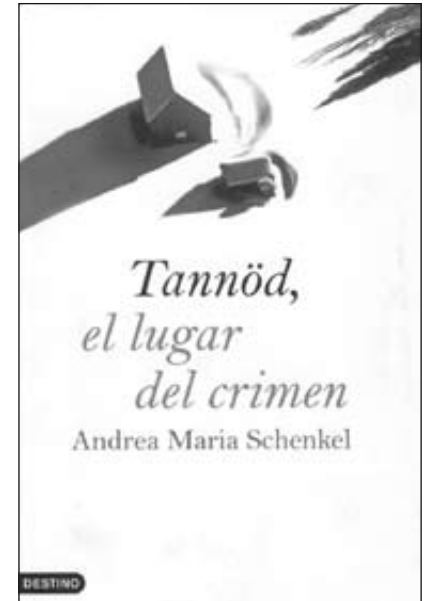
A partir de aquí, Schenkel comienza a tejer la trama de su novela a través de los testimonios de lugareños que conocieron o se relacionaron de alguna manera con los Danner, la familia asesinada. Campesinos, amigos, familiares, sirvientes, un mozo, el alcalde, el cura, todos hablan de los Danner con la desconocida que los entrevista. Y sabemos que hay preguntas no porque intervenga con ellas la narradora, sino

porque leemos cómo las repiten los interrogados («¿Por qué?», «¿Que a qué hora llegué?», «¿Que cuánto tiempo esperé?»). A través de esta forma sutil y veloz del diálogo, los personajes van aportando información sobre la vida cotidiana del pueblo, su rusticidad y el conservadurismo católico de sus habitantes, hasta que los testimonios se articulan y encajan en una trama sencilla, pero que marcha bien para ser su debut como novelista.

En *Tannöd...* el estilo de Schenkel es sobrio y funcional: hay un sentido del ritmo en su narración. La historia avanza sin problemas entre oraciones cortas, párrafos escuetos (algunos de dos líneas) y capítulos muy breves que atrapan a cualquier lector porque no (se) exigen demasiado. No hay una frase o un párrafo memorables. Schenkel se deja leer, pero no se compromete, no profundiza ni aprovecha las posibilidades del lenguaje para narrar con la crudeza del caso un multihomicidio, un incesto o las consecuencias de la guerra. El siguiente párrafo, redundante y vacío, carente de un compromiso histórico con lo que se narra, es uno de los muchos que se pueden encontrar en esta floja novela:

«Yo mismo fui prisionero de guerra y, créame, no fue fácil. Tuve suerte y pude regresar poco después de la guerra. Otros no tuvieron tanta suerte, pero ¿qué se le va a hacer? Lo que ha pasado, pasado está. Además, será por falta de problemas. Poco a poco, las cosas se están poniendo cada vez más difíciles. ¿Acaso no lee el periódico?»

(Franz-Xaver Meier, alcalde)



● *Tannöd, el lugar del crimen*, de Andrea Maria Schenkel. Destino, México, 2008.

La autora no ahonda en la narración de los hechos ni en sus personajes: apenas sugiere. Sobre esto, a propósito de la comparación que se ha hecho de *Tannöd...* con *A sangre fría* (1965), la novela de no-ficción de Truman Capote, la escritora dijo en una entrevista: «Me interesaba mucho más explicar y recrear la transformación que provocan los hechos en la galaxia de habitantes del pueblo que documentar los hechos en sí, que ya son lejanos». Y es precisamente lo que no logra, debido a que no profundiza ni en la psicología ni en el entorno de sus personajes; no registra a cabalidad sus estados de ánimo. Schenkel crea una atmósfera fría, rural y huraña del lugar en el que se dan los acontecimientos criminales, pero está lejos de ser cruda y aterradora —como han dicho otros críticos.

El desasosiego, la desconfianza y el miedo que experimentan los habitantes de Holcomb, Kansas, en *A sangre fría*, luego del atroz asesinato de la modélica familia Clutter, no se perciben ni lejanamente en los pobladores de *Tannöd*... Al contrario, éstos aceptan casi con afabilidad responder a las preguntas de una extraña (ni es periodista, ni investigadora, ni policía) que llegó sin motivo para interrogarlos sobre un crimen, lo cual es inverosímil y facilista, más aún cuando el asesino puede estar entre ellos. ¿Por qué los lugareños desean hablar con esta extraña si, como dice uno de los personajes, «la vida social ha dejado de existir, todos desconfían de los demás»? La respuesta que ofrece la narradora, desde el primer capítulo, es de una ingenuidad insultante: «Querían hablar con alguien extraño y, sin embargo, de confianza. Alguien que no iba a quedarse, que les escucharía y volvería a marcharse». De esta asombrosa confianza, que envidiaría cualquier fiscal, surgen los testimonios de los habitantes de esta novela.

Tannöd, el lugar del crimen es una obra de ficción que parte de un hecho real, una novela negra, no un reportaje novelado como el que escribió Truman Capote. Son diferentes, pues. No obstante, aun con esta y otras variaciones estructurales, el lector de la novela de Schenkel no puede ignorar la resonancia en ésta de una obra maestra del periodismo literario criminal como es *A sangre fría*. Decir que *Tannöd*... es *A sangre fría* versión *light* sería elogiarla indebidamente; es, más bien, un *best-seller*. Incluso, algunos reseñistas han celebrado que (¡al fin!) no sea una novela «mastodóntica», de esas que abruma

por sus muchas páginas y entorpecen la placidez del lector. Andrea Maria Schenkel evita lo que mejor hizo Truman Capote, aunque éste no se lo propusiera: incomodar a los lectores y estrellarlos contra las rocas de sus prejuicios sobre la paz, el bienestar, la maldad, el crimen, la familia, la sociedad, etcétera. Honestamente, Schenkel no tiene derecho a quitarnos el tiempo. Releamos *A sangre fría* ●

La temporal reserva del decir, de Rodolfo Mata

● ERNESTO LUMBRERAS

Lacónico, raro, escéptico, difícil: cuatro adjetivos que se pueden aplicar a un libro como *Temporal*, de Rodolfo Mata (Ciudad de México, 1960); pero, también, estos mismos calificativos aplicados a la lectura y el análisis de otras colecciones de poemas podrían tener significados, si no diversos, sí insuficientes para exponer la particularidad de lo que cada concepto insinúa como punto de partida o superficie. ¿Cuál es, entonces, la particularidad de su laconismo, de su rareza, de su escepticismo, de su dificultad? Con el correlato de su primer libro individual, *Parajes y paralajes* (Aldus, 1998), y este nuevo título, se ponen

nuevos elementos en la mesa y se redefinen otros, tomados y contrastados entre sus dos publicaciones. Bajo estas coordenadas, asumo, hay las condiciones para responder la pregunta planteada.

Por supuesto, saltan a la vista la sobriedad, la concreción, la economía verbal y de recursos formales y retóricos con la que están escritos los 42 poemas que integran el volumen, divididos a su vez en cinco apartados cuyos nombres acentúan la citada poética de la contención emotiva, expresiva, tipográfica: «Lentitud», «Pausa», «Paisajes mínimos», «Litoral» e «Inventario». Lo que nombra sus poemas, o mejor dicho, lo que pretende cercar lingüísticamente con la conciencia de no lograrlo nunca del todo y sólo de manera «temporal», es apenas un atisbo de algo turbio, inconexo, a veces lacerante, en otros momentos en continuas metamorfosis. Me aventuro a creer que desde esa fundacional toma de conciencia, el arte de la reticencia, como podría estar también en Ungaretti, se manifiesta como reacción ante los espejismos de las palabras, el universo de irrealdad que abunda en esos azogues verbales y escritos. Si la distancia entre nosotros y el mundo es insuperable y sigue además ensanchándose, la lírica de estos poemas no se dilapida en exploraciones metafóricas ni en invenciones de una lengua, puesto que su cometido no es en lo absoluto aumentar el inventario de la creación; parecería, por momentos, que la poesía de Rodolfo Mata, en especial la de este libro, marcha en dirección opuesta portando una carga negativa capaz de desarticular los vínculos entre lenguaje y realidad.

De cierto, en el párrafo anterior adelanté algunos rasgos definitorios del adjetivo «raro» aplicado a este volumen. Rodolfo Mata, además de poeta, es investigador y traductor escrupuloso de importantes y diversos escritores brasileños, de Clarice Lispector a Rubem Fonseca, de Haroldo de Campos a Paulo Leminsky, y anotador y crítico de la obra de José Juan Tablada. Entre los poetas de su generación no hay otro autor con un registro próximo o familiar al que ha moldeado y modulado Mata; sin embargo, en voces más jóvenes, pienso en Luigi Amara (Ciudad de México, 1971) o Ángel Ortuño (Guadalajara, 1969), en los que podemos localizar algunas correspondencias y afinidades: una mirada tangencial sobre objetos y hábitos nimios, un decir seco, conciso y casi siempre exento de emotividad, un sentido de la ironía a caballo entre lo cáustico y lo nihilista: véanse por ejemplo estas líneas del poema «Martini seco»: «Sumergida en cristalinis / oraciones / al fondo de la corola / de vidrio / la aceituna medita / en su salina disolución».

Ahora bien, el escepticismo de los poemas de *Temporal* se enuncia en la acepción misma de la palabra que da título al libro; sí, *temporal* en el equivalente de *provisional*, de momento, horas extras mientras la catástrofe o el progreso no hacen su aquellarre final. Sin estar dotados de una intencionalidad ideológica o moral, estos poemas de Rodolfo Mata hacen un acuse de recibo del aquí y el ahora sin estridencias ni reclutamientos; desde la *sottovoce* de la primera persona del singular, a manera de un soliloquio áspero y crudo, con imágenes en claroscuros o vistas a

través de un cristal opaco o refractario, cada poema discurre haciendo tema y variaciones del mundo presente. En la última sección del volumen, «Inventario», el poeta echa mano de un tono aforístico para subrayar sinsentidos, claudicaciones, imposturas, callejones sin salida de la vida actual.

La dificultad para entrar a los poemas de *Temporal* es distinta de la que, por ejemplo, nos refiere Lezama Lima en su muy citada sentencia: «Sólo lo difícil es estimulante». Otro es su signo y la exigencia para comulgar y ser conmovidos por la poesía de Mata; en algunos poemas del libro, en la frontera de lo críptico, el lector es urgido a leer el poema «sinestésicamente», a veces, en un empalme de dos o más sentidos. El poema de inicio, «Abismal», es un contundente ejemplo de lo dicho: «Bajo el rocío del sol / el ruido del universo / no se escucha / el polvo es arena de un reloj rebelde / el humo un aroma / sin respiración».

En un grupo generacional que está definiendo los rumbos y sentidos de la lírica mexicana, a distancia de la práctica de «llover sobre mojado» o de los parricidios poéticos, la poesía de Rodolfo Mata luce paradójicamente por su reserva (aplíquense todas las acepciones de la palabra) y su ausencia de programa y de cronologías; sus poemas y sus libros se terminan, aparecen publicados y circulan sin obedecer otra convocatoria que no sea del tiempo intrínseco de su propia creación: «Palabras en destierro / los esqueletos bailan / en su luz.» ●

● *Temporal*, de Rodolfo Mata. Conaculta, col. Práctica Mortal, México, 2008.

Espiando a los bárbaros

● ROMEO TELLO A.

Siglo xxi, segunda mitad de la primera década. En el ambiente hay un sentimiento impreciso pero generalizado de saqueo, de desertización, de tiempos en ruinas. Algunos no tienen la menor duda: los bárbaros nos han invadido. Han traído la peste de la vulgarización y la degradación. Han profanado incluso los lugares sagrados. Todo lo que tocan lo envilecen de la peor forma: lo simplifican y lo multiplican. El problema, sin embargo, es que nadie ha visto a estos bárbaros, no sabemos quiénes son, de dónde vienen ni qué es lo que quieren. Más aún, tampoco tenemos una idea muy clara sobre quiénes somos *nosotros*, el mundo civilizado que los bárbaros han pisoteado.

Pero, ¿acaso el sentimiento de invasión corresponde a un hecho real? ¿No sería posible que se tratara de un mero prejuicio, de una ilusión o del «normal duelo entre generaciones»? Para Alessandro Baricco, la invasión no sólo es verdadera sino que está suscitando un cambio cultural equiparable, por su profundidad y envergadura, al que supusieron la Ilustración y el

romanticismo. Este sísmico dictamen es el punto de partida de *Los bárbaros*, su más reciente libro de ensayo. En él se propuso comprender y describir la lógica y la estrategia de la ocupación bárbara. Baricco no emprendió esta tarea con ánimo de solemnidad catastrofista —su tratado no es lamentación ni reproche—, sino con la frescura y agudeza crítica que ya había desplegado en ensayos anteriores (*El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, *Next*, «Otra belleza. Apostilla sobre la guerra»¹). Incluso su discurso corre más ligero en esta ocasión (más ágil, no descuidado), pues el texto fue originalmente publicado por entregas —30 apartados aparecidos en el periódico italiano *La Repubblica*, del 12 de mayo al 21 de octubre de 2006.

Para comenzar a entender el modo de operación de los bárbaros, Baricco va a visitar las ruinas de tres aldeas saqueadas, es decir tres elementos de nuestra civilización cuya esencia misma ha sido trastocada: el vino, el fútbol y los libros. Si hablamos de saqueo, hemos de suponer que el cambio es de naturaleza negativa, que entraña una pérdida. Sin embargo, no se trata de una pérdida en la cantidad o frecuencia con la que se produce ese gesto cultural en particular. Todo lo contrario: el gesto se multiplica y se hace accesible a un público infinitamente mayor, ampliándose el campo del deseo. La merma está entonces en la intensidad y la autenticidad del gesto: éste se diluye para su mejor comercialización. El vino deja de ser un producto exclusivo de una región

y de una cierta espiritualidad gustativa, los libros proliferan en súper librerías y en puestos de periódicos y a los futbolistas se les prohíbe festejar los goles quitándose la camiseta pues evitan el lucimiento de las marcas patrocinadoras en el momento de mayor exposición mediática. La sentencia de Baricco sobre el vino hollywoodense, el vino bárbaro, sintetiza el proceso de saqueo: «ese vino tenía que ser simple y espectacular. Una emoción para cualquiera».

El caso de los libros ilustra una característica más de los bárbaros: su gusto por las secuencias y los sistemas de paso. Los bárbaros, a diferencia de lo que pudiera pensarse, no extinguieron los libros en una hoguera. Por el contrario, los compran y los venden con verdadero entusiasmo (incluso leen algunos cuantos); lo que ocurre es que están interesados en libros cuyo valor no es exclusiva ni principalmente literario. Quieren libros que formen parte de experiencias más amplias, libros que puedan conectar(los) fácilmente con fenómenos extraliterarios: películas, casos de milagros económicos y laborales, coyunturas políticas, polémicas pseudofilosóficas o pseudocientíficas, personajes y situaciones de la industria del entretenimiento, etcétera. Un libro que no funcione como manual de uso de algo más no tiene sentido para ellos.

En Google, Alessandro Baricco encuentra otra señal que confirma la naturaleza secuencial y referencial de los bárbaros. Ahora, si Baricco se detiene a hablar de Google no es por el lugarcomunismo de pensar en internet como la distopía de la virtualidad cibernética —ese universo de autómatas

1 Ensayo que sucede a *Homero, Ilíada* (Barcelona, Anagrama, 2004).

absolutamente discapacitados para la interacción epidérmica y las investigaciones bibliográficas. Su atención responde a una razón específica, de orden técnico. Si uno busca, por ejemplo, *pozole* en Google, ¿cómo hace el sistema para generar una lista jerarquizada, con los probables resultados más relevantes a la cabeza? ¿Cómo sabe Google qué páginas, de entre la miríada de sitios que incluyen la palabra *pozole*, contienen la historia de este guiso o recetas para prepararlo? Fácil: las páginas más relevantes son aquéllas a las que remite un mayor número de otras páginas. Más *links* equivalen a mayor pertinencia y autoridad: verdadera sabiduría referencial. Por ello, dice Baricco, lo que el éxito de Google nos revela es que nos encontramos ante una auténtica «revolución copernicana del saber según la cual el valor de una idea, de una información, de un dato, está relacionado no principalmente con sus características intrínsecas, sino con su historia», es decir, con su trayectoria y sus relaciones.

Esto que ocurre en el campo del saber tiene su correlato en el mundo fáctico, en el ámbito de las experiencias. Para un hombre del mundo civilizado, prebárbaro, una experiencia consistía en una forma de contacto con la realidad en el que la propia realidad cuaja en un diamante de sentido. Una experiencia así entendida sólo podía darse en un momento de quietud, profundidad y diafanidad. Para el bárbaro, adquirir una experiencia es todo lo opuesto: se trata de ocupar el centro móvil de una intersección de planos múltiples —y más valiosa será la experiencia entre mayor sea el movimiento y el número de planos.

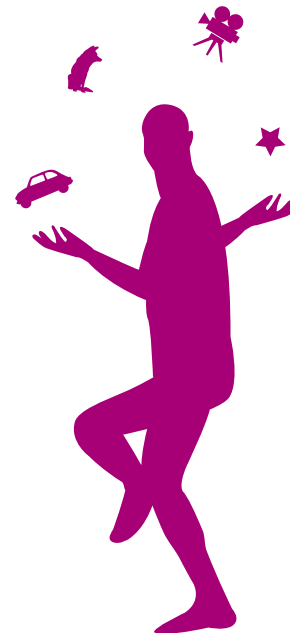
¿Cuál es el estado natural del bárbaro? El *multitasking*: la atomización de la voluntad y el deseo. ¿Cuál es su experiencia ideal? El espectáculo: la sumisión de la conciencia a la saturación de los sentidos y el dopaje de una ilusión multimedia. Para el bárbaro, el sentido de las cosas (y, en última instancia, de la existencia misma) no está *en* su esencia sino en la relación que hay *entre* ellas, es decir en la dispersión, la volatilidad y la superficialidad.

Sin embargo, la barbarie no está estrictamente en la proliferación ni la simplificación de los gestos culturales, tampoco en la referencialidad y la conectividad como formas de sabiduría. Vaya, éstos no son fenómenos inéditos ni degradantes por sí mismos. La inteligencia siempre ha consistido en la capacidad de *interligar*, de relacionar fragmentos de conocimiento; por otro lado, Occidente ya ha vivido procesos de simplificación que han derivado en estilos y monumentos considerados actualmente como bastiones de la alta cultura —un claro ejemplo lo tenemos en la música culta: la depuración del clasicismo respecto a la polifonía renacentista y barroca. El problema es que esta mutación —pues de eso se trata realmente, y bien lo advierte Baricco, de un cambio *from within*, más que de una invasión extranjera— parece rehuir de la complejidad y de la profundidad sin anteponer ninguna razón o reflexión, sin aspirar a ningún ideario o ideal estético novedoso. Parece más bien la revolución de la inconciencia o el drama de la evolución de las especies por selección natural, siendo nosotros la especie afectada, y el *American Way of Life* la fuerza seleccionadora de

la Naturaleza: «en las consignas de los bárbaros se escucha el suave *diktat* del Imperio».

Es probable que nos encontremos realmente ante una nueva manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir y viajar, como dijera Octavio Paz del romanticismo. Sin embargo, esta nueva forma de vivir no va acompañada, ni mucho menos presidida, por una nueva filosofía o por una conciencia crítica. La barbarie mutante es el dominio total de la técnica. Y toda técnica (incluso la democracia, como advierte Baricco) carece, por definición, de ideas y de valores propios: es un *cómo* eficientísimo desligado de todo *por qué* y *para qué* —más aún, de todo *qué* fundamental ●

● *Los bárbaros*, de Alessandro Baricco. Anagrama, Barcelona, 2008.



Un abogado kafkiano

● MARIO SZICHMAN

Una nueva demostración de que medidas inadecuadas, inclusive infantiles, ayudan a redimir a una persona del peligro.

FRANZ KAFKA, «El silencio de las sirenas»

Sin hacer alarde alguno, nos cuenta Franz Kafka, Sancho Panza decidió proporcionar a su demonio, al que luego bautizó como Don Quijote, una gran cantidad de novelas de caballería.

Y con tanto éxito distrajo Sancho Panza a su demonio que éste se lanzó a toda clase de locas aventuras. Pero «como el demonio carecía de un objeto previamente dictaminado, que hubiera sido el propio Sancho Panza, no causó daño a nadie. Como hombre libre, y con cierto espíritu filosófico, Sancho Panza siguió a su demonio, Don Quijote, en todas sus cruzadas, y tuvo como resultado una diversión grande y edificante hasta el fin de sus días».

Propongo esta vuelta de tuerca: sin hacer alarde alguno, el abogado Franz Kafka, un alto funcionario del Instituto

de Compensación de Accidentes de Trabajo para el reino de Bohemia, en Praga, comenzó a nutrir a su demonio con informes burocráticos. El demonio fue bautizado Franz Kafka, un nombre fácil de recordar. Y el abogado Franz Kafka distrajo con tanto éxito a su demonio que éste comenzó a creerse un poeta, o, como él mismo le informó a su albacea Max Brod, un *Schriftstellersein* (según la traducción, no se trata de un escritor, sino de alguien que se halla en el proceso de ser escritor).

En el libro *Franz Kafka. The Office Writings* se esboza la tesis de que, lejos de desdeñar y odiar sus tareas profesionales, Kafka se nutrió de ellas. Y aún más, las usó para alimentar a su demonio. Sin esas labores, tal vez hubiera existido Franz Kafka el escritor, pero no existiría el Kafka que conocemos, ni el término «kafkiano». El autor de *La metamorfosis* no parece haber sido un escritor atormentado, sino el amanuense de un importante funcionario de una aseguradora de Praga. La compilación de estos trabajos de oficina —disertaciones, petitorios, reportes— es en sí misma kafkiana porque la burocracia moderna es kafkiana. Un artículo del abogado Franz Kafka titulado «Medidas para evitar accidentes de trabajo en máquinas de aserrar madera» fue aprovechado por el escritor Franz Kafka para redactar uno de sus mejores relatos: «En la colonia penitenciaria». El estilo impersonal que muestra el escritor en sus mejores creaciones es una transcripción exacta de sus textos burocráticos. «El Instituto presenta con todo respeto las siguientes conjeturas sobre las actividades delineadas en el informe del año pasado

en relación a la introducción de ejes de seguridad cilíndricos y con respecto al equipamiento de ejes cuadrados con solapas metálicas en máquinas aserradoras de madera», dice el primer párrafo del texto. ¿Cuántas de esas introducciones formales no preceden a cuentos como «La construcción de la Muralla China», o el «Informe para una academia», o «Un artista del hambre »?

Revisando esos trabajos que Franz Kafka escribió en sus horas de oficina, aflora de inmediato la veta kafkiana. Cualquiera de ellos, con apenas una breve edición, parecen escritos no por el abogado Kafka, sino por su demonio. Y como el genio parece ser la concreción acabada de muchas faenas que se quedan a medio camino, podemos presumir que Kafka no fue el único que usó ese estilo kafkiano, sino quien logró darle una mejor confección. Borges no estaba descaminado al decir que Kafka había engendrado textos previos, y que sólo su aparición en la literatura checa había legalizado esos precedentes.

EL MIEDO A LA PÁGINA EN BLANCO

¿Por qué Kafka usó esa estrategia? ¿Pensaba que el acto creador consiste en convertirse en amanuense de textos ajenos? ¿Cuál es una de las preocupaciones principales de un escritor? Voy a aventurar una hipótesis: un escritor sólo se siente a salvo cruzando el umbral de aquello que supone que es realmente literario. Pero nadie sabe exactamente cuándo un texto ha cruzado el umbral. Kafka, que puso a tantos protagonistas al borde del umbral, pensó en una solución ingeniosa: negó

toda su vida ser un escritor, y se limitó a ser un funcionario en proceso de convertirse en escritor. Y el subterfugio funcionó. Hasta el día de hoy ignoramos si la ironía de Kafka era realmente ironía. Tal vez le atribuímos una ironía que nunca figuró en sus planes. Tal vez sus textos, que a veces resultan muy cómicos, son en realidad solemnes tratados que intentan hacer cumplir la ley, o alguna disposición burocrática. Y, como se sabe, toda ley tiene un fondo de comicidad, pues intenta imponer restricciones a veces imposibles de cumplir a un cuerpo animado por tantas pasiones.

Así como algunos escritores de temas fantásticos son los realistas de las cosas inexistentes, Kafka es apenas un costumbrista de la burocracia. Ya Gogol, en su novela *Las almas muertas*, o en los cuentos de *El capote*, o en *La nariz*, mostró las infinitas posibilidades del grotesco en un simple empleado ministerial. Y es muy difícil encontrar un texto más desopilante que «La construcción de la Muralla China». Toda la planificación de la muralla es una gigantesca burla: el propósito de la muralla es frenar el avance de los mongoles, pero tal propósito nunca se alcanza, pues se trata de una construcción infinita que deja brechas a cada paso.

Más allá de los precursores de Kafka, el verdadero precursor del novelista Franz Kafka fue el abogado Franz Kafka. Sin la labor diaria del jefe de la aseguradora no habría existido producción nocturna del escritor. En realidad, parece existir escasa separación entre el Kafka diurno y el Kafka nocturno.

Como hombre libre, y con cierto espíritu filosófico, el abogado Franz Kafka siguió

en todas sus aventuras a su demonio, Franz Kafka, el *Schriftstellersein*, y tuvo como resultado «una diversión grande y edificante hasta el fin de sus días» ●

● *Franz Kafka. The Office Writings*, de Stanley Corngold, Jack Greenberg y Benno Wagner (editores). Princeton University Press, 2008.



Territorios vitales literarios

● CARMEN V. VIDAURRE

El territorio vital del hombre se transforma en música, en palabra, en imaginario personal o colectivo a través de la expresión artística. El poeta no existe sin identificarse con el mundo, a pesar de que, en ocasiones, sea inhabitable desde su propia y paradójica perspectiva. Así, no es de extrañar que en su poema «Una casa en la arena» Pablo Neruda describa el mar que se cuela «de noche por agujeros de cerraduras, por debajo y por encima de puertas y ventanas». En esa casa es posible encontrar, en un paragüero, «gotas de mar metálico, átomos de su máscara de oro», aunque luego el mar se transforme «en una gran copa de aire sonoro, en un volumen inasible que se despojó de sus aguas».

El poeta chileno es navegante y náufrago, y concibe toda morada como un ser orgánico. Puede tratarse, como en «Las manos del día», de una edificación en la que «canta la cantera», afectada por procesos y emociones humanas: «crece una casa nueva, / torpe, sin encender y sin hablar, / hasta que el humo de los albañiles / que a mediodía comen carne asada / despliega una bandera de rendición. // Y la casa regresa / a la paz del pinar y de la arena / como si arrepentida de nacer / se despidiera de los elementos».

Las *residencias* de Neruda están llenas de inventarios, de pérdidas; hay en ellas una calle destruida, un homenaje al desterrado: el poeta se sabe irremediamente deshabitado de sí mismo.

De una manera distinta, Oliverio Girondo, en su libro *En la masmédula*, hace palpables, visibles, sus territorios vitales y, «por vivir entre huesos», les da más importancia a las puertas —«abiertas al murmurio del masombra»— que a las moradas. Quizá esto sea porque Girondo vive en su propio cuerpo, concebido como una casa «de gris lava cefálica», en la que confluyen «cúmulos recuerdos y luzlatido cósmico», un espacio que es una «casa cábala» o una «médium lívida en trance bajo el yeso de sus cuartos de / huéspedes difuntos trasvestidos de soplo / metapsíquica casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecossecos / de circuitos ahogados / clave demonodea que conoce la muerte y sus compases / sus tambores afásicos de gasa / sus finales compuertas / y su asfalto».

Girondo no habita una ciudad, sino que es ciudadano de un mundo que

observa con ojos de creatividad prodigiosa y asombrada ante las más diversas arquitecturas y personas. En los versos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Dakar es una fiesta y Sevilla un croquis en el que hay ventanas con «aliento y labios de mujer», patios que «fabrican azahares y noviazgos», mientras que Biarritz posee «automóviles afónicos», «escaparates constelados de estrellas falsas», y cuando la puerta de un casino se abre, «entra un pedazo de foxtrot».

Sevilla, Gibraltar, Tánger, Madrid, Andalucía, París, se transforman en los versos de este poeta, al igual que el Escorial y la Alhambra, en el territorio en donde la vida y la historia se nos revelan de variadas formas que apelan a nuestra imaginación, y no pocas veces a nuestro sentido del humor y a nuestra capacidad de evocación sensorial.

En el Buenos Aires de Girondo encontramos un edificio público que «aspira el mar olor de la ciudad», sombras que «se quiebran el espinazo en los umbrales» y «se acuestan a fornicar en la vereda», un farol apagado que «tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil», un tranvía que «es un colegio sobre ruedas»; se trata de una ciudad estremecida por el susurro de los roces, donde hay hombres «anestesiados de sol».

Otros poetas le cantan a su ciudad natal, como lo hace Juan Peruchó en su «Oda a Barcelona», con la nostalgia del hombre que se reencuentra con su pasado, desde un presente que tiene un doble centro de gravedad: el del ahora y el de la infancia: «A menudo te evoco encumbrada en la gloria, / ciudad de breves jardines y suburbios

turbulentos, / junto al mar olvidado, / mientras se disuelven lentamente tus avenidas / bajo la ligera niebla humeante de agua sucia / que ahora entristece el cielo / por donde llegará, tal vez, mañana la alegría».

Todo poeta construye su propio territorio, lo levanta con sus manos, con sus palabras, y nos hace amar la morada que ama. Una morada de sonidos y silencios comunicantes. Hay poetas que habitan una casa «pintada del color de las grandes / pasiones y desgracias», vecina de la muerte, donde crece la vida a pesar de la ausencia, de los puños cerrados y «el resplandor de los dientes que acechan» (Miguel Hernández); poetas de barro, de relámpagos incesantes, que a fuerza de prisiones acaban por decir: «soy una cárcel con ventana / ante una gran soledad de rugidos» (Roque Dalton). Otros a los que las migraciones, voluntarias u obligadas, los hacen saberse lejos del espacio al que pertenecen su pulso, su existencia: saberse «Lejos del mundo, lejos / del orden natural de las palabras [...] lejos, muy lejos de donde la medianoche es habitada» (Sebastián Salazar Bondy).

Y si la experiencia hace que el poeta salvadoreño Roque Dalton desmitifique el hogar, concebido como un dulce territorio, Sebastián Salazar Bondy, en su «América», extiende esta perspectiva al continente que considera su patria, precisamente porque lo ama y lo conoce: «Ahora sé que no es fácil amar sus estrellas, sus campos, sus montañas, / sus urbes plagadas de fábricas y mendigos, / pues no es lo que dijeron: “Pura, perfecta, / nuevo paraíso cuya gracia es la abundancia”. / Pero aquí vivo y amo, lejos, salido del océano inesperadamente.

/ Y desde esta cumbre diviso la vasta habitación del hombre...».

También el poeta narra al hablar y hablarle a su territorio vital; así lo demuestran Fernando del Paso y Carlos Fuentes cuando hablan de la Ciudad de México; Gabriel García Márquez del Caribe real y del soñado, del que está edificado sobre el mito; Miguel Ángel Asturias de una Guatemala que es leyenda y herida viva.

Entre todos los territorios habitados por la literatura, entre todos los territorios que ella puede habitar, se encuentra el poema «Alta traición», uno de los territorios vitales de José Emilio Pacheco, que no es el mundo entero ni el continente de nuestros pueblos, ni el continente delimitado por nuestra piel; no es la ciudad, la edificación ni la morada; no es la cárcel ni el tránsito de la migración, sino un trozo más pequeño y más grande a la vez: «mi patria» que «no amo» porque «Su fulgor abstracto / es inasible. / Pero (aunque suene mal) / daría la vida / por diez lugares suyos, / cierta gente, / puertos, bosques de pinos, / fortalezas, / una ciudad deshecha, / gris, monstruosa, / varias figuras de su historia, / montañas / —y tres o cuatro ríos».

Este territorio vital se rescata porque, como señala Salazar Bondy, «el lugar donde uno concluye es la casa, / su fuego cálido y levemente sonoro en cuyas llamas / la poesía se serena y anuncia / el solitario goce de sí mismo» ●



Ritmo a martillazos

● GABRIEL ZARZOSA

Cuando llegan por la mañana, en sus bicicletas o en la caja de una *pick-up*, su comienzo es titubeante. Se distribuyen entre sus puestos y es después de una media hora que alguno de ellos decide arrancar con la música. De cumbia a banda, con algún corrido ocasional, entre éstas dos inicia la negociación, y uno a uno interrumpen sus tareas para cambiar la estación. Música dispersa, sin una intención particular y sin grandes efectos en el humor matutino de los trabajadores, salvo un tarareo vago que se deja ver entre sus labios. Terminadas las negociaciones, poco a poco, aún sin afectar el ánimo, la música induce al trabajo.

En la fase más operativa de la creación de espacios, la concreción del trabajo creativo e intelectual de un arquitecto y el destino final de los recursos de un inversor llegan a las manos del albañil. Las rutinas de trabajo de los constructores no hacen de éste un oficio precisamente sencillo, pero sí más ameno que el del oficinista que no puede sobrellevar sus labores con una selección de la música que lo inspira.

Entre el polvo, la tierra, el olor a cemento y a sudor, flota la música emitida por una grabadora vieja al máximo de su volumen: esa selección musical de una estación de Amplitud Modulada acompaña, a través de largas jornadas, el trabajo de hombres que se desempeñan en uno de los oficios más antiguos.

Mediodía. La música se ha acelerado. El sol cae perpendicular sobre las cabezas que se esconden bajo una camiseta amarrada. Hay seriedad, trabajo duro, un tanto apresurado e ininterrumpido. Los rostros reflejan concentración y, de pronto, no el *maestro*, ni siquiera el hijo de éste, pero sí uno de sus amigos, el más alegre, uno de los más jóvenes pero no el menos experimentado, ese «Chuy» o ese «Flaco» que sonríe por la canción que le han programado, martilla al ritmo de «El Gran Varón», al compás de «No se puede corregir / a la naturaleza: / árbol que nace *doblao* / jamás su tronco endereza». Le sigue un viejo que raspa su pala sobre el enjarre ya seco, haciendo las veces de una maraca; le va muy bien a esa salsa, y contagia inmediatamente al más gordo de la cuadrilla. Éste, con movimientos casi autónomos, levanta los brazos a media altura y comienza a mover el torso de modo que su pecho sudado —similar en tamaño al busto de una mujer— tiembla apenas desfasado del ritmo básico. «No

me conoces, / yo soy Simón, / Simón, tu hijo, / el Gran Varón», canta el más entonado. Enrique da maromas de carro de lado a lado mientras que Félix hace malabares con un par de ladrillos. De pronto, todos en la obra conviven en un baile sincronizado y, con todo, no dejan de efectuar sus labores: el yesero con su yeso y el de la brocha gorda con su gran lienzo. La música, en suma, le da ritmo al trabajo, si no al más puro estilo Broadway, sí en el pulso constante de las repeticiones, en la incesante marcha de los martillos y en las labores que exigen un gran esfuerzo físico —quizás por la misma razón por la que a las señoras les parece imprescindible la música mientras hacen *spinning*: porque, mientras no deje de sonar, no para el trabajo. Es un pacto de concentración y motivación que sólo el hambre puede romper, a las dos de la tarde, cuando ya destapan la cocacola y calientan sus tortillas.

Los procesos digestivos aletargan. La misma tarde es reflexiva, el sol golpea de lado la obra, acentuando sus sombras, dándole textura y dimensión, silueteando los contornos y anunciando su objetivo final: la creación de un espacio, si bien práctico, también bello. Ya no hay ese movimiento matutino de hormiguero, tampoco las repeticiones enajenantes de la productividad. Se antoja más bien música

tranquila, el recuerdo irremediable de una mujer en una letra que duela: «¿Con qué me pagas el cariño que te tengo? / Sólo con verte me daría por satisfecho. / ¿Con qué me pagas estas lágrimas que lloro?».

Los movimientos adquieren el peso de la permanencia. Ya no son la rapidez ni la eficiencia las que prevalecen, sino la conciencia plena de que los trazos que dibuja la pala sobre el cemento fresco van más allá del pago que se recibirá el sábado: el peso del artista es la trascendencia de su obra. El arquitecto puede ser artista, pero puede no serlo, dependerá en todo caso de la naturaleza final de lo que proyecta en sus planos; sin embargo, el albañil siempre crea, y crea para la posteridad. El carácter creador que imprime en su labor hace de éste un oficio de arte, un arte que se transmite entre generaciones: de *maestro* a *media cuchara*; de padre a hijo fluye la sabiduría milenaria. «Ya no vivo entre tanta pobreza, / vivo como mi padre soñó. / No ambiciono tampoco riqueza, / la sangre de indio que traigo es mejor».

Escuchan hundidos en su silencio, sumergidos en los pensamientos que emergen de lo profundo, desde esos niveles a los que sólo se llega a martillazos, golpes repetidos como un mantra a su escultura colectiva. En ese trance observan padre e hijo la agonía del día, que con su muerte les dará descanso ●





«Siempre que termino un manuscrito me siento vacío»: Goran Petrović

● ÉDGAR VELASCO

¿Cuál es la diferencia entre el mundo real y el que imaginamos, entre lo que somos y lo que creemos ser? «Creo que no he logrado contestar a esas preguntas, pero traté de hacerlo», afirma Goran Petrović. Su mirada se queda fija. Guarda silencio y rebusca una respuesta. Al fin la encuentra: «El punto de partida para este libro, y para todos en general, es la necesidad de comunicar algo». El libro en cuestión es *Diferencias*, escrito en 2006 y que el año pasado apareció en español bajo el sello Sexto Piso. Un volumen que, continúa Petrović, indaga precisamente en las diferencias que hay entre «el mundo en el que vivimos en realidad y el mundo en el que imaginamos que vivimos».

Goran Petrović (Kraljevo, 1961) es uno de los escritores serbios contemporáneos más importantes. Estudiante de literatura serbia y yugoslava, su oficio literario ya le valió la obtención del premio NIN, máximo reconocimiento literario en su país natal. Pero, sobre todo, por encima de su prosa y de su oficio, Petrović es afable. Atiende atentamente todas las preguntas, clava su

mirada en un punto y, en silencio, formula la respuesta; luego la entrega, dando las pausas necesarias para que la intérprete lleve sus palabras del serbio al español.

¿Cuál es el punto de partida para los cinco relatos que aparecen en Diferencias?

Ahora mismo me lo pregunto. Creo que el punto de partida para este libro, y para todos en general, es la necesidad de comunicar algo. En este caso quise escribir un libro más íntimo, que tuviera un poco más de elementos autobiográficos. Quería, incluso, indagar un poco en la visión de mí mismo: cómo soy y cómo me gustaría verme, además de ver la diferencia entre el mundo en el que vivimos en la realidad y el mundo en el que imaginamos que vivimos. No he logrado contestar a esas preguntas que me he hecho, pero una de las cosas que a mí me gustan y que siempre busco es tratar. Cuando dejemos de intentar hacer las cosas, vamos a dejar de existir como civilización.

En sus relatos hay un gran interés por los detalles. ¿Qué importancia tienen éstos en la vida diaria?

Creo que es importante reconocer lo pequeño, porque lo grande se pone mejor precisamente desde lo pequeño. No hay comprensión del universo sin el microcosmos. Nosotros, como civilización, estamos acostumbrados a pasar por encima de los pormenores. Tal vez porque nos topamos con los detalles todo el tiempo, demasiadas veces en la vida cotidiana, y entonces

perdemos la noción de su importancia. Pero la vida está compuesta de detalles.

Para ver los detalles hay que observar, ¿Goran Petrović es un buen observador?

No diría que me gusta observar. No me impongo la observación para descubrir algo. Simplemente algunas cosas surgen y me llaman la atención y es suficiente con anotarlas. Porque en todas esas cosas que llamamos pequeñas en realidad están ocultas cosas grandes.

Menciona que en Diferencias buscaba un libro más intimista, un tanto autobiográfico. ¿Lo logró?

En la medida en que yo soy un hombre bastante reservado, cerrado y un tanto introvertido, creo que lo logré. Siempre que termino un manuscrito me siento vacío. Y no sólo vacío, sino incluso arrasado hasta el fondo. ¿Por qué? La respuesta es sencilla: durante la escritura, ya sea un cuento o una novela, trato de plasmar todas las emociones que siento en ese momento. Cuando ya no siento nada, entonces sé que el manuscrito está terminado. Pero también me gusta la sensación del entretenimiento y la diversión mientras escribo. Dudo que alguien que lee una obra se divierta si el mismo escritor no se divirtió mientras escribía.

Dice que escribe hasta vaciarse. ¿Cómo vuelve a llenarse para volver a escribir?

Siempre hay algún evento, puede ser una cosa pequeña o algo importante. Y todo eso es como una semilla para un nuevo texto.

En el primer relato del libro narra una historia a partir de fotos de la infancia. ¿Cómo fue confrontarse con la imágenes y luego sentarse a escribir?

Cada elemento que aparece en ese relato es como una pizca de polvo que se te mete en el ojo y produce lágrimas. A veces, alguna de esas fotos me provocó lágrimas, en otras ocasiones me provocaba risa hasta las lágrimas. Creo que el ser humano debe llorar y reír: es sano en todos los sentidos. Y, de hecho, así empieza la vida: un bebé primero llora y sólo después ríe. A veces la vida también termina así, con una sonrisa un tanto agria y una mueca de infelicidad.

¿Qué lo llevó a la literatura?

Probablemente el hecho de que no sabía hacer otra cosa. Me gustaba la idea de hacerme baterista, fotógrafo, trompetista o jugador de fútbol, pero no lo supe hacer, o quizá no tenía el talento. Pero la escritura me permitió ser todas esas cosas a la vez: cambiar los ritmos como hace un baterista; traducir un sonido en algo que va a tocar y emocionar a alguien, o simplemente lo va a despertar, como si fuera un trompetista; hacer un pase bueno como lo hacen los futbolistas —aunque también hay autogoles—; jugar con la luz y retener un instante como en la fotografía —y, si coloco muchas imágenes y les doy movimiento, puedo incluso hacer cine. En breve: me hice escritor porque no pude ser otra cosa.

Algunos autores afirman que para escribir sólo es necesario trabajar y que la inspiración no existe. Otros señalan que ésta es fundamental. ¿Qué es más importante para usted?

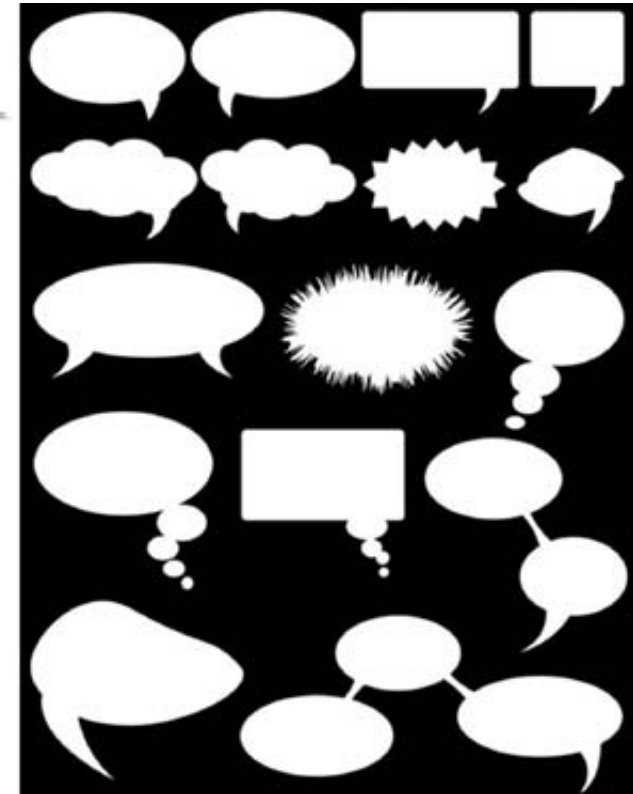
Lo primero, lo segundo y lo tercero. Un escritor, sobre todo un prosista, debe tener la costumbre de trabajar. Tener un ritmo y sentarse a cierta hora del día, no hacer pausas muy grandes, ser diligente, prepararse para su manuscrito e informarse de todo lo que está relacionado con lo que quiere escribir. Esto podríamos llamarlo el aspecto técnico de la literatura. Cuando se unen

todos esos elementos se establece una reacción entre ellos, que puede ser una explosión o una implosión. Y luego hay un momento en que las palabras empiezan a surgir, a multiplicarse, comienzan a decir cosas. Supongo que eso es lo que llaman inspiración. Los escritores que sólo tienen el hábito de trabajar y trabajar y trabajar por lo general son *escribómanos*. Por otra parte, creo que los que sólo esperan el momento de inspiración son perezosos. Como todo en la vida, se trata de encontrar la justa proporción de las cosas ●



El lenguaje y la palabra

No. 19, mayo a julio.
Ya saben en dónde.





Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

LA PALABRA y el HOMBRE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA



Número 8 * Nueva Época

* Ernesto Cardenal * Marco Tulio Aguilera * Omar González *
 * Alfonso Colorado * Armando Chaguaceda * Luisa Paré *
 * Antoni Castells i Talens * Ida Rodríguez Prampolini *
 * Renée Clémentine * Celia Álvarez * Leticia Mora *
 * David Skerret * Jessica Badillo * Leticia Alfonseca *
 * Genaro Aguirre * Raquel Velasco * Magali Velasco *

Dossier de Gustavo Pérez

**YA ESTÁ A LA VENTA EN TODO EL PAÍS
EN LIBRERÍAS DE PRESTIGIO**

Sanborn, Gandhi, Café Caffé, Educal, Fondo de Cultura, Del Sótano, Pegara, Códice, Ipaca, ColoPán, Bonilla...

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



Encuentra lo que buscas

www.radio.udg.mx



Número dedicado al

TEATRO CUBANO CONTEMPORANEO

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

(55) 5688 9232, 5688 8756
difusion@pasodegato.com
www.pasodegato.com

Artes Escénicas y Literatura



demetrius



Demetrius

Dir. Victor Castillo

martes y miércoles, 20:30 hrs.
durante mayo y junio

Teatro Experimental de Jalisco



Hamlet, príncipe de DinamarClown

Dir. Fausto Ramírez

jueves y viernes, 20:00 hrs.
durante mayo, junio y julio.

Teatro Experimental de Jalisco



Anamorphosys

Dir. Jorge Angeles

sábados, 20:30 hrs.
domingos, 18:00 hrs.
del 16 de mayo al 12 de julio

Teatro Experimental de Jalisco



Romeo y Julieta para niños

Dir. Fausto Ramírez

domingos, 13:00 hrs.
del 14 de junio al 2 de agosto

Teatro Experimental de Jalisco



Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara

domingos 19 y 26 de julio, 12:30 hrs.
domingos de agosto, 12:30 hrs.

Teatro Degollado



Verano de la poesía

Del 21 al 26 de junio

Lecturas, talleres y presentaciones
de libros.

consultar en:
www.cultura.udg.mx

Artes Escénicas
y Literatura **eL**

5 años cultura
U de G

Teatro Experimental de Jalisco
Calzada Independencia Sur s/n. Núcleo Agua Azul

Boletín en
ticketmaster.com.mx



Livepass

Librerías de Jalisco

gandhi.

See's
CANDIES

3818-3800

ISSN 1665 - 1340
9 771665 134010 >

Teatro Experimental de Jalisco

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