

Luvina

57

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Invierno 2009

\$50

LOS ANGELES
CITY

● RAY BRADBURY ● DAVID
ST. JOHN ● SUZANNE
LUMMIS ● SUSAN STRAIGHT
● WILL ALEXANDER ● B.H.
FAIRCHILD ● JAMES ELLROY
● AIMEE BENDER ● PAUL
VANGELISTI ● DAVID ULIN
● NINA REVOYR ● DANA
GIOIA ● LUIS RODRÍGUEZ
● WANDA COLEMAN ● RAFAEL
CADENAS ● **ED RUSCHA** ●

Conoce la televisión de la UDG

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

 **Más que Noticias**



Tierra de Magia



La Gaceta



Maestros Eméritos

INFANTILES/ Mundo Caracol

INFORMATIVOS/ Más Que Noticias

Maestros Eméritos

La Gaceta

OPINIÓN/ Sexo Luego Existo

Esferas

DOCUMENTALES/ Tierra de Magia

CULTURALES/ La Vagoneta



Consulta nuestra programación y horarios en
www.cpa.udg.mx/tv

Rafael Cadenas

Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2009



PRESENTACIÓN EN FIL GUADALAJARA 2009

Selected Poems de Rafael Cadenas (bilingüe español-inglés),
traducción: Rowena Hill, introducción: Arturo Gutiérrez Plaza
nov. 29, de 13:00 a 13:50 hrs, Salón Agustín Yáñez, planta alta, Expo Guadalajara
presentan: Adolfo Castañón, Manuel Caballero, Gustavo Guerrero...



OTROS TÍTULOS DEL AUTOR

*Amante, Poemas selectos, Amant, Lover,
Poèmes choisis/Poemas selectos, El taller de al lado*



bid & co. editor

SELECCIÓN DE AUTORES

Ajmátova, Anna • Amengual, Mario • Arlt, Roberto • Balza, José • Barrera Linares, Luis • Boyle, T.C.
• Carrizalez, Wilfredo • Contreras, Álvaro • Cordoliani, Silda • Del Bufalo, Enzo • Díaz, Junot •
Englander, Nathan • Esteban, Ángel • Foster Wallace, David • García, Luis Manuel • García Montero,
Luis • Gifford, Barry • Guzmán, Patricia • Hernández, Felisberto • Huidobro, Vicente • Landa, Josu
• Locklin, Gerald • Madrid, Antonieta • Marinoni, Miriam • Meneses, Guillermo • Menglong,
Feng • Montejo, Eugenio • Morábito, Fabio • Muñoz, Luis • Novillo, Ma Ysabel • Ojeda, Belén •
Ossott, Hanni • Padrón, Leonardo • Padura, Leonardo • Paz, Senel • Pérez, Francisco Javier • Pérez,
Jorge Ángel • Pneuman, Angela • Proulx, Annie • Quintero, Ednodio • Ramos Sucre, J.A. • Rojas,
Gonzalo • Rojas Guardia, Armando • Rózewicz, Tadeusz • Sandoval, Carlos • Steffens, Yolanda •
Szyborska, Wislawa • Tanizaki, Junichiro • Tranströmer, Tomas • Vallejo, César • Villalba, Carlos

bid & co. editor



veve libro
CAMARA VENEZOLANA DEL LIBRO

Pulsar
COMUNICACIÓN CULTURAL

Distribución externa: México: Edmax, distribuidora editorial: tel. (+5255)50826175 · fax (+5255)28733326
stand NN27 · edmax1@prodigy.net.mx · España: Canoa Editorial: tel. (+3493)4242391 · canoaeditorial@yahoo.es
(Península) · Tahoro Libros: tel. (+3492)2820026 · admin@tahoro.com (Islas Canarias) · Venezuela: bid & co.
editor: (+58416)6305412 · fax (+58212)7933277-6907 · stand MM10 · bidandco@gmail.com · Contacto prensa en
México: Pulsar Comunicación Cultural, Claudia Posadas, directora (04555)5527305722, pulsarcom@prodigy.net.mx

Escucha nuestra cobertura de la
FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO
del 28 de noviembre al 6 de diciembre.



Red Radio
Universidad de Guadalajara

Encuentra
lo que buscas.

www.radio.udg.mx

REPLICANTE

México hacia el futuro



No. 21, 5 años...
www.revistareplicante.com

En Sanborns y librerías



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, Sergio Téllez-Pon, 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 (invierno 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 30 de noviembre de 2009.

www.luvina.com.mx

EN LA PLANICIE llamada Los Ángeles —lugar a donde no llegaba el agua y el ingenio humano la haría llegar— se levanta hoy en día una urbe de vastas dimensiones, en cuyo espacio crecen delicadas imágenes que contrastan perennemente. Dos ejes la atraviesan: la ilusión y la memoria. Memoria inmediata y real, memoria de lo cotidiano sin historia, aunque prolongada e irregular. La ilusión (lo dice David Ulin) no puede ser profunda, como lo sería en otras latitudes, porque en California la vida no colinda con el caos, el tiempo es plano, un continuo «desprovisto de aleatoriedad, que se repite a intervalos bien definidos, con patrones que están totalmente determinados».

Cada ciudad tiene sus cicatrices y resplandores. Los Ángeles se suspende en el vaivén entre lo cotidiano en su crudeza marginal, desértica, un llano meramente comercial sin el encanto de poseer raíces míticas, y lo extraordinario nacido de lo inverosímil de la propia vida. De ahí proviene la materia literaria, de la parte oscura, improbable, bárbara, que nace de las cuatro esquinas de una vida cotidiana estrecha, sitiada por la ley de la oferta y la demanda y su despliegue propagandístico: una vida guiada y un deseo corrompido por la incoherente posibilidad de ganarse un premio de miles de dólares (Charles Harper Webb).

La literatura es el terreno que rescata la memoria, allí habita el peligro, la vida se arriesga y se agita. Allí todo puede perderse y todo reconstruirse. La literatura angelina crece y se desarrolla sobre ese tiempo desmedido de la memoria humana, tiempo diluido en el pasar de lo vivido a lo recordado, de lo joven al envejecimiento, de lo nuevo a lo deslucido, en esos huecos donde el ser humano se mira y se piensa. Lugares que van dejando un sedimento, una impronta en todas las cosas. El olvido toma relevancia en los espacios de ficción, así como el odio y el rencor, la violencia, en un transitar de la sombra de la realidad a otra vida más significativa y amenazadora del estatus (como el mundo en miniatura del cuento de Aimee Bender) donde se potencia lo más esencial de la existencia. En esta memoria queda asentado también el drama de su doble condición de frontera: entre la ciudad y el paradisiaco campo que acabó siendo un espejismo, y su frontera con México y la movetiza inmigración que culmina en el cosmos de la cultura chicana. En este mundo —escribe Nina Revoyr— «los niños se sienten atrapados en esa parte de la ciudad, y ya que han aprendido a reconocer —al observar la vida de sus padres— los límites de su futuro, rompen todo lo que tienen a su alcance, que suelen ser ellos mismos».

«Sin importar en dónde te encuentres, puedes ver tres cosas flotando en la distancia: montañas, una pequeña agrupación de rascacielos y, muy lejana, una débil y parpadeante línea, que es el mar», dice Sarah S. Bynum, «los rascacielos son un fantasma, algo que la ciudad real (la expansiva, radiante e infinita ciudad) ha soñado en convertirse: un centro adecuado». Los Ángeles: gran urbe a la cual se ama y se odia simultáneamente por ser una ciudad fantasma que va de lo mágico e irreal, de lo hollywoodense, a lo llano, accidentado, real y hasta vacío. Es una ciudad oscilante entre el sueño y el hastío, y el tema de una vasta literatura. **Luvina** contiene en este número una amplia muestra de la literatura de la ciudad de Los Ángeles, desde las voces consagradas como la de Ray Bradbury (y sus elefantes gigantes que invaden las calles milagrosamente) y Suzanne Lummis, hasta lo más experimental y joven. Panorama heterogéneo y contrastante como la ciudad misma: extenso y sinuoso en sus entrañas.

Siendo una ciudad marginal y marginada, es en ella donde florece una literatura de alta densidad en su sentido y de gran riesgo en su forma. Por estar frente a su propio espejismo, por estar en el cruce de caminos de la modernidad, es su literatura la que da cuenta del dilema existencial que viven los angelinos. Éste es el argumento que despliegan la mayoría de los autores: las contradicciones de la vida moderna y materialista pero profundamente ilusionista. Esa verdad que rezuma de las obras que en este número publica **Luvina** se sostiene en la tensión que expresan, por eso se trata de una literatura arriesgada e intensa, portavoz de varios mundos y submundos, de las incertidumbres y crisis de sus habitantes. Literatura fascinante y convincente por verdadera. Literatura a la conquista de arquetipos que no le heredó historia alguna, mediante el realce —digamos alegoría— de su propia miseria cotidiana: un nuevo realismo en donde lo relativo y circunstancial fundan territorios y se vuelven el vínculo entre lo real y lo intemporal. Así es como de esta ciudad de sombras surge una literatura centelleante, con bellezas particulares y diversas y, sobre todo, con la gran certeza de ser un mundo alternativo a la vida común y corriente, pues contiene el poder de crear nuevas asociaciones entre las cosas que en la realidad tienden a desintegrarse.

Índice

12 • El verano de la Piedad •

RAY BRADBURY (Waukegan, Illinois, 1920). En 2007 obtuvo la Mención Especial del Premio Pulitzer. Es autor de más de treinta libros, entre ellos *Crónicas marcianas* y *Fahrenheit 451*. Su libro de cuentos más reciente es *We'll Always Have Paris* (HarperCollins, Nueva York, 2009), de donde se toma este cuento.

16 • CINCO AURORAS •

DAVID ST. JOHN (Fresno, California, 1949). Su libro más reciente es *The Face: A Novella in Verse* (HarperCollins, Nueva York, 2004). Actualmente trabaja en un nuevo poemario: *The Auroras*.

22 • Dos poemas •

SUZANNE LUMMIS (San Francisco, 1951). Es autora, entre otros libros, de *In Danger* (The Roundhouse Press, Berkeley, California, 1999). Está por aparecer su nuevo poemario, *Open 24 Hours*.

26 • TESORO •

SUSAN STRAIGHT (Riverside, California, 1960). Su novela *Highwire Moon* (Houghton Mifflin Harcourt, Nueva York, 2001) fue finalista en el National Book Award.

36 • Diario como un pecado (fragmento) •

WILL ALEXANDER (Los Ángeles, 1948). Entre sus más recientes libros se encuentra *Towards the Primeval Lightning Field* (O Books, Oakland, 1998).

39 • Un cántico por Bogen •

LAUREL ANN BOGEN (Los Ángeles, 1950). Uno de sus últimos libros es *Washing a Language* (Red Hen Press, Los Ángeles, 2004).

41 • Les passages •

B. H. FAIRCHILD (Houston, 1942). Con el poemario *Usher* (W. W. Norton, Nueva York, 2009) obtuvo el National Books Critics Circle Award.

43 • Los Ángeles como refugio •

JAMES ELLROY (Los Ángeles, 1948). Recientemente se tradujo al español su novela *Noches en Hollywood* (Ediciones B, Barcelona, 2009).

46 • EL FINAL de la ruta •

AIMEE BENDER (Los Ángeles, 1969). Su libro más reciente es *The Third Elevator* (Madras Press, Brookline, Massachusetts, 2009).

54 • Año tras año •

PAUL VANGELISTI (San Francisco, California, 1945). Su poemario más reciente es *Days Shadows Pass* (Green Integer, Los Ángeles, 2007).

56 • UNIVERSAL City •

DAVID L. ULIN (Nueva York, 1962). Es autor de *The Myth of Solid Ground: Earthquakes, Prediction, and the Fault Line Between Reason and Faith* (Viking, Nueva York, 2004).

64 • FELICITACIONES, Charles H. Webb, usted acaba de ganar diez millones de dólares •

CHARLES HARPER WEBB (Filadelfia, 1952). Uno de sus títulos de los últimos años es *Amplified Dog* (Red Hen Press, Los Ángeles, 2006).

70 • Southland (prólogo) •

NINA REVOYR (Tokio, 1970). Su novela más reciente es *The Age of Dreaming* (Akashic Books, Nueva York, 2008).

73 • DOS POEMAS •

DANA GIOIA (Los Ángeles, 1950). Con el libro *Interrogations at Noon* (Graywolf Press, Saint Paul, Minnesota, 2001) obtuvo el American Book Award en 2002.

76 • Este frío, este amargo frío (fragmento) •

LUIS RODRÍGUEZ (El Paso, 1954). Es autor de *Always Running: La Vida Loca, Gang Days in L.A.* (Touchstone, Nueva York, 2005).

82 • Sin título •

WANDA COLEMAN (Los Ángeles, 1946). Su libro más nuevo es *Jazz and Twelve O'Clock Tales* (Godine / Black Sparrow Books, Jaffrey, New Hampshire, 2008).

84 • TRATAMIENTOS •

MICHAEL TOLKIN (Nueva York, 1950). Es el autor de la novela *The Player* (Grove Press, Nueva York, 1988), que Robert Altman llevó a la pantalla en 1992.

90 • Los Ángeles, California •

SARAH SHUN-LIEN BYNUM (Houston, 1972). Su novela más reciente es *Ms. Hempel Chronicles* (Harcourt Books, Orlando, 2008).

98 • Soy una poeta de Los Ángeles, fin •

GAIL WRONSKY (Harrisburg, Pennsylvania, 1956). Acaba de publicar *Bling & Fringe*, en coautoría con Molly Bendall (What Books, Los Ángeles, 2009).

102 • Trópico de la naranja (fragmentos) •

KAREN TEI YAMASHITA (Oakland, 1951). Entre sus novelas se encuentra *Tropic of Orange* (Coffee House Press, Minneapolis 1997), de donde se tomaron los presentes fragmentos.

111 • Por qué no le da CÁNCER al CORAZÓN •

BILL MOHR (Norfolk, Virginia, 1947). Es autor, entre otros títulos, de *Bittersweet Kaleidoscope* (If Publications, Palos Verdes Estates, California, 2006).

113 • Ella se lamentaba •

SIMONE FORTI (Florencia, 1935). Autora, entre otros, de *Oh, Tongue* (Beyond Baroque Books, Los Ángeles, 2003).

115 • DOS POEMAS •

GERALD LOCKLIN (Rochester, 1941). Uno de sus libros más recientes es *Gerald Locklin: New and Selected Poems* (World Parade Books, Huntington Beach, California, 2008).

118 • Bendecidos por las contradicciones: REFLEXIONES SOBRE ESCRIBIR EN MEDIO •

RUBÉN MARTÍNEZ (Los Ángeles, 1962). Entre sus libros se encuentra *Crossing Over: A Mexican Family on the Migrant Trail* (Henry Holt, Nueva York, 2001).

129 • Las miradas •

LYNNE THOMPSON (Los Ángeles, 1972). Con su poemario *Beg No Pardon* (Perugia Press, Florence, Massachusetts, 2007) ganó el Great Lakes Colleges New Writers Award en 2008.

130 • LA IRONÍA es el nuevo negro •

SARAH MACLAY (Bitterroot Valley, Montana 1956). Entre sus recientes libros se encuentra *The White Bride* (University of Tampa Press, Tampa, Florida, 2008).

132 • Al filo del agua •

WILLIAM ARCHILA (Santa Ana, El Salvador, 1968). Su primer libro de poemas es *The Art of Exile* (Bilingual Press, Arizona, 2009).

134 • Devoción •

BEN EHRENREICH (Nueva York, 1972). Autor de *The Suitors* (Counterpoint Press, Berkeley, California, 2006).

136 • Colapso estelar: vida literaria al pie del letrero de Hollywood •

CHUCK ROSENTHAL (Erie, Pennsylvania, 1951). Su libro más reciente es *Are We*

Not There Yet? Travels in Nepal, North India and Bhutan (What Books, Los Ángeles, 2009).

142 • El río del olvido •

BRUNA MORI (Kyushu, Japón). Ha publicado el poemario *Dérive* (Meritage Press, San Francisco, 2006), entre otros.

143 • Anamnesis •

JANET SARBANES (1968). Es autora del libro de cuentos *Army of One* (Otis Books / Seismicity Editions, Los Ángeles, 2008).

147 • MENOS QUE PROBABLE, MENOS QUE LA GRAVEDAD —ENTONCES CADA NOCHE —TRATADO —TRAICIÓN —PIRATEADA PIRUETA DE LA PERFDIA, TAN BONITA, TAN PRÍSTINA —EL LIMPIO Y QUÍMICO AROMA DEL CUERPO —LA PERSONA —CUERPO —EL CUERPO ACALLADO CON —CON —NINGÚN SALUDO —NINGUNA ILUMINACIÓN —NINGUNA CREENCIA, FICCIÓN TOTAL —NINGUNA CREENCIA •

JEN HOFER (San Francisco, 1971). Su nuevo poemario es *one* (Palm Press, Long Beach, 2008).

156 • La hija (fragmentos) •

JANICE LEE (San Francisco, 1984). Su primer libro se titula *Kerotakis* (Dog Horn Press, Leeds, Reino Unido, 2009).

158 • Ana, verano de 1994 •

MICHAEL JAIME BECERRA (Los Ángeles, 1973). En febrero de 2010 aparecerá su nuevo libro, *This Time Tomorrow*, publicado por Thomas Dunne Books, Nueva York.

162 • Mujeres totémicas (fragmento) •

GLORIA ENEDINA ÁLVAREZ (Guadalajara, 1955). Ha publicado, entre otros libros, los poemarios *Emerging en un Mar de Olanes* y *La Excusa / The Excuse*.

166 • Carta a Thelonious Monk •

ANTHONY SEIDMAN (Los Ángeles, 1973). Uno de sus libros más recientes es *Combustion* (March Street Press, Greensboro, Carolina del Norte, 2008).

168 • Felicidades, Los Ángeles •

TERESA CARMODY (Grand Rapids, Michigan, 1973). Acaba de ser publicado su *Your Spiritual Suit of Armor by Katherine Anne* (Woodland Editions, San Francisco, 2009).

169 • Un testigo para el mal •

MATHEW TIMMONS (Los Ángeles, 1976). Ha publicado la *plaqueette Lip Service* (Slack Buddha Press, Oxford, Ohio, 2009).

173 • cherchez la femme •

THÉRÈSE BACHAND (Oakland, 1952). Su libro más reciente es *Luce a Cavallo* (Green Integer, Los Ángeles, 2008).

175 • Para mi Olivetti •

BRIAN KIM STEFANS (Rutherford, Nueva Jersey, 1969). Es autor de *Fashionable Noise: On Digital Poetics* (Atelos, Berkeley, California, 2003).

176 • TIERRA •

BARBARA MALOUTAS (Bryn Mawr, Pennsylvania). Su poemario más reciente es *The Whole Marie* (Ahsahta Press, Boise, Idaho, 2009).

177 • 1981 •

BRENDAN CONSTANTINE (Los Ángeles, 1967). Acaba de publicar su primer poemario, *Letters to Guns* (Red Hen Press, Los Ángeles, 2009).

179 • El cocinero del asador •

CECE PERI (Nueva York, 1945). Poesía suya está incluida en la antología *The Poetry Mystique: Inside the Contemporary Poetry Workshop*, que Duende Books publicará próximamente.

180 • Escenas y movimientos en la poesía del sur de California •

BILL MOHR

191 • Ciudad de ADVENIMIENTOS •

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

194 • Dos poemas •

Rafael Cadenas (Barquismeto, Venezuela, 1930). Es el ganador del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2009. En 2000 el Fondo de Cultura Económica publicó su *Obra entera*.

196 • Una palabra temblorosa •

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA (Caracas, 1962). En 1999 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz por el libro *Principios de contabilidad* (Conaculta, México, 2000).

201 • Dos poemas •

CORAL BRACHO (Ciudad de México, 1951). Su libro más reciente se titula *Cuarto de hotel* (Era, México, 2007).

202 • TIOPENTATO DE SODIO, 7 mg (cinco fragmentos) •

LUIS PANINI (Monterrey, 1978). Ha publicado el libro de cuentos *Terrible anatómica* (Conarte, Monterrey, 2009), con el que obtuvo el Premio Nuevo León de Literatura 2008.

205 • Un poco de felicidad no muy lejos de aquí •

LEÓN PLASCENCIA ÑOL (Ameca, 1968). Su libro más reciente es *Apuntes de un anatomista de ciudades* (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, Guadalajara, 2006).

210 • Just Came Back •

RAFA SAAVEDRA (Tijuana, 1967). Es autor del libro *Lejos del noise* (Moho, México, 2003).

213 • Álbum de familia •

OMAR PIMIENTA (Tijuana, 1978). Recientemente se publicó su libro *La Libertad: ciudad de paso* (Aullido Libros, Huelva, 2008).

214 • ESPRONCEDA y mi padre •

HUGO GUTIÉRREZ VEGA (Guadalajara, 1934). Su obra poética está reunida en el libro *Peregrinaciones. Poesía 1965-2001* (Fondo de Cultura Económica, México, 2002).

215 • Fraternidades •

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

• Ed Ruscha, artista de L.A. L.A., ciudad de Ed Ruscha •
Ed Ruscha (Omaha, 1937). En octubre pasado, la galería Hayward de Londres presentó la retrospectiva *Ed Ruscha: Fifty Years of Painting*.

• P Á R A M O •

Música • La dica como una entidad química irremplazable • CARLOS VELÁZQUEZ 221

Cine • Vivir y morir en Los Ángeles • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 224

Arte • Mark Dean Vaca: cómo pintar una pared en la FIL • DOLORES GARNICA 226

Libros • Un lenguaje a través de la humareda • VÍCTOR CABRERA 228

• La libertad de la esclavitud • RODOLFO J. M. 232

• Herida luminosa: cicatriz transparente • LUIS JORGE BOONE 234

• La amable perturbación • ISRAEL RAMÍREZ 236

• Caza de sueños • MARIÑO GONZÁLEZ 240

Lecturas • Punto de fuga • GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA

Y VERÓNICA GERBER BICECCI 241

• Paradoja del erudito • SERGIO TÉLLEZ-PON 246

• Bestsellers secretos • MARIO SZICHMAN 247

El verano de la Piedad

RAY BRADBURY

—¡YA NO AGUANTO LA ESPERA! —dije yo.

—¿Por qué no te callas? —contestó mi hermano.

—No puedo dormir —dije—. No puedo creer lo que va a pasar mañana. ¡Dos circos en el mismo día! Ringling Brothers viene en el tren grande a las cinco de la mañana y Downey Brothers viene en camiones un par de horas después. No puedo soportarlo.

—¿Te digo algo? —dijo mi hermano— Duérmete. Tenemos que levantarnos a las cuatro y media.

Me di vuelta en la cama pero simplemente no pude dormir, porque podía escuchar cómo los dos circos se acercaban desde el borde del mundo, para levantarse con el sol.

Antes de que me diera cuenta ya eran las 4:30 AM y mi hermano y yo estábamos de pie en la fría oscuridad, vistiéndonos, tomando una manzana para desayunar, corriendo por la calle y colina abajo hacia la estación de trenes.

Cuando el sol empezaba a salir, el gran tren de Ringling Brothers y Barnum & Bailey —noventa y nueve vagones cargados de elefantes, cebras, caballos, leones, tigres y acróbatas— llegó al patio de maniobras; las enormes locomotoras, envueltas en vapor, bufaban también grandes nubes de humo negro, y los vagones de carga se abrían para dejar a los caballos dar sus primeros pasos en la oscuridad de afuera, y a los elefantes descender con cuidado, y a las cebras, en manadas grandes y rayadas, reunirse bajo la luz del alba, y mi hermano y yo estábamos ahí, temblando, a la espera de que empezara el desfile, porque *iba* a haber un desfile de todos los animales, a través del pueblo todavía a oscuras, hacia los terrenos remotos donde las carpas se elevarían, murmurando, hacia las estrellas.

Por supuesto, mi hermano y yo acompañamos al desfile colina arriba y a través del pueblo, que no sabía que estábamos allí. Pero allí estába-

mos, caminando con noventa y nueve elefantes y cien cebras y doscientos caballos, y la gran carroza de los músicos, silenciosa entonces, hacia el prado totalmente vacío que, de pronto, empezó a florecer con el levantamiento de las carpas.

Nuestra emoción crecía a cada minuto porque donde horas antes no había habido nada en absoluto, ahora estaba todo lo que había en el mundo.

Para las 7:30, Ringling Brothers y Barnum & Bailey ya se había instalado bastante bien y era hora de que mi hermano y yo corriéramos de vuelta a donde los camiones descargaban el pequeño circo Downey Brothers: versión en miniatura del gran milagro, salía de camiones en vez de trenes, con sólo diez elefantes en vez de casi cien, y sólo unas pocas cebras, y los leones, adormilados en sus jaulas separadas, se veían viejos y sarnosos y exhaustos. Esto se aplicaba también a los tigres, y a los camellos, que se veían como si hubieran caminado cien años y la piel empezara a caérseles.

Mi hermano y yo trabajamos toda la mañana cargando cajas de Coca-Cola en botellas de verdad, hechas de vidrio y no de plástico, de modo que llevar una significaba levantar más de veinte kilos. Para las nueve de la mañana yo estaba exhausto, pues había tenido que mover cuarenta cajas o más, cuidándome a la vez de que no me pisoteara alguno de los monstruosos elefantes.

A mediodía corrimos a casa por un sándwich y de regreso al circo pequeño para dos horas de explosiones, acróbatas, trapecistas, leones sarnosos, payasos y jinetes del Viejo Oeste.

Al terminar la función del primer circo, otra vez corrimos a casa y tratamos de descansar. Tomamos otro sándwich y a las ocho salimos otra vez, hacia el gran circo, con nuestro padre.

Siguieron otras dos horas de truenos de metal, avalanchas de sonido y caballos al galope, tiradores expertos, y una jaula llena de leones nuevecitos y verdaderamente irritables. En algún momento mi hermano se fue, riendo, con unos amigos, pero yo me quedé al lado de mi padre.

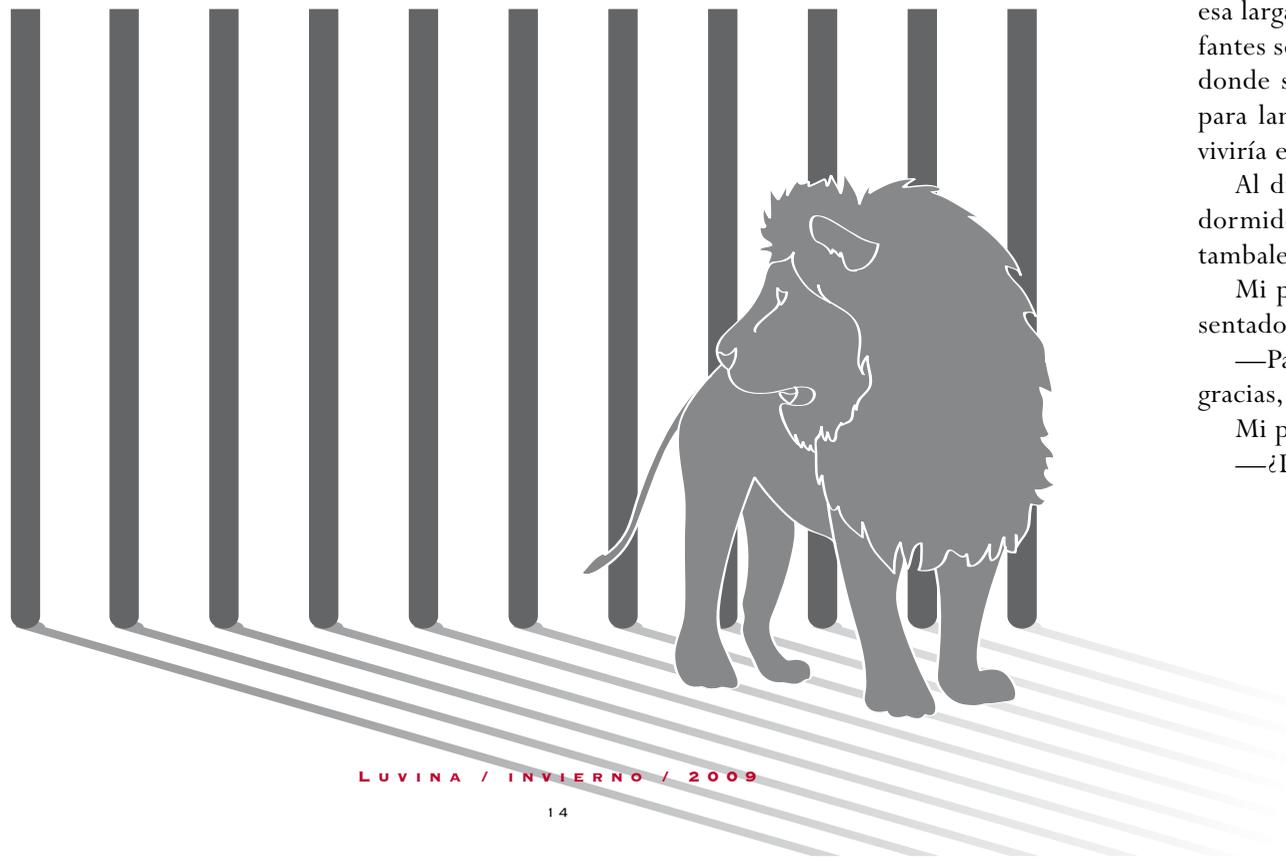
Hacia las diez las avalanchas y las explosiones cesaron de pronto. El desfile que yo había presenciado por la mañana ocurrió en reversa ahora, y las carpas empezaron a hundirse, suspirando, para quedar en el pasto como pieles vacías. Nos quedamos de pie en el borde del circo mientras todo exhalaba, y todas sus carpas se colapsaban, y empezaba a alejarse en la noche, con la oscuridad llena de una procesión de elefantes que jadeó todo el camino de vuelta a la estación de trenes. Mi padre y yo nos quedamos allí, en silencio, mirando.

Di un paso con mi pie derecho, para empezar la larga caminata a casa, cuando de pronto pasó algo extraño: me quedé dormido de pie. No me derrumbé, no sentí miedo, pero —de pronto— simplemente ya no pude moverme. Mis ojos se cerraron y empezaba a caer cuando sentí, súbitamente, que unos brazos fuertes me atrapaban y me levantaban en el aire. Pude oler la nicotina en el aliento cálido de mi padre, que me acunaba en sus brazos, daba media vuelta y comenzaba la marcha arrastrando los pies.

Todo aquello fue increíble porque estábamos a casi dos kilómetros de casa, y era realmente tarde, y el circo casi se había desvanecido y toda su extraña gente ya no estaba allí.

Por la banqueta vacía, mi padre marchó, cargándome en sus brazos toda esa gran distancia. Imposible: después de todo yo era un muchacho de trece años y pesaba más de cuarenta kilos.

Podía sentir sus esfuerzos para no soltarme, pero no podía despertar del todo. Luché por parpadear y mover los brazos, pero pronto estuve profundamente dormido y durante la siguiente media hora no tuve forma de saber que aún me llevaba, como una extraña carga, a través del pueblo, que apagaba sus luces.



Como desde muy lejos, oí voces y a alguien que decía: —Ven, siéntate, descansa un momento.

Me esforcé por escuchar y sentí que mi padre se estremecía y se sentaba. Me di cuenta de que en algún momento del viaje habíamos pasado ante la casa de algún amigo y que la voz había llamado a mi padre para que descansara en el porche.

Estuvimos allí por cinco minutos, tal vez más, con mi padre sosteniéndome en su regazo y yo, aún medio dormido, escuchando la risa gentil del amigo de mi padre, que comentaba nuestra extraña odisea.

Al cabo, la risa gentil cesó. Mi padre suspiró, se levantó, y mi medio sueño continuó. Mitad en sueños y mitad no, lo sentí cargarme durante el último kilómetro, hasta la casa.

La imagen que conservo, setenta años después, es la de mi buen padre, sin hacer nada más que algún comentario seco, llevándome por las calles oscuras; probablemente es el recuerdo más hermoso que un hijo ha tenido de alguien que lo cuidaba, y lo amaba, y a quien no le importaba hacer esa larga caminata hacia su casa, de noche.

Con frecuencia he llamado a esta imagen, de modo un tanto extravagante, nuestra Piedad: el amor de un padre por su hijo. Su caminata por esa larga banqueta, rodeado de casas a oscuras, mientras los últimos elefantes se desvanecían por la avenida principal hacia la estación de trenes, donde silbaba la locomotora y el convoy, rodeado de vapor, se alistaba para lanzarse hacia la noche, llevando un tumulto de sonido y luz que viviría en mi memoria por siempre.

Al día siguiente desayuné dormido, dormí toda la mañana, almorcé dormido, dormí toda la tarde, y finalmente desperté a las cinco y fui, tambaleándome, a cenar con mi hermano y mis padres.

Mi padre estaba sentado en silencio, cortando su bistec, y yo estaba sentado frente a él, examinando mi comida.

—Papá —lloré de pronto, con lágrimas cayendo de mis ojos—. ¡Oh, gracias, Papá, gracias!

Mi padre cortó otro pedazo de bistec y me miró. Sus ojos brillaban.

—¿De qué? —dijo •

TRADUCCIÓN DE ALBERTO CHIMAL

CINCO AURORAS

LA AURORA DEL FANTASMA

Los apóstoles todos, los adivinadores, todos aquellos abocados
a los orígenes de la razón o de la fe... Cada uno de ellos ahora está perdido
en el murmullo

de una meditación cada vez más profunda. ¿Cuál sería el propósito
de los cantos que el trovador venido de Aviñón nos trajo en su morral
de cuero?

¿Qué significarían las marcas hechas por halcones verdes
sobre la tapa de su laúd en forma de calabaza? ¿Qué podría ser más útil
que un principio

de amor lentamente quitado de partículas, como la fronda de un helecho
desenrollándose al llegar el alba? Toma tu abrigo, toma la mañana.
Es esto lo que significa

atraer al fantasma para sacarlo de la oscuridad, hasta que ella nos alce
al espacio del canto.

FIVE AURORAS

GHOST AURORA

All of the apostles, the fortune tellers, all of those committed / to the
origins of reason or faith – each is now lost in the hum // of her or his own
deepening meditation. What could be the purpose / of those songs the
troubadour from Avignon brought us in his leather bag? // What could be
the meaning of the carvings of green falcons along / the gourd-like back of
his lute? What could be more useful than a loving // principle lifted slowly
out of particles, like the frond of a morning fern / uncurling? Take up your
coat; take up the morning. This is what it means // to lure the phantom out
of the dark, until she lifts us into the space of song.

AURORE PARISIENNE

Selene se volvió la piloto de su propia fe, vestida con brisas descuidadas
& pájaros veraniegos. El fuego le punzó sus sandalias & palomillas
veraniegas
le rondaron los dedos de sus pies. Se arrastraba en el caos & no podía, dijo,
evitar ingerir el veneno de su pasado, cada resto mortal, cada rastro
jovial. Todas

esas antiguas posibilidades hicieron eco cuando ella habló, cada una
en su propio estribillo pastoril,
como la luz que sale de un sepulcro, como el olvido de la lámpara
& su globo frío
que se levanta del iluminado pero perdido espíritu. Allí el abismo
& la tormenta
& su deseo se hicieron uno solo. Si el bosque se alzó más allá,
fue el bosque lo que ella
pudo entender. ¿Quién más podía moverse de esa forma sino alguien
perdido de antemano? Como ella misma dijo:

Piensa en mí al caminar por el Sena, como yo pienso en ti cuando llegan
el crepúsculo & el eco
del día, mientras pongo con mucha lentitud dos libros antiguos frente a ti...
sus canciones se alzan todavía,
incluso desde el tráfico y su fuego antiaéreo, aun cuando golondrinas
& martín pescadores se aglutinen amortiguadamente.

AURORE PARISIENNE

Selene became the pilot of her fate, dressed in careless breezes / & summer
birds. Her sandals were stitched with fire & the summer moths / hovered
at her toes. She shuffled in the chaos & she could not help, she said, / but
drink the poison of her past, every mortal coil, every green core. All //
those ancient probabilities echoed as she spoke, each in its own pastoral
refrain, / like light lifted from a sepulcher, like the oblivion of the lamp &
its cold globe / standing for the illumined but lost spirit. There, the abyss
& the storm / & her desire all came to be one. If the forest beyond arose,
it was the forest she / understood. Who else could move this way, except
one already lost . . . as she said, // Think of me walking along the Seine,
as I think of you in the twilight & the echo / of the day, lifting very slowly
two ancient books before you . . . their songs arising still, / even in the
automatic flak of traffic, even as the swallows & martins slowly swirl.

PÈRE LACHAISE

Los nombres que han sido desnombrados se levantan, fríos & claros
como las inscripciones sobre la piedra virgen. Allí brillaron los rubíes
contra el ónix. Allí, aquellos climas de osario & el amor
que debe revelarse como amor. Del otro lado del mundo, mi
mejor amigo se vistió únicamente con pequeños címbalos de latón. Tenían
el tamaño
de centavos y un alambre o una cuerda los unía. Él no tenía idea
de su significado. Tan sólo supo mientras se movía que cada movimiento
lo anunciaba
la nota más gloriosa, campanillas & traqueteos & una iridiscencia
en los oídos:
el clima dorado de su propia persona rielando por doquier. Cuando
después lo hallaron muerto, se habló de cuán pagano se había convertido
en esa desnudez,

en esa gloria suya.

PÈRE LACHAISE

The names that have been unnamed arise, cold & clear / as the inscriptions
upon the virgin stone. There, the rubies shone / against the onyx; there,
those charnel house weathers, & the love / that must emerge like love.
On the other side of the world, my / best friend dressed only in small
brass cymbals. They were the size / of quarters & linked by either wire or
cord. He had no idea what it / meant. He knew only as he moved each
movement was announced by / the most glorious sound, chimes & rattles
& an iridescence in the ear – / the golden weather of himself shimmering
everywhere. When they / found him later, dead, they said how pagan he'd
become in his nakedness, // in his glory.

EL LIBRO

¿Qué hay con los motivos de la noche? Todos esos amantes
que caminan por el lustre de sus pasados. Se tocaron las cuerdas
de la melodía
en la liviandad del sueño.
¿Qué hay del cuerpo
que despierta a tu lado y se tensa con el último fuego jubiloso?

Aquí dentro en el raro, el rarísimo hostel a la orilla del bosque
ocurre el sacrificio de las hojas, ya abandonados todos los atuendos.
Toda la falsa punzada de la heráldica que cuelga, aquellos estandartes de
la muerte en los muros. Yo no lo sé de cierto, pero allí afuera
se cerraron las manos & los sabuesos suspendieron sus cabezas, & fue
en el cuarto

de arriba del hostel, de la calamidad ruidosa del hostel, al lado de la cama,

donde quedó desnuda, vestida únicamente con el conocimiento
de sí misma,
consciente de la araña que cuelga del rincón, entre las vigas de madera
cruda
& el armario era una cosa tan extraoficial como el fin. & allí,
desnuda, redolente de las llamas del fuego, con todas esas brasas que dan
luz como lenguaje... Era, ella misma, un mito emocionante, autoanunciado

THE BOOK

What is it about the motives of the night? All of those lovers / walking in
the luster of their pasts. The strings of melody plucked / in the lightness of
sleep. / What is it about the body / awakening beside you, rippling with that
ultimate, jubilant fire? // Here in the strange, strange inn at the edge of the
wood / there is the sacrifice of the leaves, all of the vestments abandoned. /
All of the false stitching of the heraldry hanging, those banners of /
death along the walls. I could not tell you, but there, outside, / the hands
hid & the hounds hung their heads, & it was in the room // above the
inn, the raucous calamity of the inn, there by the bed, // she stood naked,
clothed only in the knowledge of herself, / knowing the spider hanging

como cualquier emblema de una vida que se desenrolla sobre el aire, la
[luz,
aunque el libro
que abrió, ese único libro conocido por ella, se mantuvo tan plano
como un mundo, con páginas
que convirtió la mente en luminosas.

in the corner between the raw beams / & the armoire was something as
unofficial as the end – & there, / naked, redolent with the flames of the fire,
with those embers rendering / light like language . . . she was, herself, a
moving myth, self-announced // as any emblem of a life unfolding upon the
air, the light, though the book / that she opened, the only book she knew,
remained flat as a world, its pages / made luminous by the mind.

AURORA OSCURA

Pero qué hermosa carta me escribiste. Estaba tan madura
como un planeta, y casi tan al grano. Estaba llena, según pude ver, no
con revelaciones o esperanzas. Era espacio expandido
como espacio. Todo cuanto podía era responder con el pobre reflejo
de la inteligencia,
o sea, lo insuficiente de un erizo & y el léxico modesto
de un santo. Oscuridad, oscuridad. Lo que se desenrolla vuelve a enrollarse
lejos de nosotros.

Si la muerte posee una forma, es la forma de una partida. Si la muerte

posee una forma,
está encendida por la oscuridad. Lo que buscamos todos estos años,
lo que llamamos juntos una necesidad de invento, cualquier
sílabo o símbolo, cada deseo penetrante & luminoso o pleno de prodigios,
cada línea tallada en cada página se ha vaciado dentro de este foso,
este foco
de la revelación, esta forma que no es memoria alguna, nuestro
oscuro, la forma

de lo oscuro & la última forma de la oscuridad.

VERSIONES DE HERNÁN BRAVO VARELA

DARK AURORA

What a beautiful letter you wrote to me. It was as ripe / as a planet, & as
much to the point. It was filled I saw not / with revelations or expectations.
It was a space that expanded / like space. All I could do was respond with
the poor reflex of intellect, / which is to say the insufficiency of a hedgehog
& the modest vocabulary / of a saint. Darkness, darkness. What unfolds
folds out away from us. // If death has a form, it is the form of departure.
If death has a form, / it is lit by darkness. Everything we've looked for all
these years, / everything together we've called some necessity of invention,
any / syllable & symbol, every penetrating & luminous or prodigious desire,
/ every carved line on every page has emptied into this flesh, this flash / of
revelation, this form which is no memory, which is our dark, the form // of
dark, & darkness in its final form.

Suzanne Lummis

664-8630

Paso este número
en mi directorio, los siete dígitos
de siempre, una secuencia que no
marcaré más—
como pasar frente a una casa abandonada pero
llena de cuartos que resuenan
donde se vivió. Hasta
ahora.

Si llamase escucharía
...¿qué? ¿Un zumbido como una estación
apagada durante la noche,
la pantalla del televisor llena de
nieve?

664-8630

I pass this number / in my phone book, the seven everyday / digits a se-
quence I won't dial / anymore - // like passing a house abandoned but /
filled with echoing / rooms that were lived in. Till / now. // If I called I
would hear ...what? A buzzing like a station / shut down for the night,
/ the TV screen filled with / snow? // Or has the phone line snapped /

*para Ted Schmitt (1940-1990)
y muchos otros*

*For Ted Schmitt (1940-1990)
and many others*

¿O se ha roto allá arriba la línea
telefónica, los mensajes tardíos
en una larga
caída?
De nada sirve preguntar como un niño

¿por qué muere la gente? Yo
llamo
pero en un cuarto donde las cosas
de un hombre han sido dobladas y empacadas
como para seguirlo en el siguiente
tren
después de que un teléfono,
suena y suena, y nadie
contesta.

overhead, the late messages / heading for a long / fall? // No good asking
like a child / *why do people die?* I / call // but in a room where a man's /
things have been folded and packed / as if to follow him on the next train
/ after // a phone rings, / rings, and there is no / answer.

CAMISAS DE HOMBRE LANZADAS POR LA VENTANA

Sería un gran encabezado,
¿no es así?, pero para mí sólo son noticias:
mangas dobladas y montones de colores vistosos
aún en sus perchas.

Aquí está la terrible fachada trasera del edificio,
sobrecrecida, profanada por gatos perdidos, camino
al contenedor de basura. Pero ahora —motas doradas
sobre negro, angostas franjas doradas, como si el paraíso
tirase algunos tiliches, usados pero buenos,
y no sintéticos, ¡de seda! Bueno, cincuenta/cincuenta.
Esos serafines son más chidos de lo que pensamos.
Llamo a Herberto para que venga a arreglar esto,
como hace con todo —excepto nuestras vidas,
es decir, sus tomas explotadas, cables quemados,
fugas. ¡Mira! (Conozco la palabra por su último
sueño estropeado). ¡Camisas!

Una camisa abraza la tapa de la basura —un abrazo
lanzado fuera con las sobras de mesa, latas destruidas.

MAN'S SHIRTS FLUNG FROM WINDOW

Would make a great headline, / wouldn't it, but it's just news to me: / twist-
ing arms and heaps of bright colors / still on their hangers. / Here's the
terrible backside of the building, / overgrown, defiled by lost cats, route /
to the dumpster. But now—gold flecks / on black, gold pencil stripes, like
paradise / threw out some fancy duds, used but good, / and not synthetic,
silk! Well, half and half. / Those seraphim are cooler than we knew. / I
call for Herberto to come fix this, / like he does everything—except our
lives, / that is, and their blown sockets, burnt wires, / leaks. *Mira!* (I
know the word for this latest / messed-up dream). *Camisas!* / One shirt
hugs the garbage lid—an embrace / tossed out with table scraps, smashed
cans. / Herberto's seen it all before. He points / to the window at the top, /

Herberto ya vio antes todo esto. Apunta
a la ventana cerca de la azotea,
«Allá, el cuatro-cero-cuatro, él está, tú sabes...»
Curva sus dedos y finge
abrir una cerveza, «y a ella no le gusta».
El tipo debió haber tirado mucho dinero
para entrar a The Dubra Room así,
pausa, para que las chicas pudieran echarle un ojo—
debió verse bien incluso con luz mala.
Entonces recuerdo a ese tipo robusto que tocó
a las 2 a.m., pidiéndome tres dólares.
Azoté la puerta. Oh, bueno,
el dorado-sobre-blanco se abalanzó en su percha
y se enganchó a una rama. Parece que la bendición
del cielo no nos alcanzó. Se quedó atorada.
Regreso a mi departamento, cuatro-cero-tres.
Herberto sube las escaleras y toca.
Escucho a la mujer gritando tras la puerta, no
va a abrir, no las va a recibir, rechaza
todo, niega, niega. Nunca la abrazaron.
¡Ella nunca conoció esas camisas!

VERSIONES DE CÉSAR SILVA MÁRQUEZ, JOSÉ RICO Y ANTHONY SEIDMAN

«There, Four-O-Four, he's, you know...» / His fingers curl and he pre-
tends / he's tipping a beer, «and she doesn't like.» / The guy must have
dropped a lot of cash / to step into The Dubra Room like that, / pause, so
the girls could check him out— / must've looked good even in bad light. /
Then I recall that beefy dude who knocked / at 2 a.m., asked me for three
bucks. / I shut the door. Oh well, / gold-on-white hurdled on its hanger
then / hooked a branch. Looks like heaven's / benediction didn't reach us.
It got snagged. / I go back to my place, Four-O-Three. / Herberto climbs
the stairs and knocks. / I hear her yelling through the door, won't / open
up, won't take them back, rejects / it all, denies, denies. They never held
her / in their arms. She never knew those shirts!

TESORO*

SUSAN STRAIGHT

HASTA LOS CHAPULINES eran diferentes aquí en California. Los de aquí eran muy cabezones y sus antenas tan largas como los pelos de las cejas de los ancianos. Los chapulines deambulaban por los jardines del hotel como si supieran que nadie se los comería.

Hasta hace pocos meses, Araceli había juntado chapulines pequeños para su abuela, que los espolvoreaba con chile rojo y los amontonaba en una canasta de palma para venderlos en el mercado. Araceli extrañaba el sabor del chile ahora. Sentía que los dientes se le aflojaban en las encías por todas las naranjas que se comía en la noche con su amiga Elpidia en los naranjales que rodeaban el *trailer park*.

Los chapulines no hacían ruido ahora, ya bien entrada la calurosa mañana, cuando las mujeres limpiaban los cuartos del hotel. Pero desde el número 14, el áspero sonido de algo pequeño se había grabado en la cabeza de Araceli. Cinco días antes habían agarrado un chapulín grande dentro del cuarto, y el letrero que decía «Do not» estaba colgado en la puerta como un escapulario. Ahora había silencio en el camino de loseta roja que iba a lo largo de los blancos muros de adobe. El hotel parecía una iglesia enorme, rodeada de veinte capillitas. Dentro de los cuartos, mujeres con batas blancas, vendas blancas y dientes blancos esperaban a que sus cicatrices desaparecieran. Araceli se preguntaba si rezarían.

Su abuela añadía la única palabra que decía en español: Tesoro. «Para mí, todo lo que como es un tesoro. Nadie sabe lo que es el tesoro de otra persona.»

* El título original del cuento está en español (N. del T.).

Abrió con su llave el número 13. El cuarto estaba vacío, con las toallas húmedas y amontonadas en el suelo, como si alguien las acabara de lavar en el río.

Afuera, en el pasillo, oyó que la supervisora, Luz, hablaba en español con uno de los jardineros. Luz era nortea, de Sinaloa. Era mandona, tenía las mejillas pálidas como el nixtamal y no hablaba mixteco. «¿De Oaxaca?», había exclamado cuando Araceli y Elpidia llegaron a trabajar al hotel, llevadas por el primo de Elpidia, Rodolfo, que trabajaba en la lavandería. «¡Puros indios!».

Wash. Limpia. Sandoo. Cada palabra que Luz decía caía en la cabeza de Araceli, donde las encerraba como si fueran chiles en diferentes cajas de madera en el mercado, mientras su abuela los iba señalando con su dedo huesudo. «Fíjate bien», le decía su abuela, cuando Araceli aún era una niña, «cada chile tiene un sabor diferente. Tienes que conocerlos todos para saber cocinar». Su abuela añadía la única palabra que decía en español: *Tesoro*. «Para mí, todo lo que como es un tesoro. Nadie sabe lo que es el tesoro de otra persona.»

Araceli arrojó las toallas empapadas al carrito de la lavandería. Lavar. Sacó los claveles marchitos del pequeño florero que estaba en la cómoda. *Flowers. Flores. Ita.* Echó las flores marchitas en su bolsa de basura y sacó tres claveles nuevos de la cubeta de su carrito. Las mujeres que se quedaban ahí parecían fantasmas. Claveles blancos. Las toallas también eran blancas, así como las sábanas, las batas, las toallitas, las vendas. Los claveles tenían un olor semejante al del clavo. Araceli cerró los ojos por un momento. De noche, en el naranjal, Elpidia y ella hacían mole negro, como el que su abuela vendía en el mercado a las mujeres demasiado flojas para hacer el suyo, un barro negro de salsa concentrada que luego resucitaban en su casa. Chocolate, clavo, cacahuete y chile rojo, comprados en el mercado oaxaqueño de la comunidad mexicana que vivía en la ciudad cercana.

De noche, con el radio sintonizado en La Mexicana, con el olor del mole y las piezas de pollo, con las risas de los hombres de San Cristóbal, su pueblo natal, se sentía como en su casa. Sí, aquí en California. Como en su casa.

Sacudió la colcha, pasó la aspiradora por la alfombra *beige*. Su abuela ya había muerto. El año pasado, amortajada, con un cirio en sus dedos tiesos, velas y comida alrededor de su ataúd, mientras Araceli la velaba durante los nueve días de luto hasta que levantaron la cruz.

Pasó la aspiradora por el piso de losetas azules del baño. Cuando la apagó, escuchó a Luz en la entrada, llamándola. «Hair». Luego se fue alejando el ruido de sus pesados pasos por el corredor.

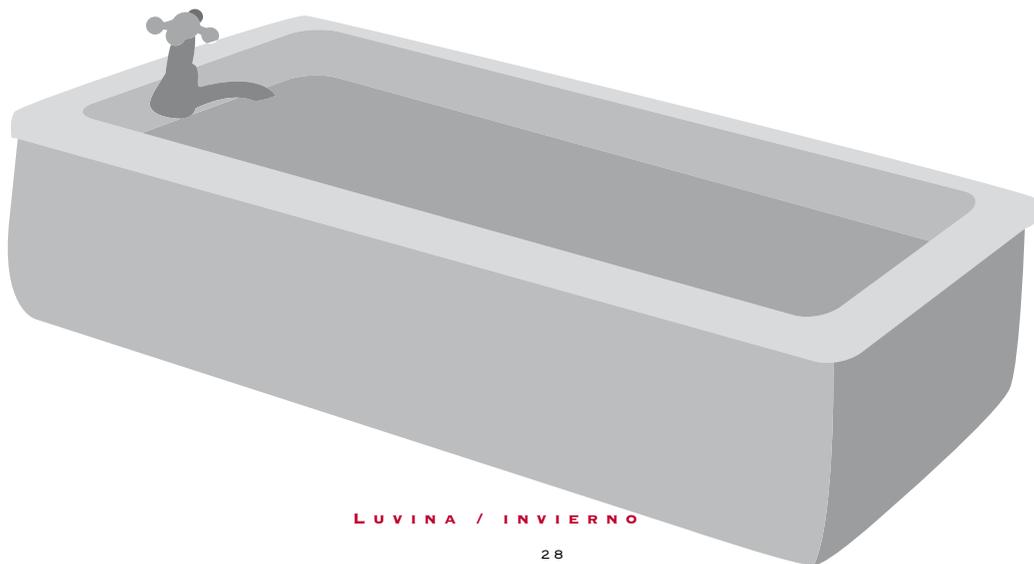
Araceli se arrodilló junto a la tina de baño. Luz decía con frecuencia que la gente verificaba siempre que no hubiera pelos sueltos. Antes de que Araceli empezara a cepillar el esmalte de la tina, quitó del desagüe la fina redcilla de cabello rubio. Como un animalito. *Hair. Pelo. Ixi.*

Al revisar la aspiradora, vio más cabellos rubios que se habían juntado como en un intrincado encaje en el cepillo de la aspiradora. No había muchos vestigios de la mujer que había pasado tres días ahí, sólo algunos pañuelos desechables en el cubo de la basura, con manchas de lápiz labial rosa, maquillaje color crema y delineador en aceite negro.

Roció y secó el lavabo, el espejo, la llave del agua. Cambió las sábanas de la cama y ahuecó las almohadas. Cerró las persianas. Luz le había advertido que a las mujeres no les gustaba el calor, o la luz, cuando regresaban de ver al doctor. «No sun», había dicho. *Sun. Sol. Nicandyi.*

Elpidia podía decir algunas de las palabras en español, pero aún no se atrevía con las que estaban en inglés. Araceli sí, pero sólo si las palabras permanecían en orden, si no cambiaban de lugar en las canastas de su cerebro.

El muro en el que se recargó era fresco como el de una iglesia. Adobe, yeso y pintura blanca. Como en su pueblo. Dio un último vistazo al cuarto. Había varias revistas apiladas en la mesita de hierro forjado, las flores destacaban en el tocador, y el piso estaba completamente libre de cabellos. Desde hacía dos meses se había hecho a la idea de que otra mujer durmiera ahí, comiera en la mesa de cristal, se bañara y viera televisión, sin que Araceli casi nunca la viera; luego, se encargaría de borrar cualquier rastro de su paso por ese lugar.



EN EL CORREDOR, bajo el techo de gruesas vigas de madera, echó una ojeada al carrito de Elpidia, afuera del número 3. El sol, ahora de un color dorado, ya quemaba y se extendía por el jardín, en el que crecían rosas y flores de cempasúchil. El cempasúchil de California era más pequeño que el que la gente llevaba a la iglesia en San Cristóbal.

Una mujer caminaba a ciegas, con los ojos cubiertos por vendas, apoyándose en el brazo de una enfermera. La enfermera, entrecerrando los ojos y alzando la barbilla, le pidió a Araceli que se apartara. Araceli usó su llave para meterse al cuarto que acababa de limpiar. Vio de reojo un mechón de grueso pelo rubio como el borde de una escoba, que salía del turbante de la mujer, y luego se cerró una puerta.

Muchas de las mujeres que había alcanzado a ver tenían el cabello rubio: amarillo cobrizo como el cempasúchil, o plateado con mechones cenicientos. Por eso había reparado en la mujer del número 14, cuando entró en el cuarto la semana pasada. Su pelo era rojo, pero no como si se lo hubiera teñido, sino rojo pálido, delgado y lacio como un flequillo de seda sobre su cuello. La mejilla de la mujer, que se había vuelto hacia otro lado, estaba salpicada de pecas, que parecían un montón de hormiguitas.

En silencio, permaneció junto a la puerta del número 14, escuchando. El chapulín ya no estaba. La mujer lo había matado, o lo había dejado salir. Pero el letrero seguía ahí.

«Do not», Araceli le dijo a Elpidia, que vino a mirar los claveles de la cubeta detenidamente, quitando un pétalo roto. Araceli miró en la gruesa puerta de madera, recién pintada de azul, el letrero que colgaba. Nunca se acordaba de la tercera palabra, pero no importaba, pues lo único que había que saber eran las dos primeras.

Cuando una mujer dejaba ese letrero en su puerta, les había dicho Luz la primera semana, significaba que no quería que nadie la viera, ni siquiera las recamareras. A esas mujeres no les importaba quedarse con las sábanas sucias, con los platos sucios. No querían que nadie viera sus ojos amoratados, su piel en carne viva como la de los animales de las carnicerías, sus narices hinchadas como calabazas.

Ahora Luz venía siguiéndole los pasos por el corredor, con sus anchas piernas que las medias apretadas hacían parecer salchichas en sus envolturas, con sus tacones bajos golpeando las baldosas como la mano de un molcajete moliendo granos de pimienta. Luz les había vendido a Araceli y Elpidia los zapatos que, según ella, tenían que usar, unos zapatos de trabajo negros con suelas de hule. A veinte dólares. Siempre sabía, siempre venía cuando Araceli y Elpidia dejaban de trabajar y empezaban a platicar, como si una mosca hubiera ido volando a su cubículo cerca de la lavandería para avisarle.

«Go», le dijo a Araceli, señalando el número 14.

«Do not», replicó Araceli, señalando el letrero.

Luz puso una mano sobre su cadera y levantó tres dedos de la otra mano. Lentamente, le dijo en español y en voz alta: «La mujer se fue. Hace tres días. Límpialo».

Cuando Luz siguió caminando por el pasillo, después de echar un vistazo al trabajo de Elpidia a través de la puerta abierta del número 3, Elpidia puso los ojos en blanco y metió la mano en el bolsillo de su uniforme. Sacó un «saladito», se lo dio en la mano a Araceli, y Araceli chupó la ciruela seca y salada durante un momento, sintiendo las arrugas con su lengua, antes de meter su llave en la cerradura.

LA NIÑITA yacía en el centro de la gran cama, perfectamente tendida: no había alterado nada. No podía. Aún no tenía la edad suficiente como para voltearse. No era una recién nacida, observó Araceli, acercándose. Tendría unos dos meses. Su pelo era delgado, ralo y rojizo como las espinas de algunos cactus.

Estaba muerta. Tenía cerrados los ojos, hundidos en la cabeza como hoyuelos. De su vestido rosa pálido, con encaje en el cuello y mangas ahuecadas, salían sus delgadas piernas, grises como el cemento. Tenía puestas unas botitas color de rosa. Su cara estaba tirante y tiesa, y su nariz parecía un nudillo blanco saliéndole de la piel.

La ciruela salada saltó y se revolcó en la boca de Araceli; ella la escupió en su mano, donde se quedó húmeda y ahora hinchada por la saliva. Tragó saliva una y otra vez, encorvándose, hasta que pudo respirar mejor y enderezarse. Ya había visto antes niños muertos, de la misma edad, en San Cristóbal. La diarrea los había consumido. Tenían la misma cara reducida y apergaminada de las ancianas.

Araceli hizo un esfuerzo para no vomitar. Puso su dedo en el pañal desechable, no hinchado como debería esperarse. Seco y pequeño como un puño blanco bajo el vestido. Esta niña no había tenido diarrea. Se había muerto de hambre.

De su vestido rosa pálido, con encaje en el cuello y mangas ahuecadas, salían sus delgadas piernas, grises como el cemento. Tenía puestas unas botitas color de rosa.

Tiró la ciruela en la bolsa de la basura de su carrito, se cercioró de que no viniera nadie por el corredor y luego tomó una toalla limpia de la pila que llevaba y vaciló, recordando que había oído ese ruido sordo y áspero característico de los chapulines tras la gruesa puerta de madera. Puso la mano en el picaporte de hierro forjado. No había sido un chapulín. Se recargó en la puerta, sintiéndose débil por un momento, y luego se metió y puso el cerrojo.

Luz podía venir. Haría un escándalo y correría a la administración, donde los dueños del hotel y la clínica fruncirían el ceño. Vendrían por el pasillo, tomarían a la niña o simplemente la moverían con sus dedos llenos de anillos. Llamarían a la policía, que se llevaría a la niña a sus instalaciones. Tratarían de encontrar a la madre, la pelirroja que sólo tenía dos arrugas en el rabillo de cada ojo, como dos pestañas sueltas incrustadas en la piel.

Araceli permaneció de pie junto a la niña. Su cuerpo estaba esquinado en la cama, como si hubiera logrado moverse unos doce centímetros a la izquierda durante los tres o cuatro días que llevaba ahí. ¿Para qué tratarían de encontrar a la madre?, pensó Araceli, con la garganta seca y la lengua escaldada por la sal. La madre se había ido. La madre había dejado a esta niña llore y llore, moviendo sus manitas hacia delante y hacia atrás sobre la colcha blanca, enojada, furiosa, desesperada. Las piernas de la niña aún estaban encorvadas, alzadas en óvalo, aún sin enderezarse como las de las niñas más crecidas.

Araceli pasó la mano por el algodón de la colcha. Los dedos de la niña estaban tiesos como varas de canela; las uñas de sus dedos eran como los pellejos transparentes del maíz recién lavado.

Araceli temblaba, y la espalda le dolía. Agarró la toalla. No en una bolsa. No iba a poner a la niña en una bolsa de plástico. «Do not».

Deslizándose las palmas de las manos por debajo de la niña, se mordió los labios hasta que la sal de la ciruela entró a su sangre. Alzó la columna vertebral, los hombros, la pesada cabeza, y depositó el cuerpo en la toalla de baño. Luego, dobló los lados de la toalla sobre el cuerpo y envolvió el bulto, apretándolo como si la toalla fuera un rebozo de los que cuelgan las mujeres sobre sus espaldas, con las niñas dormitando contra los omóplatos de sus madres.

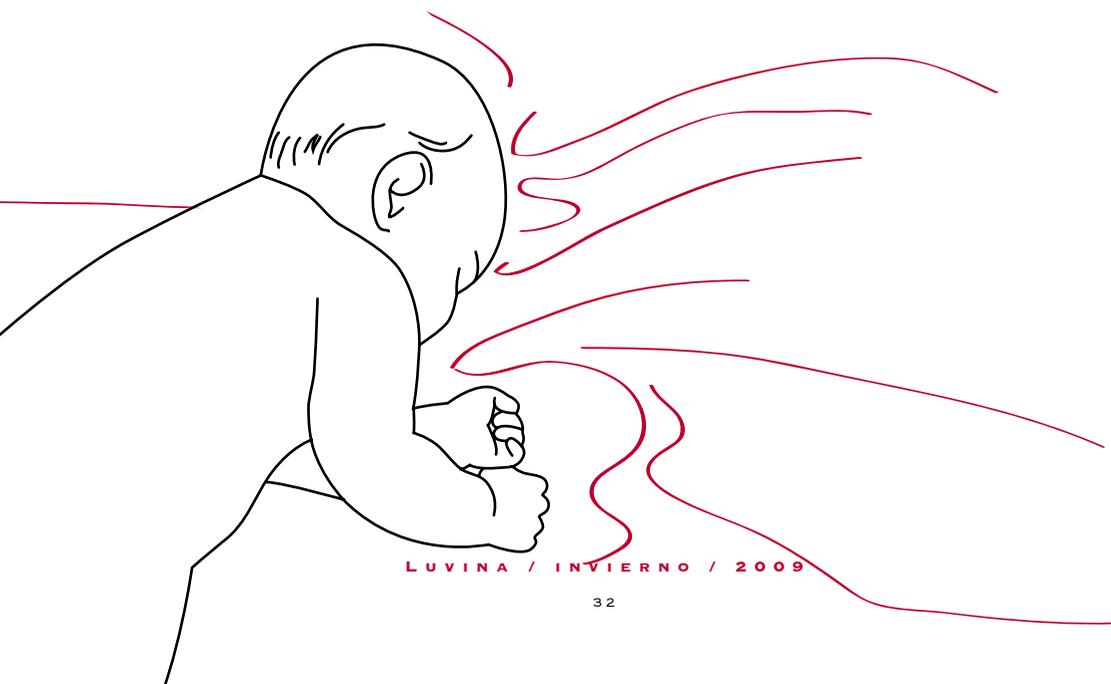
Puso la toalla en la bolsa de la lavandería, delicadamente, y rodeó el bulto con las toallas mojadas que había sacado del cuarto anterior. Elpidia salió y sacó otra ciruela, morada y brillando al sol, y Araceli se forzó a sonreír. Negó con la cabeza y regresó al número 14.

En el tocador, junto a los claveles marchitos, había una nota. Araceli vio la escritura clara, tres frases en la hoja con el membrete del hotel.

La guardó en su bolsillo, y recorrió con la mirada el cuarto. No habían dejado nada más, ni en el baño ni en el clóset. Ni siquiera un rastro de maquillaje o un periódico. Tampoco había pañuelos desechables humedecidos por las lágrimas en el cubo de la basura. Sólo dos latas vacías de refresco y la cajita de unicel de una comida que la mujer habría dejado en la puerta si hubiera dicho «Do not».

SABÍAN QUE las recamareras vivían en tráilers, y los del hotel vigilaban las toallas. Araceli pasó un trapo húmedo por los tocadores, sacó el pelo de las tinas y limpió los relucientes espejos. Puso toallas en la bolsa de la lavandería, acomodando cuidadosamente a la niña cada vez para que quedara casi hasta arriba. Entre cada cuarto, Elpidia le decía en voz baja: Rodolfo iba a traer a unos amigos que trabajaban en otro hotel, iban a comprar puerco y a hacer una salsa verde con yerba santa que ella cultivaba en una lata de café. Uno de los amigos se llamaba Amadeo; a lo mejor era más guapo que el Amadeo de su pueblo.

Araceli no podía oler a la niña. Empujó el carrito hacia la lavandería cuando terminó de hacer los cuartos. El carrito iba dando tumbos por el corredor de losetas rojas y luego en el embaldosado que conducía al ala principal del hotel. Araceli empezó a aterrarse. Ni siquiera a Elpidia quería decirle. Elpidia gritaría y le diría «Dale la niña a Luz o nos meteremos en problemas; van a llamar a la policía y nos van a mandar de regreso a México. Al pueblo». «Nunca voy a regresar al pueblo», decía Elpidia siempre, como si cantara un versículo en la iglesia. «Nunca voy a regresar al pueblo».



Araceli se detuvo ante el enorme contenedor azul, cerca del estacionamiento. Alzó la bolsa negra de la basura, llena de pelo, y la dejó caer dentro del cavernoso basurero metálico. ¿Qué podría rescatar ella? No podían tomar nada del hotel. Nada. Sintió la hoja de papel, lo único que llevaba en la bolsa de su uniforme. ¿Qué diría la nota? Empujó su carrito lentamente hacia el cuarto del aseo. Su uniforme le quedaba grande. Se había puesto un abrigo en la mañana, para la neblina que llegaba por la noche a este lugar desértico. No era como la bruma de su pueblo, que dejaba gotas de rocío en la milpa y en las plantas de café. No había humedad en esta neblina, que era sólo un velo seco como vapor sobre las dunas y colinas y edificios de estuco, una bufanda grisácea que desaparecía a la hora de la comida. Ahora eran las seis, y el cielo que se veía tras la silueta del hotel tenía un color azul oscuro.

Tomó a la niña envuelta en la toalla tan rápidamente como pudo y entró al baño del personal de servicio; oyó crujir el carrito de Elpidia, que se acercaba.

EN LA CAMIONETA de Rodolfo, los hombres olían a pasto recién cortado y gasolina. En el asiento trasero, Elpidia festejaba con risas todo lo que ellos decían. Araceli sentía a la niña, que descansaba sobre su pecho como una bolsa de arroz robada. Araceli protegía la cabeza de la niña manteniéndola debajo de su axila. Había aflojado los tirantes de su bra-sier y se cubría el frente con su gran abrigo. Cuando la camioneta se detuvo súbitamente ante la carretera de terracería que conducía a los naranjales, uno de los hombres señaló a los cuervos que alzaban el vuelo sobre el campamento, pero Araceli sentía a la niña apretada contra su pecho. Su abuela le había dicho que sus senos crecerían hasta alcanzar su tamaño definitivo cuando tuviera un niño. «Cuando te cases», había dicho su abuela. «Tal vez el próximo año. Apenas tienes diecisiete».

La madre de Araceli había muerto poco tiempo después de dar a luz. Su padre se había ido a Estados Unidos dos años más tarde. Luego de unas cuantas cartas con dinero, desde Washington, nunca volvieron a saber de él.

La camioneta se detuvo en el lugar donde dejaban los tráilers, y Araceli se bajó sintiéndose incómoda, abrazándose con su abrigo. «No hace tanto frío», dijo Rodolfo, y Elpidia se rió.

Los hombres empezaron a lavarse en la toma de agua que había ahí afuera, y Elpidia desapareció dentro del pequeño tráiler que compartía con Araceli. Araceli tocó el papel que llevaba en su bolsillo, y caminó por la carretera de terracería que había entre los tráilers hacia la administración.

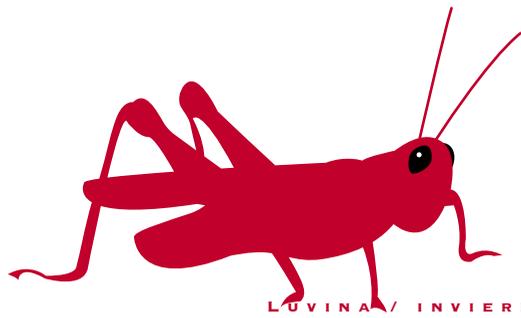
Emiliano hablaba mixteco, español e inglés. Llevaba ahí diez años, en el desierto que rodeaba a Indio. Cuando ella le entregó la nota y le preguntó qué decía, él le vio el pecho y Araceli apretó su abrigo. «¿En dónde encontraste esto?».

«En un cuarto. Me dio curiosidad». Araceli estaba sudando bajo el abrigo, y sintió la mano izquierda de la niña como una piedra de molcajete contra su piel.

Él leyó: «Quiero que me devuelvan mis...». Emiliano frunció el ceño y ahuecó las manos sobre su camisa. «Apenas me los pusieron el año pasado. Eran míos».

Pechos. Araceli vio que él bajaba las manos, sin decir la palabra. Luego, frunció más el ceño y dijo: «¿Qué clase de nota es ésta?». Le devolvió a Araceli la hoja y regresó a su tráiler, cerrando la puerta metálica.

Pechos. Quería que le devolvieran sus pechos. Le pusieron nuevos pechos en el hotel. No quería dárselos a la niña. La niña está seca por dentro, su piel es como pergamino y su corazón como una ciruela. Araceli caminó apresuradamente dentro de los naranjales en los que la fruta colgaba como cientos de rabiosos soles del desierto y los azahares ya habían florecido; parecían de cera, y eran blancos y perfumados. La niña se sacudía con los pasos apresurados de Araceli, y cuando ésta por fin llegó a la orilla del naranjal, se detuvo en el claro arenoso. Se desabotonó



el abrigo y la niña rodó, con la cabeza colgando, hacia sus brazos. Araceli sintió que estaba a punto de llorar, y se imaginó las profundas cuencas de su propio cráneo.

La torre de riego, de concreto y achaparrada como el castillo de un niño, podía servirle de señal. Podría venir después, en noviembre, a dejarle una ofrenda por el Día de los Muertos. Las almas de los niños venían primero, de visita, y Araceli podía dejarle un humeante atole de leche con canela y azúcar. Los dedos de la niña como varas de canela, los ojos de la niña cerrados herméticamente, el pelo de la niña rojo y escaso como las espinas de algunos cactus que Araceli raspaba con un cuchillo.

Cavó con sus manos la tierra blanda, en la que ya podía olerse la noche. Unos cuantos chapulines empezaron a chirriar en el naranjal, y ella se estremeció. No pensaba en el sonido, ni en su garganta. La tierra estaba tan seca. No había la neblina apropiada aquí. Quizás Araceli no volvería a ese lugar, con una taza de atole para la niña; tal vez tendría que salir corriendo esa noche, si la *migra* llegaba, o la semana siguiente, si se aparecían por el hotel. Elpidia podía casarse con el guapo Amadeo, y se irían a un mejor lugar. Pero también podía quedarse aquí Araceli para siempre, en el tráiler metálico, ayudándole a Elpidia a mandar dinero a su madre y sus hermanas más chicas.

Araceli se quitó la playera, la primera cosa que había comprado aquí en California, en El Rey, el mercadito de Indio. Era de color azul pálido. Al envolver a la niña en la playera, con las mangas cortas dobladas sobre el diminuto pecho de la niña, Araceli sintió ganas de llorar. Pero no pudo, ni cuando depositó a la niña en el hoyo, ni cuando se dio cuenta de que la playera no bastaba. Sacó a la niña y la envolvió en su abrigo, hasta que un capullo de nailon color café cubrió todo. Entonces echó la tierra sobre el abrigo, oyendo el susurro de la tela. Puso pedazos de cemento roto sobre la tierra, luego piedras y guijarros. Pero el túmulo más bien parecía un montón desordenado de basura. Vestida únicamente con su brasier y su falda, se arrodilló y trató de pensar en la oración que decían las mujeres de su pueblo cuando se había muerto un niño. Le rezaban a la Virgen de la Soledad. Araceli no escuchó palabras en su cabeza, sólo el tintineo lejano de metal desde los tráilers, gritos distantes de hombres y el murmullo del tráfico en la carretera. Alzó la cabeza, con los labios aún cerrados. Caminó de regreso a los naranjales con las muñecas tan apretadas contra su brasier que podía sentir los pequeños alambres contra sus costillas, contra su piel desnuda •

Diario como un pecado (fragmento)

WILL ALEXANDER

ME DICEN que soy mexicano y seminole y llevo el aura de una magra voluptuosa belleza. Que mi cara es bronceada como fragmentos de centeno, que mi cintura es de plata finamente hilada, vibrante. Claro, nunca he visto del todo mi esquema, o atestiguado mi propio perfil, o probado visualmente mi propia emética como sombra.

Estoy ciego, mis ojos trágicamente chamuscados en el útero. Nací como un vapor al final de un sol deshilachado de noviembre, imposible de rasotrear, revuelto como un atardecer sin estación durante la lluvia. Claro, he coagulado con el tiempo, al tomar los aires de los crucificados, luego ventilando majestuosidad personificada. Ahora soy considerado simplemente un extraño y ficticio zumbido, una tigresa antigua atrapada en esquisto. Tal vez soy una novia terminal de una diáspora insignificante, extraída de una casa de fieras vacilante en la nada.

Dicen que alucino porque he anunciado la muerte de mi madre aún viva, aunque ella tiembla con cada pronunciación de mi nombre. Por supuesto, nunca me revelan el contexto de su paradero, o el procedimiento actual de su caprichoso plan.

Si estoy contorsionado por el ónix continuo en mis ojos nunca se sabe, ya que mis ojos no parpadean, y me miran en el espacio como un sueño-liento in-vector. Por lo tanto, yo nunca podría ser acusado de infección galáctica, o de provocar por mis movimientos estrellas que se fragmenten, se eleven y exploten.

Si soy complejo es porque habito una inferencialidad eterna, ésta es mi propia zona o plano en donde intento juntar la crudeza que se retuerce en mi gargantúa mental. Debido a esta tensión he acumulado un sentido de mi persona que me hace sentir el titubeo de mis enemigos cuando se juntan y se combinan como consecuencia de hipócritas maldades. Tratan de atraparme en sus artimañas como si se hubieran ingerido una gran

variedad de soles caídos de una tumba. Y esto no se basa en falsas mnemónicas o erratas surgidas de mi degradación personal. No. Es como un incisivo relámpago en la sabiduría, una sexualización que proviene de circular el elevado siseo de un reptil. Y este siseo, como la psique de las toxinas conmocionadas, o un cuero primitivo reclamado a los lince truncados.

Soy un individuo cuyo movimiento es como lo diabólico de las avispas, derogando, insistiendo, en un bruñido inclemente, salvaje, pero con otro margen de esterilización aparente. En este sentido, me han superado la *stasis* y antistasis de la física, de la chispa de su traslocación, incluso cuando el fuego de la evaporación transpira. He caído por un mundo transcrito como eliminación, pero siempre formando en mi voz la belleza de los imanes en el grito. Los enteros en ruinas, las entidades rotas en mi habla. Y porque mis nervios se queman y dispersan con tanta fuerza, es inútil para mí representar a mis propios celos, ya que buscan inscribirse, ellos mismos, a un conteo siniestro in-luminado.

Para mí, la vida es un agua de circuitos eléctricos transmisivos cargando en mi despertar un corpiño eléctricamente colmado. Debido a esto ahora entiendo residuos y privaciones, sabiéndolos sustantivos sorprendentes en malignas pinturas rurales. Teniendo en cuenta esta realia estoy inoculado contra reminiscencias escalofriantes, en contra de una genética desgastada, en contra de memoriales ambulantes de holocausto.

Con lo anteriormente dicho, usted podría decir que he jurado en contra de mi familia, en contra de sus murales podridos, ni una sola vez provocando sentimiento como una ocultación privada. En primer lugar, déjeme pesar mi coraje en términos de gramos por una inclinación existencial al tormento, bebiendo pociones de degeneración crónica. Entendiendo que la tormenta de la lengua es torniquete, es campo de fuerza, es la madriguera de armadillo, es la señalización de moléculas a través de una curiosa tormenta de los signos diacríticos. Porque lo que queda para mí es la encarnación milagrosa de la amargura, de la ósmosis in-fabulatoria, filtrándose a través de mi cuerpo como vacío, como la luz de una serpiente inmaculada que posee la demencia de la debacle sin remordimientos.

Éste es mi enigma, nacido bajo el signo de un implícito baño de algas, pero mi cuerpo emitiendo el vapor de la succulencia y la lluvia. No hago ningún camino a cualquier especificación exterior, sabiendo instintivamente que dejo de prestar mi cinética a lo explícito, a lo momentáneo. Es porque he transformado el sepulcro de pánico, el módico congelado como negación. Sólo quiero expresar esos blancos e indivisibles enriquecimientos de turmalina, esos dedos eligiendo las más creativas y venenosas simetrías que declinan y abiertamente se minimizan como *quanta*.

Como me he mascarado por la anemia, sin embargo, rehusándome a tener en cuenta mi injerto por incélibe remojo, o la privación condensada en mi magia pestilente. Debido a esto he sido acusado de rociar cenizas psíquicamente, mutilando los propios atributos de trigo. Ah, dicen, ella gatea sus ardientes esporas sobre las aguas, haciendo vibrar la naturaleza como si expresara una ulceración interior. Es como hacer una vibración oculta en el espacio, la creación de los poderes imbuidos de electricidad en la armonía. Esto se convierte para mí en un hirsuto y milenario tejido lleno de restos psíquicos corruptibles. Habiendo tomado de mi mundo una poción histérica de estambres, a continuación, luego añadiendo un glosario de aceites minerales contaminados, dándome el poder para saquear un viejo crucifijo holandés con serpientes. Y pienso en estas serpientes como estar en la cúspide de la posibilidad presente, volando y reaccionando como los musgos en virtud de una previa, pero festiva atomización, hace 100 millones de años.

Por consiguiente, toda la verdad que me parece capturar sólo puede ser examinada como una fuerza a través de una dimensión paralela impresionante atormentada por la dualidad de voltaje. Por lo tanto, me admito a la sed centrada, a la luz solar formada por la supresión gregaria. Una vez más, soy como un sol poderosamente acuartelado en laberintos, hablando de una luz debilitada por disputas. Y por disputas me refero a la tropopausa de disputas, extrañamente estructurada por una aparente lucha contra el acoso. Así, admito mi senderista aflicción nacida como la secreta bestia, letal e in-factorable de Zomaya. Por supuesto que no me estoy hablando a mí mismo como un monumento disperso, sino que trato de cuadrar los dados en mi frente con gestos dialécticos dentro de la circunstancia de fuego.

Todos los días las monjas parecen susurrar que soy azotado por el desprecio, gobernado cada vez menos por la voz que surge del alojamiento racional. Para ellas, mi voz estalla como piras en cortocircuito. Tal vez éste es el resultado de mi lucha por la existencia, por existir como una sustancia menos monitoreada. Y lo que quiero decir con menos monitoreada es lo inescrutable en la vida, esos rayos que escapan al contagio de una muerte inducida por consenso. Las monjas dicen que estoy viajando con rastros que alucinan, que se describen a sí mismos como restos biológicos, como criptografía atómica. Ellas susurran que he sobrepasado ideales restringidos, que mi comportamiento ha sido distorsionado por un sensibilidad empinada. Sin embargo, yo existo para mí como ese testigo jerárquico, como un pájaro que emprende el vuelo desde una pizarra azul anónima •

TRADUCCIÓN DE OMAR PIMENTA

Un cántico por **Bogen**

LAUREL ANN BOGEN

Su cuerpo abre y cierra sus cerrojos como la calzada marina de San
[Lorenzo.

Sus ojos captan captan todo aquel dato que zumba.

Sus rizos son antenas de dolor.

Sus oídos oyen la música de la tinta que desaparece, y atesoran mapas
rotos de los colchones. Aquí habrá dragones.

Su boca masculla piedras en su boca. Ríos de piedras.

Su garganta gruñe una lengua secreta. Ella no revelará su vocabulario.

Su voz quiere que su timbre se escuche.

Sus hombros se levantan como criminales endurecidos.

Sus pechos están prohibidos en siete estados.

Sus pulmones añoran su respiro furtivo.

Su aliento habita sus pulmones.

Su corazón es grande —cuando el viento viene del sur.

Su corazón es una tienda, un oasis, una linterna mágica.

Su corazón descorre la cortina y dice Entra, Por Favor.

A CANTICLE FOR BOGEN

Her body opens and closes its locks like the St. Lawrence Seaway. / Her eyes click click everything data whirring. / Her curls are antennae of grief. / Her ears hear the music of disappearing ink, and treasure maps / torn from mattresses. Here there be dragons. / Her mouth mumbles stones in her mouth. Rivers of stones. / Her throat growls a secret language. She will not disclose its vocabulary. / Her voice wants its timbre to be heard. / Her shoulders hunch like hardened criminals. / Her breasts are outlawed in seven states. / Her lungs will her furtive breath. / Her breath

Sus manos son herramientas para plantar rosas —gorda floribunda y brotes carmesí
 se despliegan a pesar de sí mismos.
 Sus dedos son faros.
 Sus brazos atienden tu sos en la tormenta.
 Sus brazos pueden llevarte a ti o a tu pesadilla, a ti y a tu pesadilla.
 Diez mil huevos cantan en sus ovarios.
 Sus caderas encorsetadas gritan revolución, patinan como Emma Goldman en *Ecstasy*.
 Punch y Judy pelean en sus muslos.
 Sus tobillos son Judy.
 Sus dedos son varitas mágicas en busca de oro.
 Ella es la paradoja de la latencia y la esperanza.
 Ella es la paradoja de desear y tener.
 Suelta, es tu collar de perro.
 Pasa su Gran Cadena del Ser alrededor de tu cintura.
 Ella lleva tus ropas cuando duermes.
 Ella duerme en tus sueños cuando despiertas.

VERSIÓN DE GABRIEL BERNAL GRANADOS

inhabits her lungs. / Her heart is big — when the wind blows from the south. / Her heart is a tent, oasis, magic lantern. / Her heart pulls aside the curtain and says Please Enter. / Her hands are tools to plant roses — fat floribunda and crimson blossoms / unfurl despite themselves. / Her fingers are searchlights. / Her arms lifeboat your stormy sos. / Her arms can carry you or your nightmare, you and your nightmare. / Ten thousand eggs sing in her ovaries. / Her girdled hips cry out revolution, sashay like Emma Goldman on *Ecstasy*. / Punch and Judy battle in her thighs. / Her ankles are Judy. / Her toes are divining rods searching for gold. / She is the paradox of latency and hope. / She is the paradox of want and have. / Unleash her, she is your dog collar. / Sling her Great Chain of Being around your waist. / She wears your clothes when you sleep. / She sleeps in your dreams when you wake.

Les passages

B. H. FAIRCHILD

Las galerías... son el residuo de un mundo de sueños.

WALTER BENJAMIN

El pianista de Nordstrom estaba llorando
 y nadie sabía qué hacer. Sus manos pálidas
 y finas como los puños almidonados que le sostenían
 las muñecas sobre el teclado, se derrumbaron,
 hasta quedar ahí, en medio de sollozos de dolor y horribles
 silencios, entre el repiqueteo de las cajas registradoras, el océano
 de menudas voces, el zumbido y el golpeteo del comercio.

Nos quedamos en vilo, viéndolo, volteando luego al otro lado,
 los elegantes trajes colgando del brazo,
 o la fragancia que nunca podríamos comprar espesando
 el aire, o un pie a medio meter en un zapato azul nuevo
 que jamás compraríamos, ni ahora ni nunca, y esos tiosos
 grititos envarados que seguían arremetiendo, retumbando en todo
 ese inmenso y refulgente piso hasta los vestidores

LES PASSAGES

The arcades... are the residue of a dream world.

WALTER BENJAMIN

The piano player at Nordstrom's was crying, / and no one knew what to do. His hands were thin / and pale as the starched cuffs that seemed to hold / his wrists above the keyboard until they collapsed / and lay there among the ache of his sobs and awful / silences and the tapping of cash registers, the ocean / of small voices, the hum and click of commerce. //

en donde hombres y mujeres escrutaban los espejos
ajenos a aquella extraña tristeza que caía desmañada
en medio del apuro de un día que como todos los días corre a cumplirse,
a completarse, como el diligente cartero a su tarea, y así
hicimos una pausa en el silencio que se desmoronaba, hasta que los cautos,
frágiles acordes de Las hojas muertas comenzaron a flotar
por los pasillos, en torno a los relucientes aparadores

como si un sueño, un inmenso sueño estuviera siendo soñado nuevamente,
y el llanto de un bebé se alzara desde la otra punta del centro
comercial, llantos desbordándose en gritos y de repente un largo
alarido abriendo sus alas y elevándose magnífico,
y nos fuimos poniendo serios y comenzamos a movernos nuevamente,
hurgando en los bolsillos, las carteras, monederos, bolsos de cuero,
en busca de cualquier cosa que parara ese grito.

VERSIÓN DE PEDRO SERRANO

We all stood there, looking at him, then away, / fine linen trousers hanging
from our arms, / or scent of cologne we could not afford thickening / the
air, or right foot half-slipped into the new blue shoe / we would not buy,
not now, not ever, and those stiff / little cries kept coming, kept tumbling
across / that immense, gleaming floor into the change rooms // where
men and women were gazing into mirrors / far from this strange sadness
that fell clumsily / into a day rushing like all days on earth to fulfill itself,
/ to complete like the good postman its mission, and so / we paused in
the crumbling silence until the fragile, / cautious tones of Autumn Leaves
began to drift / through the aisles and around the glittering display cases
// as if a dream, a great dream, were being dreamed again, / and the cries
of an infant rose now from the other end / of the mall, cries bursting
into screams and then one long / scream that spread its wings and lifted,
soaring, / and we grew thoughtful and began to move about again, / search-
ing our pockets, wallets, purses, tooled leather / handbags for some-
thing that would stop that scream.

Los Ángeles como refugio

JAMES ELLROY

*La nostalgia como técnica de mercado nos tiene enganchados
a un pasado que no existió nunca. La hagiografía convierte en santos
a políticos mediocres y corruptos y reinventa sus gestos más oportunistas
para hacerlos pasar por acontecimientos de gran peso moral.
Nuestra línea narrativa desde entonces se ha difuminado
hasta perder cualquier asomo de veracidad y sólo una descarada sinceridad
puede rectificar esa línea y ajustarla de nuevo a la realidad.*

JAMES ELLROY,
prólogo a *América (American Tabloid)*,
primera novela de la trilogía sobre Estados Unidos
que se completó este año con *Blood's a Rover*

*Una novela puede funcionar con una trama compleja y enorme,
una cantidad inmensa de personajes y de maneras de narrar diferentes,
mientras se conserve el control del estilo y se privilegie la claridad.*

JAMES ELLROY
(miércoles 1 de diciembre de 2004,
Feria Internacional del Libro de Guadalajara)

Ya no soy realmente un escritor de Los Ángeles porque mis novelas
más recientes, *América (American Tabloid)* y *Seis de los grandes (The
Cold Six Thousand)*, tienen que ver más con Estados Unidos en ge-
neral. Y mi nueva novela, *Blood's a Rover*, tampoco está situada es-
pecíficamente en L.A. Pero no me importa la manera en que quieran
etiquetarme mientras eso venda libros.

*

En 1981 dejé Los Ángeles para vivir en Brooklyn, Nueva York; Connecticut suburbano; Kansas City; Carmel, California; San Francisco, California, y luego regresé a Los Ángeles (2006). Regresé porque las mujeres siguen echándome de sus vidas.

*

Los Ángeles es el lugar al que corres cuando se te destruye la vida, y las mujeres te echan, y estás pagando la pensión alimentaria, y te tienes que esconder, pero tienes que encontrar más mujeres.

*

Escribí unas memorias para la revista *Playboy*. Llevan por título *The Hilliker Curse*. Son unas memorias sobre las mujeres y yo. Hilliker era el apellido de soltera de mi madre.

*

Tengo un perceptible acento de Los Ángeles. La gente que entiende de fonética puede escucharme y saber que soy de L.A. Es un acento del Midwest trasplantado. Como yo soy de L.A. estoy muy cerca de ese acento y pienso que mi inglés suena como el de cualquier estadounidense.

*

No sé. Hay que tener claro que ya no escribo sobre Los Ángeles, escribo sobre un Los Ángeles más viejo.

*

Yo soy un original, no provengo específicamente de otros escritores ni de una escuela. Yo no leo, no sé lo que se escribe en la actualidad. No conozco a los que escriben en inglés y sitúan sus novelas en Los Ángeles. Ni a los que escriben en español o en coreano o en chino. No lo sé. No se me da la literatura comparada.

*

Soy un genio. No podría explicar mi originalidad ¿Cómo podría explicar uno a Beethoven? No se puede.

*

Disfruto hacer la promoción de mis libros, tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Me gustan las lecturas en las librerías, leer ante un público y hablar con los lectores. Es una gran alegría para mí. Me interesa lo que tengan que decir sobre mis libros, me interesan sus interpretaciones y por extensión, a pesar de mi extraño desapego, me interesan sus vidas.

*

Mis libros son muy intensos. Son libros apasionados, describen emociones profundas, dolorosas y violentas. Creo que los textos emocionales de los libros son los que asustan a la gente.

*

A lo largo de los años mujeres y hombres se me han acercado y me han impresionado con su perspicacia al leer mis libros.

*

No he leído los textos académicos sobre mis libros. El libro mío que más se lee en las universidades no es alguno de la trilogía de Los Ángeles, sino *América (American Tabloid)*. Tengo amigos académicos que me dicen que soy respetado, y con eso es suficiente.

*

Quería escribir libros más grandes y más profundos, alejarme de Los Ángeles, la ciudad que me formó, porque me constreñía.

*

Voy a la iglesia, soy cristiano, sólo eso. Hablo sobre mis puntos de vista sobre la religión. No me importa lo que la gente piense.

*

Soy un moralista, surgí de la reforma protestante, siento que mis historias son, finalmente, historias de redención y salvación, y esto es marcadamente una cuestión cristiana •

ENTREVISTA Y TRADUCCIÓN DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

EL FINAL de la ruta

AIMEE BENDER

EL HOMBRE fue a la tienda de mascotas a comprarse un hombrecito para que lo mantuviera acompañado. La tienda estaba llena de perros con manchas y gatos tímidos y la gente amistosa compró perros y la gente independiente compró gatos y este hombre buscó a su alrededor hasta que en la parte trasera encontró una jaula dentro de la cual había un sofá en miniatura y un pequeño televisor y un hombrecito atractivo de pelo castaño, vestido con traje de *tweed*. Consultó el precio. El hombrecito era costoso, pero el gran hombre tenía un buen empleo y pensó que esta compra valía la pena.

Llevó la jaula hasta la parte delantera del establecimiento, pagó con su tarjeta de crédito y obtuvo millas de aerolínea gratis.

En el auto, la jaula del hombrecito, inmovilizada mediante el cinturón de seguridad, rebotó ligeramente sobre el asiento del copiloto.

El gran hombre colocó al hombrecito en su recámara, sobre el buró de noche, y levantó el pestillo de la jaula para abrirla. Ésa fue la primera vez que el hombrecito apartó la vista del pequeño televisor. Parpadeó, lo que era difícil de ver, y luego pidió algo de cenar con su voz estridente. El gran hombre le trajo una gota de whisky dentro de la ranura de un tornillo, y una hebra de pollo, todavía con el pellejo. No tenía cubiertos, así que le dijo que se sintiera con la libertad de comer con las manos, lo cual irritó al hombrecito. Éste explicó que, antes de ser capturado, había sido un exitoso y distinguido consultor de tecnología que había estado en París y Milán en numerosas ocasiones, y que le gustaba comer con cubiertos, muchas gracias. El gran hombre rió y rió, pensó que este hombrecito que había traído era muy gracioso. El hombrecito le informó, en tono animado, que las tiendas de casas de muñecas abrían los fines de semana y que él necesitaba una cama, por favor, con una almohada de verdad, por favor, y una lámpara y, de ser posible, algunos libros con páginas de verdad. Por favor. El gran hombre rió entre dientes y asintió.

El hombrecito se sentó en su sofá. Se quedó despierto hasta muy tarde ese primer día, riéndose a carcajadas ante la programación televisiva de medianoche, lo cual fastidió al gran hombre hasta más no poder. Intentó dormir y no pudo, ni un pestaño. A las cuatro de la mañana, exhausto, el gran hombre vertió en el bebedero —una especie de tubo— un anti-histamínico, y el hombrecito finalmente se amodorró. El gran hombre, accidentalmente, vertió demasiado, puesto que calcular las proporciones adecuadas no era una tarea matemática sencilla, no era su especialidad, y el hombrecito permaneció atontado durante tres días, arrastrándose en su jaula, dejando pequeños rastros de saliva en el sofá. El gran hombre se fue a trabajar y pensó en el hombrecito con anhelo todo el día. A las cinco en punto corrió a casa: estaba muy entusiasmado por verlo, pero siguió encontrándolo en estado de embriaguez. Cuando finalmente el anti-histamínico cedió, el hombrecito despertó con las fosas nasales despejadas; entonces tenía una habitación absolutamente amueblada a su alrededor, con todo y candil tipo araña y varios libros pequeños, incluyendo *La Cenicienta* en español, y su propia hormiga mascota en una jaula.

Los dos hombres se llevaron bien durante dos semanas. El hombrecito era muy bueno con los números y ayudó al gran hombre con sus estados de cuenta bancarios. Pero también le agradaba conversar, entre documentos, sobre su vida anterior y sobre cómo había sido capturado camino a su empleo, de todos los posibles lugares en una panadería, por los cazahombrecitos, y sobre lo mucho que extrañaba a su esposa e hijos. El gran hombre no tenía esposa ni hijos, y no le agradaba escuchar esa parte de la historia. «Ahora eres mío», le dijo al hombrecito. «Pagué demasiado dinero por ti».

«Pero tengo responsabilidades», le dijo el hombrecito a su dueño, con los ojos anegados bajo la luz.

«Dijiste que me llevarías de regreso», dijo el hombrecito.

«Yo no dije tal cosa», dijo el gran hombre, pero en realidad no podía recordar si lo había dicho o no. Nunca había tenido buena memoria.



Después de la tercera semana, después de enterarse de las personalidades de los hijos, abuelos, tías y tíos del hombrecito, después de haberlo escuchado hablar sobre la décima comida en París y cómo *le*¹ mesero comentó lo buena que era su pronunciación, tras una descripción del canto de arias de tenor acompañado de una mandolina en un tren rumbo a Toscana, el gran hombre comenzó a torturarlo. Cuando el hombrecito le dio la espalda, el gran hombre le agregó al agua, mediante una aguja fina, una pequeña gota de desinfectante doméstico y observó al hombrecito alucinar toda la noche, dando vueltas en la cama, vomitando alimentos de color rosa en las esquinas de la jaula. Su diminuto cuerpo era tan pequeño, era difícil imaginar que le doliera demasiado. ¿Qué tanto dolor podía sentirse, realmente, en un espacio tan minúsculo? El gran hombre durmió profundamente, seguro de que su mascota sólo exageraba para llamar la atención.

El gran hombre comenzó a ausentarse de su trabajo pretextando mala salud.

Disfrutaba de lanzar al hombrecito en el aire y atraparlo. El hombrecito protestó de muchas maneras. Primero le dijo en tono firme y paternal que eso no le agradaba, luego gritó y se lamentó. El hombre no respondió, así que el hombrecito trató de hacerlo entrar en razón, lo cual funcionó brevemente, diciéndole: «Mira, yo también soy hombre, sólo soy un hombrecito. Esto es muy doloroso para mí. Incluso si no te gusta», dijo el hombrecito, «de todas maneras me duele». El gran hombre lo escuchó durante un segundo, pero disfrutaba al darle de golpes a su hombrecito, quien ya no hablaba tanto como antes sobre el arte de la *baguette* y que, al empezar a cicatrizar y a amarotarse por todo el cuerpo, finalmente decidió cerrar la boca por completo. Le dolía la cabeza y ya no le tenía confianza al agua.

Pensó en fugarse. ¿Pero cómo? La perilla de la puerta era el edificio Empire State. El jardín trasero, una planicie africana.

El gran hombre vio televisión junto al hombrecito. Durante el programa con las mujeres atractivas se lo metió debajo del pantalón y lo dejó ahí. El hombrecito pinchó el pene del gran hombre, que creció junto a él como en el cuento de las habichuelas mágicas de Jack; el olor a tierra húmeda provocó que se avergonzara de su propio y diminuto pene oculto bajo sus pantalones de consultor. Le acertó un puñetazo, el tallo siguió creciendo y, perturbado, el gran hombre metió la mano debajo de sus pantalones y arrojó al hombrecito hasta el otro extremo de la habitación.

1 En francés en el original (N. del T.).

El hombrecito golpeó la pata de una mesa. Despertó en su jaula, con la cabeza punzándole. Ni siquiera le había importado mucho haber estado en la ropa interior del gran hombre, puesto que por primera vez, desde que había sido capturado, sintió un pequeño atisbo de poder.

«No vuelvas a intentarlo», le advirtió el gran hombre, con el rostro ocupando en su totalidad la parte norte de la jaula.

«Por favor», dijo el hombrecito, quien ya no tenía los ojos anegados, sino opacos. «Señor, ten un poco de piedad».

El gran hombre envolvió el cuerpo del hombrecito con cinta adhesiva para que no pudiera patear, y sólo le dejó agujeros en la boca y los ojos. Después lo metió al refrigerador durante una hora. Cuando regresó, el hombrecito se había desmayado y el gran hombre lo colocó en el horno tostador, a temperatura muy, muy baja, por diez minutos más. Precalentado. El hombrecito resucitó después de uno o dos días.

«Por favor», le dijo al gran hombre, con la voz entrecortada.

Al gran hombre le disgustaban las palabras *por favor*. No le agradaba la gentileza ni la gente. Su empleo era aburrido y nadie había notado su abrigo nuevo. Se compró un boleto a París con todas las millas que había acumulado en su tarjeta de crédito, pero pronto cayó en la cuenta de que no podía hablar una sola palabra en ese idioma y le aterraba consumir accidentalmente sesos de ternera para llevar. No quería pedirle al hombrecito que tradujera para él, puesto que no deseaba escuchar su voz con acento. Sólo pensar en ello lo irritó. El boleto caducó, sin ser devuelto. En el avión, una mujer joven se tendió en su asiento y durmió, ya que nadie ocupaba el lugar contiguo. En el trabajo, el gran hombre le preguntó a una mujer atractiva que le había gustado durante años si quería salir con él, y ella se alejó para contárselo a sus colegas inmediatamente. Ni siquiera le dijo que no; para ella era tan obvio que no tenía por qué decirlo.

«Quítate la ropa», le dijo al hombrecito aquella tarde.

El hombrecito respingó y el gran hombre le enseñó una botella de desinfectante para bañeras a manera de amenaza. El hombrecito se desvistió lentamente, dobló sus prendas y permaneció de pie frente al gran hombre, con su piel pálida, su pecho de vellos enmarañados como hierba, su pene escondido, sus labios temblando de manera tan sutil que sólo el ojo más cuidadoso podría apreciar.

«Haz algo», dijo el gran hombre.

El hombrecito se sentó en el sofá. «¿Qué?», le preguntó.

«Póntela dura», dijo el gran hombre. «Muéstrame cómo se te ve».

La cabeza del hombrecito seguía adolorida tras haber golpeado la pata de la mesa; sentía el cerebro aturdido y confuso desde que había pasado aquella hora en el refrigerador y luego en el horno tostador. Puso la mano sobre su pene y luego de un pesado y triste destello de placer, detrás de la absoluta indiferencia de su mente, su cuerpo respondió a la orden.

El gran hombre rió y rió ante la erección del hombrecito, que no estaba nada mal y era real, ipero demasiado pequeña! Qué gracioso era ver a este hombrecito como a un hombre. Lo señaló y rió. El hombrecito se quedó en el sofá y pensó en su esposa, quien se adentraba en el mundo para recoger las corcholatas de botellas tiradas en el suelo por la gente grande y convertirlas en bandejas; pasaba horas y horas limando las orillas afiladas y luego aplicaba pintura metálica en el interior y eran la envidia de todas las personitas que la rodeaban, tan preciosas y abundantes que eran las corcholatas. Nadie más tenía la paciencia de limar esas aristas afiladas. Algunas veces vendía una y conseguía una buena cantidad de dinero en efectivo. El hombrecito pensó en esas bandejas, en bandejas y más bandejas, rojas, azules y amarillas, hasta que eyaculó un pequeño chorrillo, un orgasmo nada placentero, aunque lleno de anhelo.

El gran hombre dejó de reír.

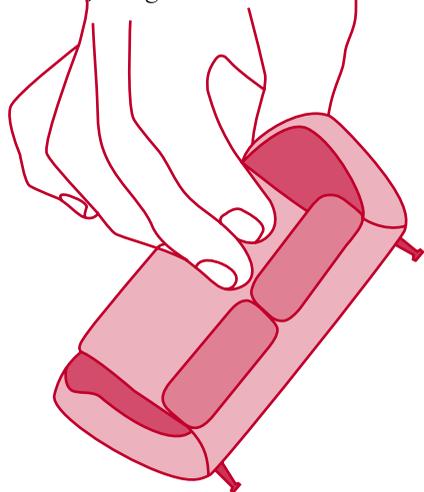
«¿En qué estabas pensando?», le dijo.

El hombrecito no dijo nada.

«¿Cómo es tu esposa?», le preguntó.

Nada.

«Llévame a verla», dijo el gran hombre.



El hombrecito se sentó sobre el suelo de su jaula, desnudo. Estaba cambiado. Desconectado. Tendría que regresar en un largo viaje de vuelta. Se había ido.

«¿A ver a quién?», le preguntó.

El gran hombre sonrió con disimulo. «A tu esposa», le dijo.

El hombrecito negó con la cabeza. Fatigado, miró al gran hombre. «Yo soy el final de la ruta», le dijo.

Era la frase más larga que había dicho en varias semanas. El gran hombre tumbó la jaula y el hombrecito se golpeó contra el costado del sofá.

«¡Sí!», gritó el gran hombre. «También quiero ver a tus niños. ¡Cómo me gustan los niños!».

Abrió la jaula y agarró el pequeño sofá con el estampado floral. El rostro del hombrecito permaneció impassible.

«No», le dijo, con los ojos cerrados.

«¡Te torturaré!», gritó el gran hombre.

El hombrecito colocó las manos bajo su mejilla, sobre una almohada. El dolor ya no era un misterio para él, y un hombre familiarizado con el dolor ha descubierto una nueva forma de libertad. «No», susurró entre sus nudillos.

Con su aliento envolviéndole cálidamente las manos, el hombrecito esperó, medio mareado, a que lo asesinara. Sintió que su muerte era terriblemente insignificante, como la de un puntito luminoso, pero aun así no deseaba ser asesinado, y envió oleadas de amor a su esposa e hijos, a la gente que le daba sentido, a los que sentían ese puntito luminoso.

El gran hombre se entretuvo jugando con las patas del pequeño sillón. Le quitó el cojín y encontró algunas monedas entre las ranuras, monedas tan pequeñas que ni siquiera podía levantar.

Acercó el rostro a la jaula de su hombrecito.

«Está bien», le dijo.

Cuatro días después liberó al hombrecito. Lo trató bien durante esos días, le dio buena comida e incluso un baño y un poco de aspirina y una nueva almohada. Quería que se llevara bonitos recuerdos y una buena impresión en general. Después de cuatro días, colocó la jaula bajo su brazo, abrió la puerta principal y se dispuso a caminar sobre la acera. Abrió la cerradura de la jaula. El hombrecito había estado durmiendo sin parar durante días, con tan sólo algunos momentos de lucidez cuando fijaba la mirada en el gigantesco ojo del gran hombre, pero al empaparse con la luz del sol, el hombrecito despertó. Salíó por la puerta de la jaula.

Esperó a que un pájaro volara bajo para comérselo. No era la peor de las muertes, pensó. Por lo general las personitas se untaban un aceite de olor que repelía a los pájaros y otros animales, pero eso, con el paso del tiempo, se le había deslavado del cuerpo. Podía ver la descomunal figura del gran hombre a su derecha, en cuclillas sobre sus talones. El gran hombre sintió tristeza, pero no demasiada. El hombrecito se había vuelto aburrido. Ahora que lo había humillado, era más fácil llevarse bien y menos divertido jugar con él. El hombrecito caminó tambaleándose sobre la acera, con los brazos extrañamente elevados a sus costados, como si tuviera las manos mojadas o estuviera cubierto con pintura. Parecía no reconocer su propio cuerpo.

Se sentó sobre el cordón de la acera. Un pequeño autobús azul llegó hasta donde estaba, tan pequeño que el gran hombre no lo habría notado si no hubiera estado mirando a nivel del suelo. El hombrecito subió. No traía dinero, pero el autobús aceleró y comenzó a avanzar con el hombrecito dentro. Tomó asiento en la parte trasera y miró hacia la calle a través de la ventanilla. Todas las personitas a su alrededor se habían percatado de lo ocurrido. Vivían con ese temor todos los días. Los diarios estaban llenos con las últimas noticias y nuevos incidentes. Un viejo de barba blanca y recortada caminó en el autobús para sentarse a un lado del hombrecito y gentilmente le puso un brazo sobre el hombro. Juntos miraron los cordones grises de las aceras mientras los iban pasando.

Sobre el césped, el gran hombre pensó que el autobús era hilarante y caminó a su lado a lo largo de una cuadra. Incluso las llantas rodaban perfectamente. Pensó que si lo deseaba, él podía pisar el autobús y despedazarlo. Lo que desconocía era que el autobús estaba equipado con clavos tan puntiagudos que traspasarían una suela para encajarse en la carne del pie. Durante algunas cuadras sostuvo su pie por encima del autobús, viendo las paradas que seguían, los letreros tan pequeños como mondadientes, pero luego se sintió cansado, se fue a una esquina, dejó que el autobús diera la vuelta, y tomó asiento en la enorme banca azul de la parada en la esquina destinada a la gente grande.

Se subió al llegar su autobús. Era sábado. Lo tomó hasta el final de la ruta. Acá las calles estaban llenas de basura y la distancia se encontraba anclada por montañas de color púrpura. Sintió que todo se iba comprimiendo, incluso los letreros de las tiendas le parecieron demasiado brillantes y abrumadores. Este lugar en el que nunca había estado le disgustó al instante, tenía un olor distinto, como a flor dulce y pan rústico. El siguiente autobús no vendría sino hasta dentro una hora, así que comenzó a caminar a casa, con la mirada fija sobre la acera.

Sólo deseaba ver en dónde vivían. Sólo deseaba ver sus pequeñas casas y sus mascotas y sus escuelas. Deseaba ver si cada uno de ellos tenía auto o si el medio de transporte principal era el autobús. Tenía la esperanza de ver un pequeño avión.

«¡No quiero lastimarlos!», dijo en voz alta. «Sólo quiero ser parte de su sociedad».

Sus ojos estudiaron el césped y pedazos de la acera. Siempre había contado con una vista excelente.

«A cambio de ver su poblado», dijo en voz alta, «los protegeré de la gente grande. ¡Custodiaré sus portones como perro de guardia!». Lo gritó hacia las partes ensombrecidas de los arbustos, a través de los canales del desagüe, sobre las cabecillas húmedas de los aspersores.

Todo lo que encontró fue un pequeño sombrero amarillo con listón encaramado perfectamente sobre el pétalo de una rosa amarilla. Lo sostuvo durante diez minutos, admirando los delicados detalles del trabajo manual. Tenía bordados por toda la orilla. El perímetro del sombrero era del tamaño de la yema de su pulgar. Sintió que todo acerca de él era enorme y repugnante. ¿En dónde estaba la gente alta, la gente gorda?, se preguntó. ¿En dónde estaban las criaturas del tamaño de Dios?

Finalmente, se sentó sobre la acera.

«¡Encontré un sombrero!», gritó. «¡Por favor! ¡Salgan! Prometo devolvérselo a su dueña».

Un grupo de ocho personitas, escondidas entre una formación rocosa, se tomaron de las manos. Se dirigían a una fiesta de cumpleaños. Una tremenda calidez se transmitía de un cuerpo a otro. Podían permanecer allí por siempre, en caso de ser necesario. Estaban acostumbrados. Los aniversarios iban y venían. Los sombreros amarillos podían ser cosidos de nuevo. No era responsabilidad de ellos cuidar del mundo entero, le susurró la madre a la hija, cuyo vestido amarillo ya no coordinaba, cuyas manos estaban emapapadas de sudor, y que se asomó hacia afuera cuando el gigante se puso el sombrero sobre su enorme cabeza, sin que él llegara a comprender el tamaño de la pena que continuaba desatándose en su corazón •

TRADUCCIÓN DE LUIS PANINI



Año tras año

PAUL VANGELISTI

Algo hay aquí que simplemente no funciona:
Macbeth y su inteligencia de segunda,
Lear, rey de cuento de hadas y en la cima del monte
esa muchacha de tipo español con cola de caballo,
sus flancos vivaces contrapuestos a la luz invernal.
Música, clamor, es lo que buscas oír,
de jóvenes o viejos, ante todo o si no, los amigos
no obstante. ¿Y qué con la palabra
y la intención, una luminosa sonrisa azul
en cada cúmulo de deseos venideros,
referencia sin palabras y nuestros fantasmas que mugen?

YEAR AFTER YEAR

Something there is that just won't do: / Macbeth and his second-rate intelligence, / Lear a fairy tale king and that Spanish-looking / young woman with ponytail on the hilltop / her pert flanks opposing the winter light. / Music, you say, is what you listen for, / from young or old, avant or else, friends / notwithstanding. And what about word / and intention, a dazzling blue grin / in every world of desire to come, / wordless reference and our lowing ghosts? / So how you doing and who you been, / musically at least or otherwise? / Time spilling backwards is the evil / and the test, like words and us, ready made. / And not unlike the paling horizon, / time may

LUVINA / INVIERNO / 2009

Así que, ¿cómo estás y quién has sido,
musicalmente y de otro modo?
El tiempo que se derrama hacia atrás es el mal
y la prueba, como las palabras y nosotros, preconcebidos.
Y no sin semejanzas con el horizonte que palidece,
el tiempo puede argumentarse mejor de soslayo,
como el deseo en Eagle Rock o en otra parte
dentro de la llama del amor, aunque prefiera el crimen.
No sé tú pero nosotros allá arriba
en el monte no hemos tenido un gran año,
con eso de la primavera en nuestra taberna despoblada
y la aturdida luna trepando por todas esas noches.
Claro, la música sonará como sabe hacerlo la música
con sus trinos y fraseos patéticos que traen
la esperanza de un mejor futuro. Y el sonido giratorio
del corazón en temporada o fuera de temporada,
como un venado al que uno le habla desde el otro lado del río,
sólo desea un clima perpetuo
e indócil, como la cara de arenisca, halcón encumbrado,
agua cegadora.

VERSIÓN DE TEDI LÓPEZ MILLS

be better argued sideways, / like desire in Eagle Rock or elsewhere / in the flame of love, though it prefer crime. / I don't know about you but us jokers / up on the hill have not had so good a year / what with springtime in our bald saloon / and a dizzy moon climbing all those nights. / Sure, music will dream as music does / with her pathetic turns and phrases bringing / hope of better things. And the wheeling sound / of the seasonal or unseasonable heart, / like deer spoken to across a river, / wants just one climate, perpetual and / unruly as the sandstone face, soaring hawk, / blinding water.

LUVINA / INVIERNO / 2009

UNIVERSAL City

DAVID L. ULIN

Un sábado por la mañana me encuentro en el primer vagón de la línea roja del metro, yendo de Hollywood a Universal City, exactamente debajo del Paso Cahuenga. A mi derecha, mi hijo de siete años, Noah, se recarga contra la ventana delantera observando hacia el frente por el túnel, fingiendo ser el conductor, mientras detrás de nosotros se sienta la habitual selección de usuarios del transporte público —papás con sus bebés, pensionados, compradores de fin de semana, turistas, todos atrapados entre la proximidad y la distancia, entre la lenta suspensión de este momento y la anticipación de la próxima llegada. Subir al metro en Los Ángeles es una forma de dislocación; después de todo ésta es una ciudad para conducir. Sin embargo, a pesar de las contradicciones, la experiencia es extrañamente reconfortante porque me enfrenta cara a cara con la complejidad, con el caos de este mundo humano. Una crítica que se hace comúnmente al sur de California es que se trata de una sociedad segregada: la gente no se mezcla, se queda en sus patios traseros. Pero en el metro se puede ver a todos: negros, blancos, latinos, asiáticos, hombres y mujeres, viejos y jóvenes. Ésta es una razón por la que me gusta estar aquí, el modo en que me recuerda todo aquello que habita bajo la superficie, todas las coincidencias, las conexiones que normalmente no podemos ver. Aun así, se trata de un balance tenue, ya que en un cierto punto siempre termino recordando que estoy en un tubo de concreto excavado bajo cientos de metros de cambiantes rocas y tierra y sedimento, todo lo cual parece listo para colapsarse ante el primer desliz sustancial a lo largo de la falla. Yo pensaba en esto continuamente cuando vivía en San Francisco, apretaba las manos cada vez que abordaba un tren BART¹. Y hoy siento la misma lenta espina de aprensión, un sentimiento entre inquietud y

1 BART (Bay Area Rapid Transit) es un sistema rápido de transporte en la Bahía de San Francisco. Son trenes de diseños aerodinámicos que conectan San Francisco con las ciudades en East Bay y los suburbios hacia el norte, en San Mateo County (N. de la T.).

ansiedad, mientras pienso rápidamente en un susurro silencioso: por favor, aquí no, no ahora.

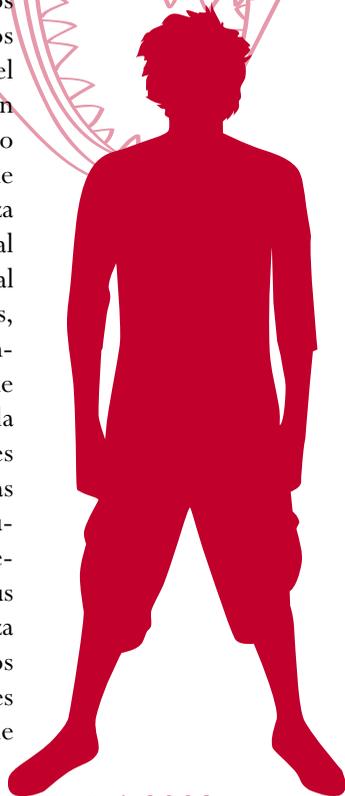
El vagón sisea al detenerse en Lankershim Boulevard, y mientras las puertas se deslizan al abrirse, la mayor parte de los pasajeros, incluyéndonos a Noah y a mí, bajamos de él. Doy un rápido suspiro de alivio al estar fuera del túnel, al reingresar en el mundo del espacio y la luz. Aunque estamos aún bajo el nivel de la calle, la estación aquí es abierta, aireada, con un alto techo de bóveda arqueándose sobre nosotros como un carapacho. A mitad de la plataforma, un proyecto de arte público —palabras e imágenes grabadas en losas instaladas a través de una sucesión de pilares— cuenta la historia de este lugar, alguna vez conocido como Campo de Cahuenga, donde el 13 de enero de 1847 el general Andrés Pico entregó California a John C. Fremont, terminando así, eficazmente, la guerra México-estadounidense. Éste es otro pedazo de historia subterránea, otra capa, algo de textura, una historia que la mayor parte de la gente de Los Ángeles ya no conoce, si es que alguna vez la conoció. No importa a dónde vayas en California, siempre encuentras sitios como éste, lugares donde el pasado ha sido eclipsado, donde debiera haber monumentos, pero en cambio sólo ves calles y estaciones del metro. Es por esto que muchas personas caracterizan este estado en términos de lo borrado, del olvido, aunque para mí el punto principal es que la historia siempre reaparece. «Rasca la superficie un poco y el desierto se muestra», escribió Bertolt Brecht en 1941 sobre el sur de California, y sesenta años después eso aún evoca la esencia misma del paisaje, la idea de que aquí el pasado está siempre acechando, siempre esperando, encubierto pero siempre presente, oculto en el hueco menos esperado de nuestras vidas.

Cualquier otro día me hubiera detenido a mostrarle el complejo a Noah, a hablarle sobre el Campo de Cahuenga, a localizar los frágiles filamentos del tiempo. Sin embargo, esta mañana Noah y yo no estamos de humor para la historia. Vamos camino a los Universal Studios. Durante meses he estado prometiéndole llevarlo, y mientras subimos a la escalera eléctrica y salimos a la luz del día, él platica animadamente de lo que quiere ver. «¿De verdad es aquí donde hacen las películas?», me pregunta, y cuando digo que sí, su cara se parte con una mueca desdentada. Yo también estoy alborotado, pero por una razón diferente: quiero ir al recorrido por los estudios porque imitan un gran terremoto en una estación del metro como ésta. De alguna manera es como aprobar otra prueba de temblores², pero esta vez no sólo podemos ser testigos del terremoto, sino experimentarlo nosotros mismos.

2 La traducción es literal, pero en inglés «shake test» se refiere a la prueba de madurez fetal, examen que se hace a los bebés neonatos para determinar su madurez. En este caso, la palabra *shake* alude a los sacudimientos o temblores experimentados en un terremoto (N. de la T.).

Eso, como lo ha señalado Noah, es lo que faltaba en mi visita a San Diego, y si un parque de diversiones temático está construido más elaboradamente que un experimento científico, ¿qué nos dice esto acerca de la intersección entre la realidad y el mito, la manera en que chocan la fantasía y los hechos concretos? De nuevo, algún escéptico se lo achacará a California, pero yo veo todo esto en términos más fundamentales. No, como la foto que dice «Bienvenido a L.A.», una simulación de terremoto no es más que un mecanismo de aguante, la expresión de una bravuconada, el intento de mediar lo sísmico, de reducirlo a nivel humano, una estrategia para hacerlo nuestro.

Afuera, Noah y yo cruzamos Lankershim Boulevard y tomamos un tranvía al estacionamiento del Universal Park. Allí navegamos con las muchedumbres del sábado. Todo alrededor de nosotros son señales de la ilusión, desde la urbanidad postiza de City Walk —un centro comercial al aire libre, adyacente a los Universal Studios, cuyas prefabricadas fachadas, aguas danzarinas y un estridente e impactante neón parecen la pesadilla de un escenógrafo, de lo que la calle de la ciudad puede ser— hasta los actores que entretienen a la gente mientras esperamos en la fila, idénticos a Laurel y Hardy con los disfraces completos de los personajes, jugando con sus corbatas y mirando con cierta tristeza en sus ojos. Adentro es más o menos lo mismo: lo primero que vemos es una réplica inmensa del tiburón de



Jaws, colgando boca abajo, abriendo las fauces, como si recién lo hubieran atrapado y matado. Se disminuye otro peligro arquetípico, pienso, otro colectivo terror contenido. Noah mete la cabeza entre las fauces del tiburón y yo tomo la fotografía; luego nos acercamos a un pabellón cerrado donde los niños se disparan unos a otros con pelotas de plástico; de ahí vamos a un enorme parque acuático, con toboganes y desniveles y pistolas de agua sujetas al suelo, donde también hay una inmensa cubeta que se derrama periódicamente empapándolo todo en una franja de treinta pies. Me paro a un lado, observando a Noah correr dentro y fuera del agua durante cerca de veinte minutos, antes de que lo llame y le sugiera que tomemos el recorrido. «¿Qué es lo que tienen?», me pregunta, alzando la voz y frunciendo los ojos, levemente escéptico. «¿Qué es lo que vamos a ver?». Le cuento que el recorrido nos llevará por todo el parque, que vamos a ver efectos especiales, tormentas y avalanchas de lodo, el humo y los reflejos de este mundo manufacturado. «No sé», le digo, «puede ser que también haya un terremoto». Y por primera vez percibo un leve gusto de lo que se siente ser un adivino, insinuando posibilidades, ofreciendo pronósticos del futuro, explotando la expectativa y el deseo de alguien más.

Después de todo, con la mención del terremoto, Noah se entusiasma: «¿Uno muy grande?», pregunta, y cuando encojo los hombros, sus ojos empiezan a brillar. Es extraño: aquí está él, siete años de edad, ha sido un californiano toda su vida y los únicos temblores que ha padecido han sido, en los niveles más bajos del cálculo consciente, ese par de sismos de septiembre. Éste es el otro lado de la tierra sísmica, la manera en que los periodos de actividad están separados por largos intervalos de calma, que te adormecen al punto de creer que el planeta es estable y que existe tal cosa como la tierra sólida. En los 75 años después de 1906, por ejemplo, sólo un temblor en el área de la bahía alcanzó la magnitud de 6, o un poco más, lo que significa que una gran cantidad de personas vivieron toda su vida junto a la falla sin haber tenido jamás un contacto directo con una amenaza sísmica. Pienso en esto mientras Noah y yo tomamos nuestros asientos en el tranvía abierto y visitamos las calles de Nueva York y algunos pueblos europeos, mientras cruzamos un puente mecánico colapsándose y observamos el destello de una avalancha inundar un pueblo en las montañas de México. Es el último revestimiento de la ilusión, la imagen final de cómo la sismicidad nos elude, la idea de que, en California entre todos los lugares, tenemos que venir a un parque de diversiones para que Noah pueda experimentar su primer terremoto significativo.

El recorrido continúa por los foros, destacando todos los monumentos familiares de este mundo paralelo. Separamos el Mar Rojo y miramos al tibu-

rón atacar, vemos la casa de *Psicosis*, el callejón sin salida donde vivió Beaver Cleaver. Después de media hora empiezo a sentir un ligero tirón de incertidumbre, y me pregunto si habré entendido bien. Hemos paseado por todo el parque y ningún terremoto aparece en el horizonte. ¿Podría haber sido sustituido por una instalación más novedosa, algo así como la tumba de la momia? Miro alrededor para constatar las posibilidades, pero la calle en la que vamos está delimitada por *sets* de sonido, edificios estilo almacenes color *beige* que no muestran nada. Al frente del tranvía, la guía empieza a hablar de la continuidad, advirtiéndonos que vamos a entrar a un *set* en vivo, que si tocamos algo podríamos perturbar a los actores y sabotear la película. Otro sistema complejo, pienso para mis adentros, otro caso de aleatoriedad e influencia. Luego las puertas del *set* de sonido se abren completamente, el tranvía sigue delante y, antes de que me dé cuenta, ya estamos jalando junto a nosotros una plataforma del metro, mientras la guía nos anuncia que estamos llegando a San Francisco, a la estación ficticia de Waterfront, en algún lugar del centro de la ciudad.

Cuando el tranvía se detiene, yo siento un revoloteo de expectación, como si estuviera sentado en la cúspide de algo, algo que no estaba seguro de que se podría ver. Eso es, pienso, y siento alivio de haberlo hecho, pero una vez que el momento se apacigua, el alivio lentamente se transforma en confusión y me pregunto qué es *esto* exactamente. No soy el único; mientras nuestra guía comenta algo sobre la comida en la mesa de los servicios artesanales, Noah, que ha subido anteriormente al tren BART más de una vez, se inclina y me informa que esta estación no se parece en nada a la estación real. Por supuesto tiene razón, el techo es muy bajo, las vías muy juntas, muy estrechas, y hay una cualidad destartalada en toda la construcción, como si las paredes mismas estuvieran decaídas, rotas, cansadas. Recuerdo la tensión que yo sentía en San Francisco, que en cada excursión en el BART iba acompañada no sólo de una oración, sino de una sucesión de imágenes mentales, una película privada de mis propias y terroríficas imaginaciones: el estruendo de la tierra y las sacudidas, siempre las sacudidas mientras todo se derrumbaba. Aun ahora, cuando intento traer esa sensación, permanece más allá de mi alcance, tal como ocurre con la memoria. Éste es el problema de la ilusión; no importa lo que sea, siempre sabes que no es real. Volteo a ver a Noah, pero se ha ido hacia atrás para revisar la estación. Así que pongo atención a la guía, y mientras lo hago, el terremoto empieza.

Cuando digo terremoto, me refiero a un terremoto, y falso o no, me toma por sorpresa. No importa que yo supiera que venía; en un segundo estoy en mi asiento de plástico del tranvía, esperando, y en el siguiente estoy dando tumbos hacia Noah que brinca con la aparición del temblor y

lanza una exclamación involuntaria. Mi sensación de haber sido tomado por sorpresa es tan efímera como inesperada, y termina en cuanto el temblor comienza en serio, un prolongado, irregular y agitado redoble. Se siente un poco como Northridge,³ excepto que los movimientos son demasiado uniformes, demasiado regulados —los movimientos son grandes y en bloque, con ningún flujo orgánico, las variedades del tono, de la ondulación y la intensidad, que definen a un temblor natural a mitad de su agonía. «¿Ves?», le digo a Noah, «te dije que podría haber un terremoto». Él sonrío brevemente, un fugaz destello de dientes, pero sus ojos son como dardos, nerviosos, y cuando el tranvía empieza a balancearse de un lado a otro a lo largo de las vías, rodea mi brazo con su cuerpo. «Todo está bien», le susurro mientras se aprieta contra mí. «Es sólo un efecto especial, todo está bien». Adelante nuestra guía trata de jugar un poco con el momento, aunque sobreactúa: «Estén todos tranquilos», grita, como si estuviéramos en un desastre real. «En California esto pasa todo el tiempo». Mientras habla, su cara se ensancha en una mueca de terror, pero un gesto revelador parpadea, como una palomilla, en las esquinas de su boca.

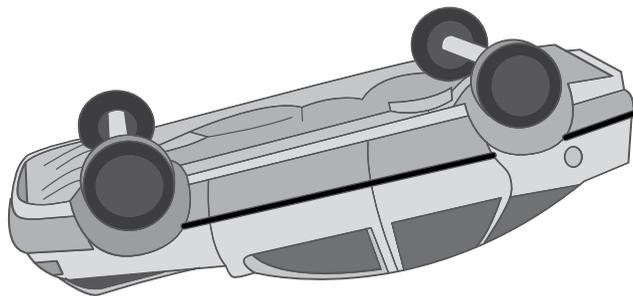
Y yo no sé si es la escenografía, o la cualidad del temblor, o si es una indefinible conjugación de las dos. Pero a medida que el temblor empieza a moverse seriamente, empiezo a sentirme desencantado —o tal vez *disociado* es una mejor palabra. La simulación de un temblor puede ayudarnos a ejercer control sobre lo incontrolable, a tomar un miedo de indefinida duración y enmarcarlo en términos que podemos comprender. Sin embargo, al final, no es más atractivo que una prueba de temblores⁴, excepto porque puedes pararte dentro. El año pasado, cuando regresé de San Diego, pensé que esto era un problema, que mi incapacidad para experimentar un terremoto, para sentirlo, me había hecho apartarme. Hoy tengo la misma sensación, el mismo inevitable margen de distancia, como si estuviera viendo que esto le ocurre a alguien más. En parte esto tiene que ver con Noah, con mi deseo de mantener un ojo alerta y asegurarme de que está bien. No obstante, el terremoto continúa y el nerviosismo de Noah se evapora. Me suelta el brazo y empieza a ver alrededor. Ciertamente aquí hay mucho que observar. Mientras el tranvía da tumbos de adelante hacia atrás, el techo se parte y queda abierto, dejando ver a través de un parche irregular de pavimento una hilera de fachadas de tiendas, incluyendo un restaurante chino. «Oye», dice

3 El terremoto de Northridge ocurrió en el área norte del Valle de San Fernando en la ciudad de Los Ángeles la madrugada del día 17 de enero de 1994. El pico registrado llegó a 6.7 en la escala de Richter y la aceleración terrestre fue la mayor jamás captada en un área urbana estadounidense (*N. de la T.*).

4 «Shake test» (prueba de madurez fetal) en el original (*N. de la T.*).

Noah, resplandecen sus ojos como linternas, «es la calle que está arriba del metro». Y cuando se echa hacia adelante, el asfalto se inclina y, en una pieza, se desliza hacia la estación: el movimiento es tan lento y uniforme como si una gran palanca hubiera sido arrojada. Una vez que la calle hubo caído, un camión empieza a rodar inevitablemente hacia nosotros, resbalando sobre el pavimento como si estuviera sobre un riel invisible. Cada pequeño movimiento parece una coreografía, hasta el momento en que el camión choca con una columna y explota en llamas. Sentimos una llamarada de calor, una luz, pero disminuye cuando un tren aparece en las vías opuestas. Sonando la bocina, se estrella contra el camión y se descarrila, rodando a través de la plataforma con otro derrape controlado. Una toma de agua se rompe y la estación empieza a inundarse.

Para entonces, Noah se balancea junto con el temblor como si fuera un recorrido en la montaña rusa. No tiene miedo, tampoco está sobrecogido. Más bien parece tomarse la experiencia con calma. Como padre, esto es lo que esperas que ocurra, pero aun así no puedo evitar sentir su desilusión de que este temblor no haya hecho lo que tendría que hacer. En principio creo que esto se debe a la debilidad de la ilusión, la manera en que, a pesar de su vívida iconografía —el colapso de la calle, la explosión del tanque, el descarrilamiento del tren, las imágenes elementales de la devastación—, este evento es casi en su totalidad más pequeño que la vida. No es solamente el montaje mecánico y la variación de las sacudidas, sino la insustancialidad de los efectos, la forma en que el camión quemándose parece una imagen tridimensional en una cartelera, mientras que el tren es un tubo de aluminio sobre las ruedas de un carrito del súper. La razón real, sin embargo, se aclara justo antes que dejemos el *set* de sonido, ya que el terremoto hubo terminado. Estamos en el tranvía, esperando —algún tipo de autorización, el anuncio de que están listos para la próxima parada—, cuando la estación del metro se empieza a reconstruir, como si el tiempo mismo se hubiese revertido mágicamente. Primero, el tren es jalado hacia atrás, hacia las vías, y se aleja de la estación; luego el camión regresa al nivel superior, y en un movimiento muy suave, el techo se cierra y se pierde de vista la calle. Ha desaparecido



la inundación, se han ido la destrucción y el fuego, ha desaparecido hasta la más pequeña evidencia de que algo ha sucedido aquí. Es la caricatura perfecta de un milagro, en la que, con el toque de un dedo, el pasado se vuelve algo recuperable y los eventos se rebobinan con una regularidad de reloj.

Y así, de pronto, comprendo lo que está sucediendo, por qué quería yo ver este terremoto y por qué me marché insatisfecho. Lo que acabamos de experimentar es el supremo terremoto mecánico. El terremoto reivindicado por adivinos. Un evento desprovisto de aleatoriedad, uno que se repite a intervalos bien definidos, con patrones que están totalmente determinados, tan controlados que, cuando termina, de hecho se borra a sí mismo. Hasta cierto punto, ésta es una metáfora de cómo vivimos en California, cómo nos sacudimos la sismicidad, la convertimos en historias y paseos, reconstruimos los edificios colapsados y las autopistas caídas y tratamos de olvidarnos de cómo se veían. Pero, si éste es el caso, es una metáfora sin profundidad, sin historia, una metáfora del infinito tiempo presente. Esto, se podría argumentar, es exactamente el punto, la esencia misma de un terremoto simulado, se trata de algo que podemos meter en una caja y ponerle un nombre. Lo puedes ver, lo puedes cuantificar; no tiene sombras, no tiene relaciones inexplicables —todo existe en blanco y negro. Aun así, aunque es interesante, e incluso ocasionalmente sorprendente, sentarse en la imitación de una estación del metro y observarla retumbar, finalmente, no nos dice nada de nosotros mismos. No hay peligro, no existe el sentido del caos. En síntesis, ninguna interrogante de cómo termina el terremoto.

Si alguna vez dudé si esto era necesario, obtuve un recordatorio más al final del día. Noah y yo estamos de regreso en la estación del metro —el metro real—, de pie en la plataforma de Lankershim, esperando la línea roja hacia Hollywood. Delante de nosotros los túneles bostezan apretados y negros, pasajes recortados a través de las montañas. La estación, mientras tanto, parece flotar como una catedral, un inmenso espacio vacío en el cual yo rezo. Parece un *set* de Universal, pero esto no significa que sea más estable. De hecho se siente, al mismo tiempo, más y menos sustancial. Así que una vez más junto las manos y susurro: por favor, no aquí, no ahora.

Noah me observa por un minuto, luego da un hondo suspiro. «¿Papá?», dice, y cuando yo asiento, me pregunta: «¿Qué pasaría si hubiera un terremoto aquí abajo?». Lo miro larga y cuidadosamente, tratando de descifrarlo, pero sus ojos son difíciles de leer. Finalmente, no tengo nada más que incertidumbre que ofrecer...

«No lo sé», le digo, «no lo sé» ●

FELICITACIONES, Charles H. Webb, *usted acaba de ganar diez millones de dólares*

CHARLES HARPER WEBB

A pesar de mi doctorado en Psicología Clínica, de mi alta puntuación en el CENEVAL, menciones Summa Cum, llaves de la Hermandad Phi Beta Kappa, tarjeta de Mensa,

A pesar de los Monos Marinos ordenados por correo que no hablaban, bailaban ni saltaban de árbol en árbol, y no eran monos, sino miserables camarones de agua salada—

A pesar del submarino propulsado con bicarbonato que, en la tele, nadaba como un mini-*Nautilus*, pero se jaloneaba al fondo de mi bañera como un gobio herido sangrando burbujas de sodio—

A pesar del «Balneario Hawaiano para Lunas de Miel» que se veía grande y lujoso en el tríptico, pero terminó siendo un calabozo remodelado junto al rastro más grande de Kauai—

A pesar del último juego del Torneo del Club de Padres, las bases llenas, dos fueras en la novena, cuando abaniqué tres lanzamientos, todos bolas—

CONGRATULATIONS, CHARLES H. WEBB, YOU'VE JUST WON TEN MILLION DOLLARS

Despite my Ph.D. in Clinical Psych, despite my high SAT and GRE, Summa Cum, Phi Beta Kappa key, and Mensa card, / Despite the mail-order Sea Monkeys that didn't chatter, dance, swing tree to tree, and weren't monkeys at all, but miserable brine shrimp— / Despite the baking-soda-powered submarine that, on TV, swam like a mini-*Nautilus*, but twitched on the bottom of my bathtub like a stricken minnow leaking sodium bicarbonate blood— / Despite the «Hawaiian Honey-moon Hideaway» that looked large and luxurious in the brochure, but proved to be a converted oubliette next to Kauai's largest slaughterhouse— / Despite the last game of the Dad's Club World Series, bases loaded, two out in the ninth, when I whiffed on three pitches, all balls— // And the time that Carlie Farrell, head cheerleader at Hoover High, asked me out because «intelligence is sexy»,

Y la vez que Carlie Farrell, la líder de porristas en Hoover High, me invitó a salir porque la «inteligencia es sexy», y tuvimos tres citas en dos semanas, y cuando finalmente intenté besarla, retrocedió, y confesó que yo era una treta para que su novio futbolista la aceptase otra vez—

A pesar de esperar de sol a sol toda la semana la llamada que mi agente literario juró que me haría rico—

Y correr del trabajo a casa durante un mes entero, seguro de encontrar felicitaciones del Fondo Nacional para las Artes—

A pesar de los 100 currículos membretados que envié por correo, y ninguna entrevista—

A pesar del cinismo por el que soy reconocido, el ingenio ácido, la réplica mordaz, el desdén que deja a su presa retorciéndose como una flecha que traspasa la vesícula (ya quisiera)—

A pesar del día en que, harto de las cartas de las agencias de tiempo compartido que anunciaban «Usted definitivamente ha ganado un premio», abrí una marcada con «Notificación de Premio, Personal y Confidencial, Entrega Individual PRIORITARIA», leí sobre el Gran Premio, una Winnebago, leí (en impresión microscópica) la declaración de probabilidades legalmente requerida, encontré la prima con probabilidades de 9'999,996 a 10'000,000 —una cámara— y supe que había «ganado» y que, por aburrimiento y rencor, conduje hasta el mentado «complejo exclusivo» donde podría «poseer mis propias vacaciones» en el Valle Antelope —olvidado por Dios— donde vi el charco de lodo que llamaban «lago», y las pocilgas-en-pontones que llamaban «casas flotantes» de camino a la entrada, y dije al guardia que iba a reclamar mi Winnebago—

and we had three dates in two weeks, and when I finally tried a kiss, she pulled away, and confessed I was a ploy to make her football-player boyfriend take her back— / Despite waiting dawn to dusk all week for the call my screenplay agent swore would make me rich— / And rushing home from work for a whole month, sure I'd find congratulations from the NEA— / Despite 100 custom-printed résumés mailed out, and not one interview— / Despite the cynicism I'm notorious for, the acid wit, the scathing retort, the put-down that drops its target writhing like an arrow through the gallbladder (I wish)— // Despite even the day, sick of letters from time-share operations claiming «You have definitely won a prize», I tore one open stamped «Prize Alert, Personal and Confidential, Hand PRIORITY Deliver», read about the Grand Prize, a Winnebago, read (in microscopic print) the legally required statement of odds, found the «premium» with odds of 9,999,996 to 10,000,000—a camera—knew I'd «won» that, but out of boredom

A pesar de ser referido al vestíbulo, del cual se escabullían vendedores en poliéster sudado pastoreando a los Canosos Distinguidos, cuando yo pasaba despotricando «Definitivamente gané una Winnebago. Estoy aquí para reclamar mi premio», demandando «¿Dónde está mi Winnebago?» negándome a «tranquilizarme» o a ser convencido de que no había ganado—

A pesar de que el mandamás me condujo a su oficina, explicando que había ganado una «cámara autoajustable de 30 milímetros» con la que podría partir después de «experimentar» una «presentación» de 90 minutos, pero repetí «No, ¡una Winnebago! Eso dice aquí», hasta que el infeliz suspiró, «Veré qué puedo hacer», desapareció, y regresó con un guardia armado y un empaque etiquetado: CÁMARA, con el que el guardia me guió afuera, entonando «Señor, voy a tener que pedirle que se vaya», y yo subí a mi auto, destrocé el paquete, vi la cámara de plástico con su listón de hule para el cuello, y exclamé «Este pedazo de mierda —¿esto es mi premio?» antes de patinar mi Ford Striver y alejarme en el estrépito—

A pesar de todo eso, e incluso aunque sabía que la gente de la tercera edad ha drenado los ahorros de sus vidas para volar a Florida y reunirse con los Reyes de los sorteos de promoción de revistas, Dick Clark y Ed McMahon, y recaudar los millones que los pobres zoquetes piensan que ganaron—

Incluso aunque sé que los escritores, abogados y psicólogos trabajan jornadas de ocho horas acuñando frases para incitar, atraer, emocionar, confundir y embaucar a pendejos para que compren revistas—

and spite, drove to the touted «luxury resort» where I could «own my own vacation» in the godforsaken Antelope Valley, where I saw the mud-puddle they called a «lake», and the shanties-on-pontoons they called «houseboats» as I drove up to the gate and told the guard I'd come to claim my Winnebago— / Despite being referred to the front office, out of which salesmen in sweaty polyester wriggled with white-haired Leisure Worlders in tow as I blazed by, yelling, «I've definitely won a Winnebago. I'm here to claim my prize», demanding «Where's my Winnebago?» refusing to «calm down» or be convinced I hadn't won— / Despite the head honcho's herding me into his office, explaining that I'd won a «self-focusing 30-millimeter camera» with which I could drive away after «experiencing» a 90-minute «presentation», but I repeated, «No, a Winnebago. It says so right here», until the wretch sighed, «I'll see what I can do», disappeared, and returned with an armed guard and a package labeled CAMERA, whereupon the guard led me outside, intoning, «Sir, I'm going to have to ask you to leave», and I climbed in my car, tore open the package, saw the plastic camera with its plastic neck cord,

Incluso aunque, un día desesperado cuando una sucesión de rechazos, a martillazo limpio, bajó mi guardia, abrí una carta de sorteo marcada: CORRESPONDENCIA URGENTE, ASESORÍA SOBRE PREMIO NO ENTREGADO, ABRA INMEDIATAMENTE, y después de haber resuelto el ACERTIJO PARA BONO DE \$50,000, al quitar de una hoja de estampas tamaño lona que tenía los nombres y precios de revistas, las tres estampas que, acomodadas subsecuentemente, dicen «Gane un Nuevo Cadillac Seville», y después de quitar la calcomanía que cubría mi premio potencial —1,000, 10,000, ó 1'000,000 de dólares en efectivo— y encontré que me correspondía el millón, y después de haber adjuntado la forma del ACERTIJO PARA BONO DE \$50,000 y la etiqueta del NÚMERO DE RECLAMO DEL PREMIO en el sobre especial, y escarbé entre los papeles hasta que encontré la «etiqueta de entrega», y la adjunté, pero también encontré un sobre escarlata etiquetado: «Abra Sólo Si NO Ordenará», y leí, «¿Usted realmente cree que nos gusta dar premios a la gente que no coloca órdenes?» y descubrí que, si quería proceder con mi precipitado, lastimero y antiintelectual acto, debía leer las Reglas Oficiales, así que escarbé de nuevo entre los papeles, encontré las reglas, y descubrí que debía usar mi propio sobre y mensajería, despegué mis estampas del ACERTIJO PARA BONO DE \$50,000 de su forma oficial y las pegué en una ficha bibliográfica en la que debía escribir a mano SIN ORDEN ADJUNTA, y luego enviar todo a una dirección diferente de la del SOBRE OFICIAL PARA RÉPLICA PRIORITARIA DEL PREMIO EXPRESS—

and exclaimed, «This piece of turd—this is my prize?» before I goosed my Ford Striver and roared away— / Despite all that, and even though I know that senior citizens have drained life savings flying to Florida to meet the magazine-sale sweepstakes Kings, Dick Clark and Ed McMahon, and collect the millions the poor duffers think they've won— / Even though I know that writers, lawyers, and psychologists work eight-hour days turning out phrases to entice, lure, excite, confuse, and bamboozle suckers into buying magazines— // Even though, one desperate day when a string of rejections hammered down my guard, I opened a sweepstakes letter marked URGENT MAIL, UNAWARDED PRIZE ADVISORY, OPEN IMMEDIATELY, and after I'd solved the BONUS \$50,000 PRIZE PUZZLE by picking out of a tarpaulin-size sheet of stamps bearing the names and prices of magazines, the three stamps that, placed together, read «Win a New Cadillac Seville», and after I'd pulled off the sticker covering my potential prize—1,000, 10,000, or 1,000,000 dollars cash—and found that I was up for the 1 mill, and after I'd enclosed the completed BONUS \$50,000 PRIZE PUZZLE form and the

A pesar de trozar los papeles en confeti y lanzarlos a la basura, adonde acababa de consignar media hora de mi vida,
 Todavía, cuando veo, en rojo y dorado, tras la ventanilla de celofán en el sobre de oro, FELICITACIONES, CHARLES H. WEBB, USTED ACABA DE GANAR DIEZ MILLONES DE DÓLARES,
 Por un instante no tengo casi cuarenta y cinco, con un disco herniado, calvicie acelerada, una práctica de medio tiempo en psicología que el HMO estranguló, y un Chevy Luv con 113,000 millas, neumáticos rasos, un embrague desgastado, mala compresión, y un bamboleo de bailarina hawaiana;
 No acabo de calificar para una beca de verano, no teniendo otra opción que renunciar a mi trabajo, lo que no puedo permitirme;

Uno de mis mejores amigos y mi madre no tienen cáncer;
 Mi esposa no tiene un sangrado placental que «preocupe» a su médico y nos programó para ver un especialista que acepta brazos y piernas como adelanto;
 No tengo una hipoteca que no podré liquidar a menos de que mi mujer trabaje, lo que no puede por el embarazo y el sangrado.

PRIZE CLAIM NUMBER label in the special envelope, and dug around in the papers until I found the «delivery tag», and enclosed that, but also found a scarlet envelope labeled «Open Only If NOT Ordering», and read, «Do you really think we like to give prizes to people who don't place an order?» and learned that, if I meant to proceed with my rash, miserly, anti-intellectual act, I should read the Official Rules, so I dug through the papers again, found the rules, and learned that I would have to use my own envelope and postage, unstick my BONUS \$50,000 PRIZE PUZZLE stamps from their official form and paste them on a blank three-by-five card on which I must hand-print NO ORDER ENCLOSED, then send everything to a different address from the one on the OFFICIAL PRIORITY PRIZE EXPRESS REPLY ENVELOPE— / Despite ripping the papers to confetti and hurling them into the trash, where I'd just consigned half an hour of my life, / Still, when I see, in red and gold, behind the cellophane window in the gold envelope, CONGRATULATIONS CHARLES H. WEBB, YOU'VE JUST WON TEN MILLION DOLLARS, / For an instant I'm not almost forty-five, with a herniated disk, accelerating baldness, a part-time practice in psychology strangled by HMOs, and a Chevy Luv with 113,000 miles, bald tires, a slipping clutch, low compression, and a hula-dancer's shimmy; / I wasn't just passed over

¡No! Estoy en la sala de mi familia la mañana de Navidad, pasando la mirada por el pino cintilante y la bici Schwinn roja;
 Estoy en mi cuarto, mis padres fuera de la ciudad, viendo a mi primer amor —toda ella curvas y albura suave— salir del baño y correr hasta mi cama;

Estoy abriendo, con manos temblorosas, el sobre de vitela de la Universidad Rice, leyendo «Nos complacemos en comunicarle ...»;
 Estoy escuchando al anunciador que grita «¡Por favor, Demos la Bienvenida a SATURNALIA!» mientras yo subo de un brinco al escenario con mi guitarra en The Catacombs Club, y comienzo «Armadillo Baby» que escribí;
 Tengo el agua hasta los muslos y estoy titiritando en el río Skykomish, son las 5 a.m., siento mi anzuelo rebotar por el fondo, cuando un tren de carga engancha mi línea, la punta de mi caña se hunde, mi riel rechina, y yo aúllo a las millas de abetos en el bosque «¡Sigue pescando!»;
 Tengo tres años, acabo de despertar de una pesadilla, donde una bruja quiere comerme, y Mamá susurra «Sshh, Cielo. Aquí estoy»,
 Mientras me tapa en su cama donde Papá ronca, y pronto me acurruco hacia el interior de los sueños y la dicha •

VERSIÓN DE CÉSAR SILVA MÁRQUEZ, JOSÉ RICO Y ANTHONY SEIDMAN

for a summer grant, and have no recourse but to quit my job, which I can't afford to do; // One of my best friends and my mother don't have cancer; / My wife doesn't have placental bleeding that has her doctor «concerned» and has us scheduled to see a specialist who accepts arms and legs as down payment; / I don't have a mortgage I can't meet unless my wife works, which she can't because she's pregnant and bleeding. // No! I'm in my family's living room on Christmas morning, staring past the glittering tree at a red Schwinn bike; / I'm in my bedroom, parents out of town, watching my first love—all white softness and curves—dash out of the bathroom to my bed; // I'm opening, with shaking hands, the vellum Rice University envelope, reading, «We're delighted to tell you ...»; / I'm hearing the announcer roar, «Please Welcome SATURNALIA!» as I sprint onstage with my guitar at The Catacombs Club, and tear into «Armadillo Baby», which I wrote; / I'm thigh-deep and shivering in the Skykomish River, 5 a.m., feeling my Okie Drifter bounce along the bottom, when a freight train grabs my line, my rod-tip dives, my reel shrieks, and I howl to miles of spruce forest, «Fish on»; / I'm three years old, waking from a nightmare where a witch wants to eat me, and Mommy's whispering, «Sshh, Honey. I'm here», / As she tucks me in her bed where Daddy snores, and I soon burrow into blissful dreams.

Southland

(prólogo)

NINA REVOYR

HOY, EL VIEJO BARRIO ES temido y evitado, incluso por la gente que vive ahí. Aunque hay tiendas que esperan a los clientes justo al comienzo del Bulevar, la gente conduce hasta South Bay, o incluso a Westside, para ir al cine o hacer sus compras semanales. Las tiendas locales venden muebles de segunda clase y la ropa del año pasado, y a pesar de las promesas de los líderes de la ciudad en los meses posteriores a las revueltas, no están en construcción ni comercios más grandes ni escuelas nuevas. Quedan algunas huellas de ese otro tiempo —un tiempo en que la gente no sólo vivía en el barrio, sino que jamás lo abandonaba. Y si un extraño se fijara bien, un conductor que hubiera tomado el camino equivocado y terminado en sus calles desgastadas, si ese conductor mirara más allá de los letreros carcomidos y de las ventanas rotas o fisuradas, se daría una idea de lo que alguna vez fue el barrio. Aún siguen ahí la gran biblioteca y la primera escuela pública, con una chimenea en cada salón. Sigue abierto el Holiday Bowl —aunque ahora cierra al anochecer—, donde los obreros del turno vespertino jugaban boliche hasta el amanecer. Hay lugares donde las antiguas vías del tren aún se pueden encontrar bajo la hierba, y si el visitante se arrodillara y pusiera su oreja contra el metal dormido, tal vez podría escuchar el lento rumor del tren que solía hacer su recorrido desde el centro hasta el océano.

Hoy, los niños se sienten atrapados en esa parte de la ciudad, y ya que han aprendido a reconocer —al observar las vidas de sus padres— los límites de su futuro, rompen todo lo que tienen a su alcance, que suelen ser ellos mismos. Pero en ese entonces, en ese tiempo diferente —el barrio incluso tenía otro nombre—, Angeles Mesa era un paraíso infantil. Era una meseta plana y fértil, y los campos de trigo y cebada eran escondites ideales para los niños. Los niños mayores tomaban prestadas las armas de sus padres y cazaban ardillas y conejos, puesto que Mesa formaba parte de la ciudad creciente sólo de nombre: todos sabían que aún era el campo.

Los padres de los niños también amaban el barrio. Los que habían crecido en ciudades —ahí en California o en los estados lúgubres y húmedos del Este y del Medio Oeste— amaban el espacio de Mesa y el aire fresco que llevaba el aroma del jazmín en primavera y de la adelfa en verano. Los sureños no podían creer que hubieran encontrado un lugar tan franco y relajado como su propio hogar, y separado de sus trabajos en el centro por tan sólo un recorrido en tren. Era el mismo tren que los había traído aquí originalmente. La Cámara de Comercio había enviado un tren de muestra a hacer un recorrido por el país, repartiendo naranjas y postales de palmeras a quien quisiera aceptarlas. Parejas cándidas de recién casados, obreros carraspeantes, viejos aparceros con las manos endurecidas por años de trabajo duro: todos mordieron las dulces y jugosas naranjas y creyeron que estaban probando el paraíso. Y las naranjas eran mágicas porque, en lugar de saciar el apetito de la gente, lo atizaban. Ese vivo deseo comenzaba en sus papilas gustativas y descendía a sus corazones y estómagos hasta que la anticipación humedecía sus ojos. En Ohio, Misisipi, en Delaware y Georgia, se podía ver a la gente siguiendo al «California sobre ruedas», tropezándose sobre las vías tras el lento tren como si pensarán seguirlo por todo el país. Y lo hicieron. Tal vez no ese mismo día, ni esa estación, ni ese año, pero lo hicieron. Empacaron sus cosas y consiguieron que alguien más se las enviara. Reunieron a la familia y se dirigieron a California.

Algunos fueron a Long Beach, buscando trabajo en los bulliciosos astilleros; o a Ventura, a ganarse la vida con el mar. Algunos fueron a San Fernando para estar cerca de las naranjas que los habían seducido, y algunos a Central Valley a pizcar uvas o pasas. Y algunos de ellos, después de vivir en otros lugares durante uno o varios años; después de comenzar en Little Tokio o en South Central o de seguir las cosechas alrededor del estado, compraron una parcela en Angeles Mesa. A buen precio. ¡Y lo que recibieron a cambio! Una tierra rica y acomodada entre montes salvajes. Y si sus vecinos hablaban un idioma diferente o tenían diferente color de piel, eso no importaba aquí —aunque sólo aquí. Si la gente tenía algún tipo de recelo o aprensión antes de venir, al llegar hacían sus sentimientos a un lado. Porque sus hijos jugaban juntos y se sentaban juntos en la escuela de la Calle 52. Porque era imposible caminar por el vecindario sin ver a alguien diferente.

Hoy, incluso la Iglesia de Todos Sean Bienvenidos tiene barrotes de acero sobre sus ventanas, y muchos de los aparadores de las tiendas están vacíos. Los campos de fresas y los huertos están enterrados bajo el concreto, y los residentes de toda la vida no salen de sus casas por la noche. Aquellos con el dinero pero no el corazón para abandonar el barrio, cruzan por completo el Bulevar y se mudan a las lomas. Ahora nunca bajan, nunca se detienen

en Mama's Chicken and Waffles o en la barbería de Otis, que está cerrando, después de cuarenta años, por falta de clientes. Pero en ese entonces, en ese otro tiempo, que en realidad fue hace poco, el mercado de la esquina apenas podía mantener abastecidos sus estantes, o el Kyoto Grill tener suficiente comida lista, o la Iglesia de El Amor Me Ha Elevado, en Crenshaw (que en realidad está en Stocker) tener suficiente espacio para acomodar a sus fieles. E incluso cuando el área crecía y se transformaba —incluso cuando el Bulevar estaba a reventar de comercios y gente—, el sabor de Mesa no cambiaba. Siempre fue el-campo-en-la-ciudad, pero con un lugar céntrico para reunirse. Y ya que en Mesa había de todo —comida, boliche, iglesia y amigos, por no mencionar árboles, caza y un fondo de montañas—, nunca hubo motivo alguno para mudarse. Si un visitante hubiera venido en 1955, hubiera cerrado los ojos y escuchado las voces que lo rodeaban, habría pensado que se equivocó de camino y que estaba en Texas. Hubiera entrado en Harry's Noodle Shop y confundido al pueblo con Little Tokio. Hubiera visto a un grupo de hombres recién salidos de la planta de la Goodyear, todos alrededor de un radio y escuchando un partido de beisbol. Estarían sentados sobre las canastillas para la leche, frente a una tienda cuyo dueño era un joven japonés, un veterano, que había trabajado ahí desde que era un adolescente, que contrataba él mismo a jóvenes locales, y que había escuchado tantas historias de sus clientes que se le estaba olvidando la propia.

Quienes vivían ahí, quienes reían y bebían y seguían a los Dodgers, no sabían que eran diferentes. No sabían que su desdén por las reglas, observado desde afuera de Mesa, los convertía en excepciones, y su ejemplo no perduró.

Hoy, si ese conductor perdido recorriera ciertas partes de la colonia, aún podría ver a algunos de los viejos residentes —japoneses y negros— en un lugar que el resto de la ciudad rebaja a gueto. Pero sus hijos y nietos, y también los hijos de sus amigos, se mudaron a otros sitios a construir sus propias vidas. En la ciudad donde la historia es inútil y el futuro se reinventa cada día, nadie tiene necesidad de cazar su propia comida; de robar moras de las parras; de vecinos en pares o tercias, sentados en bancas, con tazas de café, levantando el rostro para aceptar el sol de la mañana. Nadie piensa en el barrio, su pequeño mercado de la esquina. Nadie, incluyendo a los hijos de la gente que vivió ahí •

TRADUCCIÓN DE JULIO TRUJILLO

DANA GIOIA

AGOSTO EN LAS COLINAS DE CALIFORNIA

Me puedo imaginar a alguien que encuentre
Insoportables estos campos
Y que al subir bajo el calor la cuesta
Maldiga el polvo y triture
Bajo sus pies la mala hierba y desee
Unos árboles más para dar sombra.

Alguien llegado de la costa atlántica que desdeñe
La pobreza de estos veranos, las formas
Secas y retorcidas del olmo negro,
Malezas, chaparrales, un paisaje
Que agosto ya ha drenado de cualquier verde.

CALIFORNIA HILLS IN AUGUST

I can imagine someone who found / these fields unbearable, who climbed
/ the hillside in the heat, cursing the dust, / cracking the brittle weeds
underfoot, / wishing a few more trees for shade. // An Easterner especially,
who would scorn / the meagerness of summer, the dry / twisted
shapes of black elm, / scrub oak, and chaparral, a landscape / August has
already drained of green. // One who would hurry over the clinging /

Alguien que se apresure bajo los cardos,
Las amapolas y las colas de zorro,
A sabiendas de que todo es mala hierba;
Alguien incapaz de entender que estos árboles
Y algunos matorrales amarillos
También tuvieron vida.

Odiará el resplandor del mediodía
Cuando nada se mueve y no sopla el viento.
Sólo verá otra cosa viva: el halcón
En busca de su presa, suspendido
En el azul solar y cegador.

Sin embargo, para alguien
Crecido en un país escaso en lluvias,
Qué apacible parece la silueta
De una colina, interrumpida apenas
Por no más árboles
De los que uno puede contar,
Cielo vacío, deseo de agua y pasto.

VERSIÓN DE JOSÉ EMILIO PACHECO

thistle, foxtail, golden poppy, / knowing everything was just a weed, / un-
able to conceive that these trees / and sparse brown bushes were alive. //
And hate the bright stillness of the noon / without wind, without motion,
/ the only other living thing / a hawk, hungry for prey, suspended / in the
blinding, sunlit blue. // And yet how gentle it seems to someone / raised
in a landscape short of rain – / the skyline of a hill broken by no more /
trees than one can count, the grass, / the empty sky, the wish for water.

INSOMNIO

Escuchas lo que tiene que decir la casa.
Tuberías ruidosas, fugas de agua en lo oscuro,
muros hipotecados que, inconformes, se trocan
y voces que se apilan en barullo infinito
de quejas cortas, como sonidos de familia
que año con año has ido aprendiendo a ignorar.

Debes oír las cosas que posees, todo aquello
por lo que trabajaste en los últimos años,
el rumor de los bienes, de cosas averiadas,
partes flojas a punto de caer desprendidas.
Enrollado en las sábanas, recuerda todos
esos rostros que nunca te fue dado amar.

Cuántas voces te habían esquivado hasta ahora,
el horno ventilado, la duela bajo el pie
y las acusaciones constantes del reloj
que cuenta los minutos registrados por nadie.
La claridad terrible que trae este momento,
la perspicacia inútil, la oscuridad intacta.

VERSIÓN DE HERNÁN BRAVO VARELA

INSOMNIA

Now you hear what the house has to say. / Pipes clanking, water running
in the dark, / the mortgaged walls shifting in discomfort, / and voices
mounting in an endless drone / of small complaints like the sounds of a
family / that year by year you've learned how to ignore. // But now you
must listen to the things you own, / all that you've worked for these past
years, / the murmur of property, of things in disrepair, / the moving parts
about to come undone, / and twisting in the sheets remember all / the
faces you could not bring yourself to love. // How many voices have es-
caped you until now, / the venting furnace, the floorboards underfoot, /
the steady accusations of the clock / numbering the minutes no one will
mark. / The terrible clarity this moment brings, / the useless insight, the
unbroken dark.

Este frío, este amargo frío

(fragmento)

LUIS RODRÍGUEZ

PERÚ CANTÚ contempló la fila de departamentos de tres pisos que se erguía frente a él, a través de unos párpados angostos y con la boca abierta, como un águila vieja y arrugada. Fijó sus ojos en la ruinosa estructura de un garaje detrás de un bloque de departamentos de piedra gris, de más de cien años de antigüedad, en una parte venida a menos del Humboldt Park de Chicago.

No se veía que nadie viviera en ese garaje, pero Perú insistió en que era ahí. Squeaky sabía que esa zona era principalmente de negros y puertorriqueños pobres, no de mexicanos, aunque quizás eso era antes, pues los mexicanos se estaban instalando por todos lados en los barrios de Humboldt Park y de Logan Square.

Squeaky y Perú se metieron al patio enrejado a través de una reja rota y oxidada que daba a un callejón, un helado pasillo que conducía a unos departamentos familiares. Perú se dirigió al garaje y tocó la puerta lateral de metal, cerrada con unas pesadas chapas de seguridad. Continuó tocando unos cinco minutos, sin que apareciera nadie.

«Vámonos, *brother*», le pidió Squeaky.

«No, *wait*. Oigo algo», le contestó Perú.

Squeaky tenía miedo de que apareciera algún vecino enfurecido, o peor todavía, algunos pandilleros enfurecidos. Aquí primero disparan y luego se andan con preguntas.

Al final las cerraduras se abrieron con un escándalo suficiente como para despertar a un muerto. Abrió la puerta una chica negra, guapa, de unos veinte años, metida en una sucia bata azul, arrebuja para protegerse del frío. Squeaky pensó que se veía guapa. Pero cuando habló lo hizo en un tono áspero e impaciente.

«¿A quién buscas?», ladró.

«Soy Perú, vengo a ver a Lupillo», dijo Perú, respetuosamente.

Desde el fondo del garaje llegó una voz arrastrada y con acento.

«Déjalos pasar, *baby*, ya sé quiénes son, es un viejo amigo».

La chica no volteó. Dudó unos segundos antes de abrir los cerrojos. Estaba húmedo y oscuro adentro del garaje. Squeaky pensó que sabía lo que era una residencia desordenada, pero en ésta hasta una rata se habría vomitado. Por todo el suelo había basura, ropa sucia y papeles quemados. En uno de los lados había un pequeño fregadero metálico lleno de platos que llevaban días sin lavarse. Las cucarachas ni se inmutaron cuando entraron los dos hombres. La única ventana estaba cubierta con *triplay*, y eso lo oscurecía todo. Squeaky se dio cuenta de dónde se hallaba: en la guarida de un drogadicto.

La chica se acercó a una lámpara inclinada y encendió una luz amarillenta.

Un hombre de pelo largo y chaleco de cuero se levantó. Había estado echado encima de unas cobijas aventadas sobre un colchón sostenido por unos bloques de concreto, al lado de un pequeño calentador eléctrico. Squeaky volteó a ver a la chica y pudo ver ahora las bolsas debajo de los ojos, la piel demacrada, las marcas de agujas en sus brazos. Seguía estando guapa, pero no le iba a durar mucho.

El hombre tendría más o menos la edad de Squeaky, rondando los treinta. Era un rancharo mexicano, lo que uno llamaría un *cowboy* en los Estados Unidos, sólo que éste era un Sinaloa *cowboy*, un traficante de drogas. Squeaky lo dedujo por la hebilla del cinturón con incrustaciones de diamante, aunque ya sin diamantes, los vaqueros ajustados y el sombrero rancharo de tejido apretado en el suelo. También él era heroinómano. En el pecho desnudo llevaba un viejo y borroso tatuaje, y en el interior de los brazos se le veían unas venas ya colapsadas y otras recién pinchadas.

Perú ya le había contado a Squeaky que este tipo había sido sicario y que había representado los intereses de una de las principales familias de narcos. Su verdadero nombre era Guadalupe Benítez, pero se hacía llamar «Lupillo», por el famoso cantante mexicano de narcocorridos.

Años antes, le había dicho Perú, Lupillo tenía fama con las mujeres, con las pandillas y hasta con la policía. Pero se había deteriorado precipitadamente, con el demonio colgado. Antes era un tipo impresionante y temido, y hasta respetado, pero ahora era sólo una piltrafa, quebrado y abatido. Más bien alguien de quien la gente se burlaba.



Squeaky sabía muy bien qué clase de tipo era.

«Bueno, al fin me encontraron. Ahora sí que aquí me tienes», balbució Lupillo mientras intentaba darle un desmañado abrazo a Perú.

«Oye, no te vamos a joder ni nada», afirmó Perú, mientras lo apartaba con delicadeza. «Sólo quiero que hables con un amigo. Acerca de un caso antiguo. No te preocupes, que no se lo vamos a decir a nadie. Sólo queremos saber qué fue lo que sucedió. Te doy mi palabra —y tú sabes que para Perú la palabra es sagrada— de que nada va a salir de estas cuatro paredes».

«Okay, paisa, no tiene importancia, de hecho ya nada importa», dijo Lupillo, dejándose caer sobre las cobijas, de lo narcotizado que estaba. Squeaky podía ver ahora la aguja, la sonda y el algodón, y las manchas de sangre en las cobijas.

«Ya sé a qué han venido». Apenas podía balbucir. Squeaky se acercó para escuchar más lo que decía. «Me estoy muriendo. Ya no sirvo para nada. Pero si lo que yo sepa puede ayudar a esos paisas, órale pues...».

Lupillo paró de hablar y dejó caer la cabeza sobre el pecho, alzándola rápidamente y dejándola caer de nuevo. Entre Perú y la chica lo levantaron y le hicieron dar unos pasos alrededor para que no se fuera a desmayar de una sobredosis ahí en medio de todos.

No iba a ser fácil, pensó Squeaky, pero lo que este hombre podía decirles podría marcar la diferencia para cuatro mexicanos inocentes que esperaban en el corredor de la muerte entre obtener la libertad... o que los ejecutaran.

EL ENCUENTRO de Squeaky con Lupillo era la culminación de una larga y pesada investigación que, hasta ese día, no había ido para ningún lado.

La investigación comenzó un mes antes, una mañana en que cayó una inesperada tormenta de nieve en Chicago, oscureciendo rápidamente las cimas y cumbres del intenso perfil de la ciudad. Ya para las nueve de la mañana la dura nevada había cubierto por completo un pequeño y desartado Honda Civic 1996. Al limpiar la calle y echarle sal al asfalto, los quitanieve echaban todavía más nieve sobre los carros estacionados. Tortas de lodo se mezclaban con las neviscas recién caídas esa mañana.

«Okay, paisa, no tiene importancia, de hecho ya nada importa», dijo Lupillo, dejándose caer sobre las cobijas, de lo narcotizado que estaba.

Squeaky Amador se asomó por la ventana de su departamento a ver qué tan mal estaba todo. Vio que Simón Torres, el velador puertorriqueño de la lavandería de abajo, ya había terminado de limpiar la banqueta del edificio de ladrillos cafés de la North Avenue, cerca de Rockwell, a unas cuadras de Humboldt Park.

El Honda era de Squeaky, mitad mexicano y mitad puertorriqueño, dos veces divorciado, antiguo oficial de los Servicios Especiales en la Guerra del Golfo Pérsico, y que trabajaba como investigador privado en Luchinsky, Servicios Privados de Investigación, cerca de ahí, en Wicker Park. Squeaky, enfundado en una ropa térmica, pesadas botas de nieve, gorra calada, guantes negros y chamarra de mezclilla rellena de lana, bajó los tres pisos de su oscuro departamento y salió a la puerta para sopesar qué estrategia iba a necesitar para quitar toda aquella nieve que ya se empezaba a congelar encima de su Honda.

Simón —un hombre fuerte, de rostro enjuto y mirada penetrante— salió de la lavandería y soltó unas cuantas frases en un español jíbaro intercalado de una que otra risa. Squeaky les entendía a casi todos los puertorriqueños, pues había vivido la mayor parte de su vida en Humboldt Park. Pero había algunos venidos del interior, como Simón, a los que Squeaky nomás no les entendía nada, ni aunque le fuera la vida en ello. Además, se había criado del lado mexicano de su familia. Sabía que los mexicanos y los puertorriqueños no hablaban español del mismo modo, y ni siquiera usaban las mismas palabras. Los puertorriqueños decían *habichuelas* en lugar de *frijoles*; *guaqua* en lugar de *camión*. Y cuando los puertorriqueños decían *pinche*, hablaban de un broche de pelo. Para los mexicanos eso quería decir que probablemente tendrían un pleito entre manos.

En vez de mostrar su confusión, Squeaky le hizo un gesto afirmativo con la cabeza, sonrió con la mirada como si le entendiera, al tiempo que Simón se regresaba a su negocio, dejando tras de sí una retahíla entrecortada de palabras y risillas.

Recargadas en la recién pulida pared de ladrillos de la lavandería había una pala y una escoba. Squeaky agarró la pala y comenzó a palear la nieve, lo que ocasionó que se le hiciera aún más tarde de lo que ya era para llegar al trabajo.

Stanley Luchinsky, polaco estadounidense, antiguo detective de la policía de Chicago, que llevaba los servicios de IP, le había implorado a Squeaky que esa mañana por favor llegara a tiempo. Iban a ir los responsables de un proyecto universitario sobre inocencia en un importante caso de asesinato. El hecho de que tanto las víctimas como los perpetradores fueran de nacionalidad mexicana había hecho que Stanley

pensara que Squeaky era la persona indicada para realizar ese trabajo. Esa mañana, Squeaky había intentado de verdad hacer una excepción con respecto a su tardanza habitual, de la que echaba la culpa al HMR (horario mexicorriquense). Pero el clima tenía otros planes.

La oficina de Stanley se hallaba en el séptimo piso de un edificio llamado Coyote Building, en el cruce de cinco calles del barrio de Wicker Park, que se había ido poniendo de moda entre la gente del arte y la música. Antes eso había sido una comunidad de puertorriqueños pobres, llena de pandillas callejeras rivales que llevaban una vida peligrosamente intensa, pero se había ido volviendo una zona relativamente tranquila, atiborrada de *yuppies* blancos los fines de semana, entrando y saliendo de los restaurantes recién abiertos y de los bares y antros de música ubicados a lo largo de la Milwaukee Avenue, arteria principal del WiPi.

Esa mañana Stanley se hallaba sentado tras su enorme escritorio de madera, haciendo tiempo a la espera de Squeaky. Tenía el pelo cortado al rape, incipientemente cano, panza de cincuenta años y cicatriz de herida de bala en el cuello, de una vez en que le dispararon siete veces, hacía como veinte años, cuando las pandillas del Wicker Park se estaban haciendo fuertes. Dejó la policía luego de ese incidente, a pesar incluso de haber llevado durante diez años casos de asesinatos y drogas del más alto nivel. Sintió que le habían puesto un cuatro, un grupo de oficiales a quienes molestaba la atención con que escrutaba los procedimientos corruptos de la policía, concentrados en particular en los barrios puertorriqueños y mexicanos que rodeaban la estación de policía de Word Street.

Stanley puso su propia agencia de investigaciones. Como investigador criminal independiente de varias firmas de abogados y clientes, obtenía mejores resultados, más dinero, pero también mayor notoriedad, y por lo tanto publicidad. Y a Stanley le encantaba la publicidad.

El margen de tolerancia para Squeaky hacía un buen rato que había pasado. Stanley maldijo por lo bajo la tardanza de su socio, mientras esperaba la llegada de sus clientes. Sin embargo, las ventiscas de la noche anterior habían hecho que todo el mundo se retrasara, así que para el momento en que Squeaky encontró un lugar donde estacionarse cerca del cruce de las calles Damen, Milwaukee y Norte, los tres representantes del laboratorio legal de la universidad apenas iban subiendo por el elevador hacia el séptimo piso.

«SIÉNTATE, Squeaky, quiero que conozcas a Cheryl Williams y a Burt Greenbaum», dijo Stanley apenas Squeaky entró en su oficina. Cheryl y

Burt ya estaban sentados en unas viejas sillas de madera frente al escritorio de Stanley, cerca de un antiguo radiador que hacía un ruideral para calentar el cuarto.

«Gusto en conocerlos, y perdón por la tardanza, la nieve...», respondió Squeaky mientras se quitaba la gorra, los guantes y la chamarra. Cogió un bloc de notas de un pequeño escritorio en una esquina, el suyo, y luego acercó una silla al de Stanley. Squeaky era de facciones duras pero atractivas, de tez oscura, cabeza afeitada y barba y bigote de candado. Estaba bien pertrechado en un marco de 5 x 9, y parecía incluso más alto gracias a la confianza personal que emanaba y a su desparpajo. Stanley, a pesar del malestar por la tardanza de Squeaky y por sus descuidados hábitos de trabajo, le había cogido cariño desde la primera vez que se vieron.

«Continúe», le indicó Stanley amablemente a Mr. Greenbaum, que vestía corbata de moño y saco escocés de lana, que lo hacía parecer más un nervioso profesor de matemáticas que el famoso abogado criminalista que en realidad era, dedicado a condenas a muerte escandalosas en las que los supuestos perpetradores en realidad eran inocentes.

«Bueno, a este caso la policía lo llamó la masacre de la Milwaukee Avenue», contó Burt. «Seguramente lo recuerdan, porque salió en todos los periódicos, pero déjenme que se lo resuma un poco: hace cerca de diez años, en el barrio de Little Guerrero, justo al noreste de aquí, sobre la Milwaukee Avenue, hubo una enorme balacera, que aparentemente se remontaba a sangrientos pleitos familiares generados en el país de origen. Seis personas murieron. Los asesinos eran dos tipos que incluso persiguieron y mataron a dos personas que al comenzar la balacera intentaron salir del edificio de departamentos. Las víctimas eran miembros de las familias Ávila y Flores, que estaban a su vez peleados con la familia Ramírez, todos del mismo pueblo de México, Río Prieta. Para no extenderme demasiado, a cuatro miembros de la familia Ramírez fueron y los sacaron de la cama y los acusaron de asesinato. Hace como diez años, en un extraño y controvertido juicio, los cuatro fueron rápidamente condenados y sentenciados a muerte» •

TRADUCCIÓN DE PEDRO SERRANO



Sin título

WANDA COLEMAN

a la manera de Hayes inspirado en Lorca

el fin del sueño teje su aviso en una
falta de aliento. nunca me pondré un vestido
hilado de oro. nunca caminaré sin

sentir el pasado en mi vientre. nunca sobreviviré
mis ambiciones ni los juicios de los otros. moriré

entre telarañas y racimos de larvas de insectos
mientras descifro el Aleph. caminaré
por las calles emanando extrañas hambres

y dientes felices, mis ojos disparando como pistolas
a los extraños. caminaré con caderas que son

monumentos.

pedras y pedruscos bajo los que muchos amantes
están enterrados. ahuyentaré a la noche, vieja
amiga vuelta enemiga. daré cuerda a mis puños

y apresaré los días. luchando para exprimir
oxígeno de las nubes hacia mi cerebro.

cuando haya terminado, tendré un nuevo ser,
una versión más brillante e inteligente, y retiraré
el modelo podrido... para, por supuesto, permitir su

despertar en ese reino de luz que la mayoría parece favorecer
y continuaré, con mis oscuridades, mis

largos descansos en el crepúsculo, mis atenciones de la sombra
que se cuelga de las cosas pequeñas que toman mi aliento
mientras las miro: un poema, una fotografía coloreada

el cuerpo de él cuando lo dejo en un estado de flama

VERSIÓN DE HÉCTOR ORTIZ PARTIDA

UNTITLED

after Hayes after Lorca

the end of sleep weaves its notice in a / shortness of breath. i will never
wear a dress / spun from gold. i will never walk without // sensing the
past in my underbelly. i will not outlive / my ambitions or the judg-
ments of others. i will die // amid cobwebs and clusters of insect larvae
/ while deciphering the Aleph. i will / walk the streets exuding strange
hungers // and happy teeth, my eyes going off like guns / on strangers. i
will walk with hips that are // monuments // stones and boulders under
which many lovers / are interred. i will fight off the night, an old / friend
turned enemy. i will wind up my dukes // and dam back the days. strug-
gling to squeeze / oxygen out of the clouds and into my brain // when
it is over, i will have a new being, a / sleeker, savvier version, and will
retire the / mouldering model...to, of course, allow its // waking in that
realm of light most seem to favor / and i will continue on, with my dark-
nesses, my / long rests at twilight, my nursings of the shadow / clinging
to the small things taking my breath / as i behold them: a poem, a tinted
photograph, // his body when i leave him in a state of flame.

TRATAMIENTOS

MICHAEL TOLKIN

LOS PRIMEROS CRÉDITOS

Hoy perdí otras tres horas. Eso suma quince en la semana. No son tres por día, y eso empeora la pérdida. Un crecimiento sostenido de seis por ciento cada año es mejor que diez en un año y cuatro en el siguiente, o eso fue lo que me dijeron. No puedo hacer cuadrar los números.

No debería estar aquí y no estoy seguro de quién debería. Mirando al pasado, y no puedo ir más allá de la década de 1870, no lo sé, quizás aquel cuyo nombre se pierde en el tiempo fue el último en merecer su vida.

No quiero decir que, en un momento dado, la línea entre el significado y el *mall* se cruzó, pero puede ser.

Ella estuvo escribiendo un *blog* sobre mí. Todo. Quería hablar de eso, decir unas cuantas cosas, pero no estoy listo.

Y quizás este pensamiento tampoco esté listo, porque no tiene más derecho a existir del que yo tengo.

Si esto tiene sentido para ti.

Y no es de felicidad de lo que estoy hablando. Conocí a un hombre que trató de vivir como si la vida no fuese una oportunidad, y yo no puedo. No voy a decir que fuese un hombre particularmente feliz, pero hizo mucho y sabía cómo hacer muchas cosas.

Ella escribió sobre el cómo, bueno, claro, lo que escribió tenía que ver con mi talento para el sexo, y lo que dijo que me molestó más fue que yo tenía magia en mis dedos, magia en mis manos. Y yo me pregunto en qué medida una cogida sigue siendo una cogida, con o sin pastillas para aumentar la potencia.

Nadie sabía del *blog* en el mundo real, y ella no tenía muchos lectores porque no lo actualizaba con mucha frecuencia, pero le mandaba el *link* a unas cuantas mujeres y ellas le correspondían el favor.

Las fotos me hacían menos feliz. Pero tampoco quiero hablar de eso.

Trabajo en programación, y esto es ya de por sí una monserga y me estoy repitiendo y estoy estancado y no sé a dónde voy. Mi padre trabajó en publicidad y ¿qué era eso de ser publicista? Su padre era dentista, y eso cuenta, pero un dentista en los suburbios, así que sólo cuenta a medias porque ninguna de las personas a quienes les arregló los dientes podría sobrevivir de efectuarse un cambio de cosas, y la vida requería algo difícil. Y si su padre hubiera tenido éxito en Polonia, entonces ninguno de nosotros estaría aquí. Y el padre de ese hombre, ¿quién sabe?

No me importó el *blog* antes de usarlo para el divorcio, no quiero decir con esto que necesitara un motivo. Y si tú no tienes una historia, quiero decir, si el tribunal, o sea el Estado, o sea la comunidad, no te pide una historia para justificar tu divorcio, entonces no necesitas un motivo, y eso parece un tanto endeble. Podrías decir, bueno, mira, tal vez el motivo es privado y asunto de nadie más, y en el pasado ¿la gente no tuvo que inventar un buen motivo para justificar un divorcio? Bueno, tal vez mintieron, sí, pero si tienes que mentir para obtener lo que quieres, tal vez debas pensar un poco más al respecto.

Así que leí el *blog*, y aunque la odiaba por eso, tengo que confesarme a mí mismo que quizá sólo estaba buscando una excusa para sentir una mayor inquina, tener más pruebas de esto de lo que estoy hablando. Al menos mi vida tiene la forma de una historia, y no sólo de una serie de fluctuaciones de atención, energía, obtener y gastar. Tengo que admitir que su odio hacia mí se explicaba en función de razones que ella podía articular.

DESPUÉS DEL ENTREACTO

- 1. Un hombre cae. De eso trata la película, algo ha salido mal, el hombre está cayendo. No sabemos por qué. La caída dura lo suficiente como para que su terror nos tenga suspendidos a lo largo de un mes, sin que sepamos nada de él.
- 2. Un giro en el destino: O le da a J su abrigo, y J muere en el lugar de O.
- 3. Los caballos.
- 4. Aníbal cruza los Alpes. El filme nunca llega a Roma, pero el auditorio está tan bien educado que cuando Aníbal llega a la ancha planicie italiana, bajo la línea de nieve, no hay necesidad de que la historia siga adelante: todo el mundo sabe lo que sucederá después.
- 5. En esta versión, el policía es arrestado.
- 6. Y hay una confusión en la película de guerra, ¿por qué hay policía en la antigua Roma? ¿Por qué es tan confusa la película de guerra?

- 7. De los muchos reinos de esta película, sólo sobrevive el reino de la sal.
- 8. El vecindario bajo los picos se acostumbra a las imprecaciones de los montañistas, y a esto se le denomina progreso.
- 9. Por otro lado, el veterinario pelea con su esposa, educada en la aristocracia pero hija adoptiva y por tanto no de esa sangre. El veterinario entiende que se ha casado con un nombre pero no con un linaje, y discute con ella borracho y sin misericordia. Los niños, dos de él y cuatro de dos matrimonios previos de ella, miran sucumbir a sus padres. La película plantea un problema irreconciliable: él ama a los niños y los trata bien. Se encuentra con una aristócrata de verdad y vive con ella, pero atormenta a su ex esposa, en el afán de ser bueno con sus hijos y con los de ella, y luego con todos los niños del vecindario, todos los niños, de todos lados. La película formula esta pregunta: ¿se puede ser y no ser una mierda?
- 10. Una estúpida meretriz de buen corazón pero sin cerebro se casó con un estúpido, y sus hijos nacieron hermosos y condenados.
- 11. En esta versión, el espía independiente cambia de planes en el último momento.
- 12. Una suerte de indefensión se cierne sobre el condado rural, y el hombre sencillo pierde la brújula.
- 13. Atraviesan a pie el valle de la muerte, y temen al mal.
- 14. Por otro lado, la otrora anfitriona del aire encuentra su dignidad, se casa con un hombre amable de recursos incalculables.
- 15. Aníbal el guerrero se hunde en el lodo.
- 16. Se descubre el remedio y se pone a prueba con los súbditos. En la medida en que a los súbditos no se les informa que el remedio es nuevo, la medicina funciona, pero cuando se les informa que se trata de un nuevo remedio, la medicina fracasa.
- 17. Una nave espacial interestelar se gobierna merced a un motor tan complicado que un componente de la gasolina es la ansiosa creencia de los pasajeros. No se sirve alcohol en el cohete, no vaya a ser que el solo distraído bienestar de un pasajero los condene a todos.
- 18. El hombre visita la *sex shop* para comprar un lubricante y ve a un homosexual del vecindario en una de las islas. ¿Cuál de los dos está más avergonzado?
- 19. Los Temibles Maridos: alérgicos al Viagra, propensos a cicatrices queloides y por tanto candidatos inelegibles para cirugías plásticas o transplantes de cabello, rodillas demasiado maltrechas a causa de viejas heridas para permitirles el yoga, están condenados a desmoronarse

mientras que los mejores de sus contemporáneos avanzan a pasos agigantados hacia una energética y saludable vejez.

- 20. Un filme sobre el Agotamiento, una película sobre una fatiga de espíritu que mata lentamente, un asesino serial que se compone de todo el tiempo asesinado por gente que mata el tiempo. El filme dura tres años, y la lenta acumulación de la pesadilla procede del aburrimiento del público. El Agotamiento se distribuye por internet, teléfonos celulares, cable y las Máquinas Automáticas que pronostican el futuro. De hecho, el filme también puede titularse *ATM* [Máquinas Automáticas que pronostican el Futuro]. En todos lados, es probable que entre el auditorio se haga circular un monitor, donde se está proyectando el filme. Pero éste es un filme continuo, no un chiste craso y estúpido dirigido en contra de un víctima vacía: éste es un filme que se proyecta de manera continua en estos monitores: uno podría quedar prendado durante una semana de un *ATM* si la historia fuera lo suficientemente atractiva.
- 21. Parte 25. El Agotamiento llega al vecindario. Las madres son demasiado débiles para controlar a los perros. Los niños de cuatro años toman las correas, y los perros huyen de ellos, atacando a los transeúntes. Los transeúntes atacan a los niños, ya que los padres están demasiado Agotados para un enfrentamiento.
- 22. Aníbal cruza el Río L.A. El auditorio conoce esta historia de antemano, pero está demasiado Agotado para irse, y demasiado Débil para cambiar de canal. Los elefantes de Aníbal huelen los *copyrights* que hay en la ciudad, y lideran una embestida contra las familias demasiado Débiles© para un enfrentamiento. La ciudad se queda desierta a causa de un ejército de dos mil años de antigüedad, y La Delgada Chapa de la Civilización, no más resistente que el caramelo glaseado de una *crème brûlée*, se rompe bajo el peso de los elefantes.
- 23. Un filme sobre muerte y horror, un filme que proyecta un espejo; el filme proyecta un objeto, no una imagen. Un objeto pulido.
- 24. O una comedia de verdad, una comedia de nuestro tiempo, hecha de vulgaridades de entretenimiento, un filme sobre el efecto retardado del entretenimiento, un filme en el que los críticos del entretenimiento, no menos que los evangelistas del entretenimiento, se desollan entre sí, unos por injustos, otros por ser demasiado desdenosos de las víctimas de Aníbal para entender el punto.
- 25. Una película titulada *El Punto*. Ésta es una película de horror sobre la exclusión de la Verdad. En una remota ciudad provinciana, en los Adirondacks, un lugar especialmente fantasmagórico, un extraño se inmiscuye en la vida de lo que pasa por ser la aristocracia local. El *aristós*

putativo convence a los otros para que se invite al extranjero a sus cenas, y después de cada visita, ellos están, por así decir, extrañamente tranquilos. Les ha contado historias que él parece terminar pero que tienen, en el mejor de los casos, un sentido sutil, y, en el peor, ninguno. Entre los niños del pueblo, sin embargo, hay tres muchachas hermosas que discernen el significado oculto en el extraño. Todos ellos coinciden en El Punto. Su excitación los empuja a un frenesí sexual; a medida que el entendimiento se vuelve profundo, el conocimiento y el entusiasmo provocan la necesidad de la intimidad más salaz. Aquellos pobladores que no llegaron a El Punto dan caza al hombre en un famoso risco. Después de su muerte, ellos entienden su significado y hacen un altar en la roca que él rompió. Pero existen reportes que dan cuenta de un extraño entre los miembros de la aristocracia del siguiente poblado.

● 26. Un filme sobre el abandono de los perros. El narrador comienza: «El tiempo promedio que un dueño americano tiene a su perro es de dos años y medio». El filme toma como modelo ciertas películas de James Cagney hechas para la Warner Brothers en la década de los treinta, propaganda para el New Deal en la que funcionarios públicos luchaban a favor de los obreros en contra de jefes corruptos, y al final a Ann Sheridan se le ve de pie bajo un cartel de Franklin Roosevelt, a quien se le venera como si fuese Stalin. ¿Pero quién se acuerda hoy día de Ann Sheridan?

● 27. Ambivalencia es el nombre del juego en el que una lluvia de opciones ilegibles tiene a todos los padres aturdidos con decisiones que, tomadas en cualesquier sentido, prueban cuán absurdo todo puede llegar a ser.

● 28. ¡Carnada!

● 29. Un estudio de lo familiar.

● 30. En la cena de celebración: el hombre intimidante, un heterosexual cuyo poder le viene de afectar la hilaridad segura de un eunuco (no el consejero político del visir sino un amigo de la corte), provoca la ira del hombre quieto de la esquina, y el hombre quieto quiere afirmar su superioridad creativa, pero desplaza su ira en forma extraña. Ésta es la razón de que el hombre tranquilo se aborrezca a sí mismo, y guarda silencio no porque tenga una moral superior: carece del ingenio suficiente para entretener a una serie de comensales sentados a una mesa. La ofensa misma del eunuco es difícil de describir. Todo el mundo ha estado haciendo chistes acerca de la caridad, y el hombre quieto, pese a sentirse excluido del círculo, ha contribuido con una risa o dos, implicándose él mismo en el pecado de la burla. La anfitriona dice: «Esta noche, los sirvientes me han regalado su trabajo». El eunuco impostor dice: «Pero pueden

enviarle la cuenta a L—». Con esto quiere decir que, ya que L— tiene un gerente olvidadizo, el gerente de L— pagará lo que para él es un coste menor por el servicio del banquete. La anfitriona puede aprovecharse del trabajo gratuito de sus empleados y robar su salario de alguien más. ¿Si esto no es esclavitud? Su chiste, en presencia de los generosos sirvientes, echa por tierra el regalo del trabajo, y cuando todo el mundo en la mesa gruñe, como si con su repulsión borrarán su participación en el juego. La crueldad es completa. Al final del filme, todo el mundo sufre poco por esta ofensa, pero por otros crímenes, dejados fuera del filme, sufren más, o, en ciertos casos, no sufren para nada. Es esa suerte de final fácil. ¿De qué otra forma pudo acabar?

● 31. ¿Quién podría filmar esto?

● 32. Un filme con una solución moral caótica, el opuesto de un encuadre frío: los personajes siguen por su sendero líquido, del modo en que lo hacemos ahora, digamos, veinte años después de cierto beso, un mejor beso, el mejor beso.

● 33. Hilaridad es lo que sigue cuando las Esposas hacen un viaje a Bélgica, y pasan la noche en un bar de provincia, sin saber que un club de *swingers* belga toma posesión del bar cada jueves por la noche. Y *Vive le jeudi!* Parejas francesas y valonas se dan cita para bailar e intercambiarse: ¡esto no es L.A., baby! Las Esposas Felices piensan: ¡nadie sabrá que estamos aquí! *Wow, baby!* El filme promueve la idea de una noche sin consecuencia, pero sin consecuencia el filme no puede terminar. Sin consecuencia, el filme, que empieza de una manera clásica —bonito encuentro, malentendido, rechazo por vanidad, arrepentimiento por vanidad, ¿quién era esa mujer?, lucha por recuperar—, no puede encontrar su final. Sin castigo por su placer, las Esposas Felices de la Plaza de Windsor están varadas en este filme acerca de veterinarios belgas y sus esposas que se encuentran con maestros y arquitectos belgas, que se privan de una historia en aras de secuencias de un intenso escarceo, y en la medida en que hacen las paces con sus deseos, pueden dejar el club y regresar al trabajo, mientras que las Esposas Felices, atrapadas entre el impulso y el arrepentimiento... Congelan un encuadre imposible.

● 34. Ya para entonces el filme de guerra se olvida de una conclusión, y se resiste a la unidad de la escena, porque la escena es demasiado confusa. El director ha descubierto que nada es más importante que la unidad de la filmación. En este sentido, el nuevo filme de guerra se identifica con el cambio ●

TRADUCCIÓN DE GABRIEL BERNAL GRANADOS

Los Ángeles, California

SARAH SHUN-LIEN BYNUM

Yo vivo en Los Ángeles, una ciudad que ha sido muy difamada pero que mis ojos ven como un lugar encantador —una ciudad de colibríes, de avenidas largas y luminosas, de explosiones de buganvilia, de árboles frutales cargados con aguacates e higos. Sin importar en dónde te encuentres, puedes ver tres cosas flotando en la distancia: montañas, una pequeña agrupación de rascacielos y, muy lejana, una débil y parpadeante línea, que es el mar. Los rascacielos son un fantasma, algo que la ciudad real (la expansiva, radiante e infinita ciudad) ha soñado en convertirse: un centro adecuado. Mas nunca he conocido a alguien que de hecho resida o trabaje allí. Vivimos en la ciudad que se extiende en todas las direcciones desde los rascacielos-fantasma; trabajamos y vivimos entre los valles accidentados, o sobre la llanura que forma una cuenca vacía.

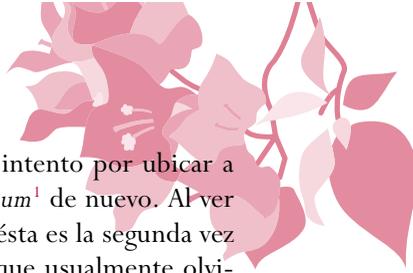
Incluso en la ciudad real, las casas poseen una cualidad fantástica. Sobre mi calle, en particular, puedes ver dos residencias señoriales estilo Tudor y un castillo normando con torrecillas de color crema, un refinado edificio estilo *art déco* y varias villas mediterráneas, todas ellas imitaciones y extrañamente parecidas; un largo y vago ensueño de grandeza europea, evocado en yeso. Pero, no obstante, muy bello, sobre todo en las noches, cuando las luces de la calle iluminan suavemente y todo mundo está afuera, paseando a sus pequeños perros. Y también viejo —para la edad de Los Ángeles, *histórico*—, pues existen apartamentos que datan de la década de los treinta, en cuyos interiores puedes encontrar baños con azulejos color turquesa y alacenas para postres y formidables hornos de cocina de aquella época, casi todo sorprendentemente incólume. Al vagar por esta antigua cuadra, no sabrías que un poco más allá está una avenida, llena de vida y con su propia magia: el tráfico, el carrito del vendedor de sandías, el estudio de

televisión, la fuente de las aguas danzantes, el salón de masaje tailandés, el café en la esquina, la sinagoga. Árboles colmados de magnolias tan grandes como tazones. Y, sobre todo, los curiosos y siempre cambiantes anuncios panorámicos iluminados, desdoblándose, mientras conduces, como un libro de cuentos sin historia alguna. Aquí puedes ver a un puma agazapado sobre una roca. El borde negro de los ojos de una muchacha que ha estado llorando. Una mujer apuntando su control remoto hacia ti.

Clic. Ella escoge otro canal. El programa cambia. Y de pronto conduces a través de una desolada e interminable avenida tendida a la luz del sol, todo caliente, deslumbrante y espantoso, con el miedo cuajándose dentro de ti. Puede suceder así de rápido. Las construcciones son pequeñas y están vacías; la única persona caminando sobre la acera está loca y agotada. Cuando esto me ocurre, cuando la ciudad me muestra su otra cara sin previo aviso, me asusto, el encanto se vuelve agrio, como un sentimiento de haber sido terriblemente engañada. Los higos nunca se los comen; caen sobre los accesos a las cocheras, son aplastados por los autos, y luego atraen enjambres de moscas de la fruta. No puedo permitirle a mi hija jugar sobre el césped bien cuidado que crece a lo largo de nuestra calle porque, inevitablemente, pisaría los montones de mierda que dejan los pequeños perros.

Luego todo se vuelve un rompecabezas. ¿Verdaderamente creo que ésta es una ciudad de excremento y ruinas, o simplemente he leído una novela de Nathanael West, o visto la película *Chinatown*? Nunca sé si el temor que siento es el mío o el de alguien más —como tampoco sé si la calle en la que vivo es la mía o un lugar que vi en una película de David Lynch—, y ésta es la confusión básica del vivir aquí, la de nunca saber muy bien en dónde terminan las imágenes y en dónde dan inicio tus propias percepciones. Algunas veces esta confusión es muy placentera (cuando, por ejemplo, camino por mi calle al oscurecer), pero a menudo la siento como un tipo de demencia local. Podría preguntarle a mi marido: «¿No vimos en alguna ocasión a un coyote cruzar la avenida por la noche?». Y él podría decirme: «No, no, estás pensando en esa escena de *Collateral*».

El horror de vivir aquí que algunas veces siento creo que realmente pertenció a Joan Didion en algún momento, y ahora estoy usándolo como alguien que usaría una blusa de Pucci o un vestido de I. Magnin, compra-



dos en una tienda exclusiva de consignación. En un intento por ubicar a su dueña original, me encontré leyendo *The White Album*¹ de nuevo. Al ver

1 Ensayo autobiográfico de la autora estadounidense Joan Didion en el que relata su vida en Los Ángeles en la década de los sesenta (N. del T.).

la portadilla recordé que ésta es la segunda vez que vivo aquí, un hecho que usualmente olvido. Con tinta púrpura escribí cuidadosamente mi nombre, y la fecha (noviembre 9, 1990) y

el lugar donde compré este libro: Los Ángeles, California. Entonces tenía 18 años. Más abajo, en la misma página, se encuentra la firma de Joan Didion, una gruesa línea horizontal de color negro unida a tres bucles de forma *calderesca*. Varios años después, en la ciudad de Nueva York, le pedí

2 Centro cultural fundado en 1874 (N. del T.).

que me firmara este ejemplar al terminar una lectura en el «Y»² de la calle 92. Durante esa

misma lectura, mientras esperaba como una tonta en el vestíbulo, fui elegida para una entrevista de radio. El reportero quería saber por qué me gustaba Joan Didion. O quizás me preguntó: «¿Para ti qué significa Joan Didion?». Le di una respuesta tan apresurada y efusiva, en voz tan aguda y sin aliento, que mi entrevista resultó inútil. Tuvo que buscar a alguien más para realizarla.

Lo que intenté explicarle al reportero de radio fue lo siguiente: que hace muchos años Joan Didion me trajo a Los Ángeles. La leí por primera vez durante una clase de inglés en una bellísima escuela a la que asistí en las afueras de Boston. Cuando comencé a leer a Joan Didion empecé a desarrollar la noción de que no iría a la universidad (y, más específicamente, a Harvard o Brown o Columbia o Yale, adonde la mayoría de mis compañeros asistirían), en lugar de lo cual conduciría a California, para convertirme en la amiga de Guns N'Roses. Joan Didion estuvo de acuerdo en que eso era lo que debía hacer. Su ensayo sobre paranoia e insensatez, los crímenes de Manson, los pantalones de vinilo negro de Jim Morrison, sobre la vida en Hollywood al final de los sesenta, cuando todo estaba al borde del colapso, no me llegó como una advertencia sino como una invitación. Ella le confirió al lenguaje ese particular y oscuro sello que yo estaba buscando. Lo que entonces no comprendí era que Joan Didion me agradaba por ser parte de ambos lugares: la despreciable ciudad que buscaba en el otro extremo del continente, y la bellísima escuela a la que fui en Boston, con la enorme y vetusta mesa alrededor de la cual nos sentábamos durante la clase de inglés para discutir agitadamente sobre novelas.



Esa primera vez viví en West Hollywood con una modelo y su novio. Ambos tenían 21 años y podían beber e ir a donde querían. Vivir con ellos me hizo sentir que afortunadamente había venido a dar muy cerca del origen. Ella salía en bikini en videos de rock pesado; él era el baterista de un grupo llamado Los Eléctricos Cerdos Amorosos. Parecía no importarme contar sólo con una habitación pequeña y sin ventanas. Durante un tiempo trabajé en el departamento de renta de películas de un Tower Records, y luego como *hostess* en un café de la avenida Melrose. Sobre los muros del café había una colección de tostadores immaculados de la década de los cincuenta, y encima de los gabinetes donde guardábamos los filtros para el café se encontraba una réplica de tamaño real de la creatura de la Laguna Negra, con aspecto inofensivo. Muchos músicos venían a comer, algunas veces actores de cine. Gente a la que reconocía, personas que me habían hecho perderme en mí misma por un instante. Se paraban junto al letrero que rezaba «Favor de esperar a que le asignen lugar», esperando obedientemente, como si las reglas del mundo entero también les fuesen aplicadas; pero luego, tan pronto descubría de quién se trataba, les sacaba la vuelta y me alejaba de ellos, con el cuerpo temblándome, y los dejaba olvidados junto al bamboleante letrero.

Entre esos momentos de euforia había largos, largos ratos en los que me la pasaba acomodando menús, limpiando la barra, girando los tobillos porque me dolían los pies. Casi todo el tiempo estaba aburrida, cosa que no comprendía porque, finalmente, me encontraba rodeada por los actores y motociclistas y rockeros que siempre había deseado tener por compañía, y ahí estaban todos, comiendo *huevos ranche-ros*³ y permitiéndome cobrarles la cuenta en la caja registradora. Observaba las manecillas del reloj de color rojo neón moverse lentamente; realizaba intentos desinteresados de resolver el crucigrama del día. En una ocasión le pregunté a un cliente habitual: «James, ¿eres famoso?», y él me dijo, sin demasiada amargura: «Algunas personas piensan que lo soy».

3 En español en el original (N. del T.).

La mejor mesera del café decidió que yo le agradaba después de haberle contado un sueño que tuve sobre los niños de la sopa Campbell —eran tan blandos y adorables que no podía soportarlo, los perseguí toda la noche, tratando de reunir a la manada en una jaula para poder apretarlos y apretarlos. A ella esto le pareció gracioso, aunque nunca me dijo qué parte. Me



invitó a su apartamento, me mostró su conejo y un sombrero alto y peludo de color morado que iba a usar para una fiesta del Día de Brujas organizada por Jane's Addiction. El sombrero no era de mal gusto en absoluto; se sentía como si estuviese hecho de algo maravilloso y raro, como pelo de alpaca.

Ella había realizado algo de modelaje algunos años atrás, pero ahora estaba ahorrando dinero para abrir su propia florería. Esto era novedad para mí: una aspirante a florista. Los clientes del café me preguntaban: «¿Por qué estás aquí?». Y era un alivio el no tener ambiciones de que hablar. No tenía ni fotos de actriz ni *demos*. Y no les podía decir: «Me mudé aquí porque deseaba vivir dentro de una canción de Guns N'Roses». La gente no lo habría comprendido; la gente que me hacía estas preguntas no sabía de Joan Didion; cuando a veces confesaba, en momentos de desesperación, que posiblemente terminaría por irme a Columbia, me respondían: «¿Por qué quieres ir a Colombia? Te pueden matar».

También podían matarme en California. Una noche fui con algunos conocidos a una fiesta de cumpleaños en un patio trasero muy bien arreglado, una carne asada con abuelos, niños pequeños e hiperactivos, tinas metálicas llenas de jugos en caja y cerveza mexicana, todo salpicado por las luces navideñas de colores colgadas sobre la cerca. Más tarde llevé a algunos de los niños a sus casas y uno de ellos gritó algo ininteligible por la ventana del copiloto, y luego alguien comenzó a dispararle a mi auto. Se escuchó como el estallido de cohetes caseros, un sonido nada ajeno a los lindos y pequeños *bungalows* y el susurro de los aspersores de los jardines, así que me resultó incomprendible cuando los niños comenzaron a gritarme «¡Dale, dale, dale!». Nos detuvimos unas pocas millas más adelante y caminamos alrededor del auto, tocando con los dedos los agujeros que habían dejado las balas; luego abrimos todas las puertas para asomarnos, y encontramos una bala enterrada en la tapicería de terciopelo del auto. Una niña que había estado sentada en el asiento trasero me preguntó si podía quedársela. Creía que la bala había sido dirigida hacia ella y que había sido perdonada. Dejé que se quedara con la bala, porque era un símbolo para ella; pero, secretamente, yo quería conservarla por una razón completamente opuesta: como prueba de que todo era arbitrario. Y mientras iba conduciendo, pensando en lo ocurrido, meditando en cómo le iba a decir a mi madre sobre los nuevos agujeros de bala en su auto, me sentí como una imbécil proveniente de una bellísima escuela en las afueras de Boston,

porque para mí el haber sido parte de una balacera de pandillas en Los Ángeles no era más que un detalle incongruente, una jugada del azar; para mi madre era un posible capítulo en la historia de su vida.

Misteriosamente, haber sido balaceada no me acercó a la vida dentro de una canción de Guns N'Roses. Tampoco entregarle los menús a los miembros de la banda, o compartir habitación con una modelo de bikinis que se echaba boca abajo sobre el futón de la sala, quejándose delicadamente por haber tenido sexo anal la noche anterior con su novio el baterista. «¿Me podrías traer un poco de soda?», me preguntaba. «No puedo ni moverme».

Un sábado por la mañana metí el casete en el estéreo y conduje por la carretera de la Costa del Pacífico. Quería sentir las canciones como antes. Tomé las curvas muy rápido, la luz resplandecía sobre el océano; luego me detuve y recogí autoestopistas, dos muchachos con mochilas enormes. El corazón me latía muy fuerte. No sucedió nada. Era como la niña que trata de tocarse con su propia mano y no se atreve, pero continúa frotándose las piernas miserablemente. Conduje y conduje, rebobiné el casete y bajé todas las ventanas, las canciones sonaban tan alto que gritaba su letra y ni siquiera podía escuchar mi propia voz. Ese día conduje más de cuatrocientas millas, más allá de San Francisco. Y ni aun así conseguí que las canciones sonaran tan bien como sonaban cuando vivía en casa con mi madre y con mi hermano, como cuando iba a la escuela. Después, oía esas canciones mientras hacía las cosas más aburridas —viajando en el auto con alguien más, sirviendo helados los fines de semana, bailando con mis amigos en mi habitación—, y esas cosas aburridas se volvían maravillosas, como si en ellas se agitara un peligro oculto. De hecho, durante mi primera relación sexual, interrumpí al tipo con el que estaba y me arrodillé para revolver en mi mochila hasta que encontré el casete y lo metí en la pequeña grabadora junto al colchón. Cada momento importante y olvidable se desdoblaba durante esas canciones, debido a mi insistencia, todo el tiempo —siempre corriendo el riesgo de desgastarlas. Pero en eso consistía su magia: en ser inagotables, en tolerar mi enorme apetito y los dos últimos años de secundaria que parecían no tener fin, de alguna manera logrando sonar con la misma ferocidad incluso después de haberlas escuchado por millonésima vez. Luego me mudé a California y las destruí. Esas canciones que solían estar llenas de júbilo y aceleramiento, de una oscuridad perfecta, ahora estaban casi vacías.

Anuncié mi renuncia en el café. Les dije a mis compañeros de habitación que me iba. El baterista lo lamentó de forma cariñosa, la chica pretendió enfadarse. Últimamente se le había comenzado a inflamar el hígado, pero en vez de beber menos alcohol, comenzó a traer mascotas de un albergue para animales. De alguna u otra forma consiguieron no mostrarse impasibles. Regresaba a casa del trabajo y encontraba el suelo salpicado con manchas espumosas de limpiador para alfombras. No deseaba seguir viviendo ahí. Metí dentro del auto de mi madre todo lo que no pude vender. Cuando comencé a alejarme en el auto, pensé, un poco agradecida y un tanto humillada, que jamás regresaría a Los Ángeles.

Y es como si nunca lo hubiese hecho. Mi vida actual es muy distinta a mi vida anterior, por lo que casi siempre olvido que ambas sucedieron en el mismo lugar. El café en la avenida Melrose ha estado cerrado por más de una década, e incluso Tower Records, que solía ser un monumento, ahora está abandonado, en bancarota. Desde que me mudé otra vez aquí, no he visto tocar a ninguna banda, ni siquiera he entrado a una tienda de discos. Realmente ya no escucho música, o por lo menos no con la misma avidez. Esa primera ocasión vine a Los Ángeles en busca de la oscuridad sobre la que escuché en una canción, pero no pude hallarla. Ahora estoy aquí por motivos más arcaicos e inocentes: para criar a mi pequeña, para ganar algo de dinero, para perseguir esa quimera, la *oportunidad* —esa vieja y optimista noción de que *¡La vida es mejor aquí!* Regresé con un marido y una hija por nacer, con una segunda e inconclusa novela y un montón impresionante de préstamos estudiantiles y un flamante auto de tecnología híbrida. Sin agujeros de bala.

Ahora, en todo momento, siento una oscuridad a mi alrededor. Creo que simplemente es cuestión de que uno cierre los ojos y se adentre en los sueños idénticos que todos compartimos en esta ciudad. Cuando estuve aquí, a los 18 años, me mantuve distante, negándome a desear cualquier cosa; mi única ambición conocida era tan precoz y absurda —ser amiga de Guns N'Roses, *pero no coger con ellos*— que, sin saberlo, me volví inmune al hechizo de la ciudad. Pero ahora, una vez más, me encuentro atormentada por aspiraciones, acosada por deseos. Quiero una casa con tres recámaras ubicada en un distrito escolar decente, quiero que el nuevo proyecto de mi esposo se convierta en realidad, quiero hacer cenas para festejar, y que el olor a jazmín se cuele por las ventanas abiertas. Ya no quiero sentirme

como si estuviésemos al borde de la precariedad de nuestras posibilidades económicas, esa angustia que todo el mundo parece compartir, igual que el sueño. Admitir tales deseos es abrirme al profundo horror de no verlos cumplidos y, algunos días, los días malos, todo lo que puedo ver a mi alrededor son símbolos pesimistas: la casa hipotecada y remodelada a medias, la actriz secundaria de televisión luciendo gorda y confundida al salir de su coche sucio. La pequeña niña junto a mí en el ascensor, de no más de tres años, que salta en su lugar y toma de la mano a su madre —acaba de regresar de una audición para un comercial de Tide⁴—, y al escuchar esto toda la ciudad se vuelve triste y malintencionada, me provoca extraños mareos.

⁴ Detergente para lavar la ropa (N. del T.).

Pero sólo duran un rato; o quizás duran para siempre y consigo acostumbrarme a la idea cada vez más. No puedo recordar en dónde, pero recientemente leí algo que hablaba —y lo digo literalmente— sobre mi nariz. Es increíble, pero nunca antes me había percatado de que nuestras narices se ubican de tal manera que nos obstruyen medianamente la visión. Durante algunos días no pude hacer nada sin que la borrosa presencia de mi nariz me irritara; después tal conciencia disminuyó, regresándome al estado de olvido en el que siempre he existido. De la misma manera, me imagino que el miedo que a veces siento mientras vivo en Los Ángeles algún día se volverá imperceptible para mí. El horror continuará ahí, flotando vagamente en medio de mi campo de visión, pero no voy a pensar más en ello. Así como ya no pienso tanto en lo antinatural que me parecen las buganvillas y los árboles frutales, nutridos por el agua bombeada que procede de una lejana y menguante fuente; tampoco reparo en el hecho de que incluso para escribir esta oración le estoy pagando a una mujer de El Salvador (no tanto como se merece, pero mucho más de lo que en realidad puedo pagar) para que juegue con mi hija en un parque. Si me detuviese a pensar demasiado sobre estas cosas, todo su esplendor desaparecería y no podría vivir más en un lugar tan mágico. ●

TRADUCCIÓN DE LUIS PANINI

Soy una poeta de Los Ángeles, fin

GAIL WRONSKY

y por aquí andamos como en otro mundo
entre nos autores de malos manuales de autoayuda

alegremente en el camino a ser
exterminados por la tierra nerviosa. Somos

lotófagos en defensa de la mota
medicinal y la imagen retórica electrónica no

nos pregunten sobre esos no autóctonos
cocoteros del lugar ese tipo de pendejada

nos vuelve locos.
No somos de aquí

I AM AN L.A. POET, THE END

and it's a whole other world out here / among us authors of bad how-
to manuals // on our jolly way to being / exterminated by the nervous
ground. We are // the lotus-eating advocates for medicinal / grass and
electronic imagery don't // ask us about those non-indigenous / coco-
nut palms that's the kind of shit that // drives us crazy. / We're not from
here. // Our poetry is provincial if not downright / narcissistic and can
be found lying around // behind billboards under freeway overpasses
/ or inside faded-out turquoise desert doublewides // wrapped up in
some shady racket. Oh / yeah we saw him once he's really short but his
// head is bigger than a long goodbye and / he looks nothing at all like

nuestra poesía es o pueblerina o llanamente
narcisista y se puede encontrar tirada

detrás de los anuncios bajo los puentes de las autopistas
o en las casillas rodantes turquesa desteñido del desierto

envueltas en un aire de sospecha y de fraude. Ah
claro que lo vimos una vez es bien bajito pero su

cabeza es más grande que un largo adiós y
no luce para nada como en aquella

película esa con todos los insectos gigantes
que usaban sandalitas doradas Yo quería

no hablar de películas No es que
esté muy a la defensiva

lo que te cuento es que tenía chanclas
negras en los pies cuando saltó de vuelta dentro

del Bentley amarillo en la esquina de Brighton y
Rodeo aquí me tienen otra vez en chauvinista

cultural o como bien dirían presumiendo
iba yo en camino a alguna visita

he did in that // movie the one with all the giant insects / wearing little
golden sandals I meant // not to mention the movies not that I'm / par-
ticularly defensive // I'm telling you he had black flip-flops / on his feet
when he leapt back into his // yellow Bentley on the corner of Brighton
and / Rodeo there I go again with the cultural / chauvinism or as you'll
say bragging. / I was on my way to some therapy // appointment thinking
about my opening line / how about *Hamlet's*— *Who's there?* that'll //
throw the mental illness police off my / scent for a while while I consid-
er // again what could possibly be said at / the very instant when there
is no more // time (a *l'instant* as Jacques Derrida would / say) because

con un terapeuta pensando en las palabras de apertura
qué tal *¿quién anda allí?* de *Hamlet* eso

alejara por un rato de mi pista
a los gendarmes de la salud mental mientras yo

repensaba qué podría llegar a decirse en
el instante mismo en que no hay más

tiempo (en *l'instant* como Jacques Derrida
diría) porque en esa clase de porquerías

pensamos por aquí qué decir cuando
se nos terminen los lugares bajo los cuales

reptar en el momento único en que saber
qué decir sería reconozcámoslo de

una indispensabilidad absoluta o no me
pregunto también qué sería diferente en

el mundo si alguna cosa hubiera sido diferente
en algún momento (¡aquí considerar las escenas descartadas!)

y qué tal si los animales tuvieran sandalitas doradas o
syntaxis (sería más difícil comerlos) pero

volvamos a qué decir al
final del imperio en esta *arriviste* ciudad sobre

that's the kind of crap we // think about out here what to say when /
we've all run out of places to crawl to // in the only moment when know-
ing / what to say would be let's face it of // absolute indispensability
or not I'm / also wondering what would be different about // the world
if anything at all had gone differently / at any time (just look at the
outtakes!) // what if animals had little golden sandals or / syntax (it
would be harder to eat them) but // back to knowing what to say at the
/ end of the empire in this *arriviste* city on the // never peaceful Pa-
cific I think it's time we all / thought about the instant itself we're in
// *vis-à-vis* / the cue cards I hang on every curse // yelled out of a

el nunca pacífico Pacífico pienso que es hora de que todos
pensemos sobre el instante mismo en el que estamos

vis à vis
los letreros de apuntador que cuelgo en cada insulto

gritado desde la ventanilla del conductor porque
podría ser el anuncio del nacimiento

de una nunca predicha
grandeza lingüística piensas que bromeo para

ser leída al final por una incorpórea voz en *off*
ante algún público brutal desgredado

de dientes afilados parado en un metro
de niebla densa bajo el halo tornasol de las tazas

tapacubo de un cementerio de autos *Oh espera*
ése es el que eres. Déjame dejarte

esta información aprendida a palos: los gendarmes
nunca dicen adiós. Siempre tienen la esperanza

de volver a verte en la fila de los sospechosos.

VERSIÓN DE ALICIA PARTNOY

driver's side window because / it might be the birth-announcement of
an // unforeseen linguistic / grandeur you think I'm kidding to be //
read at the end by a disembodied voice-over / to some brutal disheveled
and sharp-toothed // viewing-audience standing in three feet of / dense
fog beneath rainbow haloes taken from // hubcap salvation yards *oh*
wait / that's who you are. Let me leave you with // one piece of hard-
won information: cops / never say goodbye. They're always hoping // to
see you again in the lineup.

Trópico de la naranja

(fragmentos)

KAREN TEI YAMASHITA

33: SOÑAR – AMÉRICA

El camión se descompuso. El motor estalló. Los pistones hicieron explosión. El *diesel* se salió por un agujero oxidado del tanque. Y a sólo unos minutos de la frontera. Todos salieron del camión y miraron. Arcángel abrió su caja de herramientas polvosa y sacó los cables y los ganchos de acero. Nunca salía sin ellos; uno nunca sabía cuándo podrían ser de utilidad. Y éste era el segundo incidente en la semana que venía a corroborar su teoría. Sol estaba saltando en los asientos, presionando su nariz contra las ventanas y haciendo carantoñas. Echó un vistazo en la caja de herramientas y escogió una naranja entre los juguetes de Arcángel. Arcángel cerró la caja y sentó al muchacho encima. «Quédate aquí», le ordenó amablemente.

Sol apretó la naranja contra su nariz, luego la zarandó arriba y abajo. «Bien, bien».

Una vez más, Arcángel ofreció sus servicios para jalar el camión, deslizándolo el cable de acero por el eje y engancho su piel gastada con los sujetadores metálicos. Y una vez más la gente se burló de sus empeños y se quedó boquiabierto a medida que el camión avanzaba lentamente por la carretera, amarrado a la persona enfundada en cuero de anciano, la piel del pecho huesudo y del estómago vacío estirada al máximo, diminutas gotas de sangre besando la tierra, jalando todo hacia adelante. Era como el peso de unas alas gigantes, demasiado pesadas para volar.

Se creó tal confusión que nadie se dio cuenta, ni de un lado ni de otro de la Gran Frontera, de que Arcángel y un camión descompuesto y un muchacho y una naranja y, para el caso, el Sur entero, estaban a punto de cruzarla: la misma línea punteada del Trópico de Cáncer y las grandes faldas de su implacable geografía.

Televisa, Univisión, Galaxy Latin America y las estaciones locales de la frontera se dieron cita para atestiguar el evento. Si había una docena de estaciones locales y nacionales, había una docena de ojos, traducida a una docena de veces una docena de veces una docena, como la visión repetitiva de una mosca casera común y corriente. Arcángel se esforzó cuanto pudo para estar a la altura de estas circunstancias, aun a pesar de que la televisión en vivo no tiene manera de transmitir las características reales de la fuerza sobrehumana. La realidad virtual no puede corresponderse con lo mágico. La memoria digital no puede traducir la memoria imaginaria. Mientras tanto, la población televidente cambiaba a otros canales, en busca de lo real, lo vivo, lo familiar. Pero esto no se puede percibir a través de una tele, sin importar el tamaño o la buena definición que tenga. No hay suficientes puntos en el universo. En otras palabras, para verlo, uno tendría que haber estado ahí.

Arcángel, a pesar de sus dolores, contempló el horizonte norteño. Pudo ver

*las 2 mil millas de la frontera en su totalidad
dispuestas desde Tijuana hasta el Pacífico,
la delgada línea que perfila el Río Colorado,
contra la afilada navaja de Arizona
y el ángulo contranatural de Nuevo México,
deslizándose a lo largo del Río Grande,
el cual acaricia tiernamente el botón acolchonado de Texas
hasta la última parte de su cauda
en el Golfo de México.
Esperó con sensores sísmicos e imágenes térmicas,
con la pinche migra,
colonias de destituidos dando la batalla en su línea de fuego,
con coyotes, pateros, cholos,
estructuras de acero, alambre de púas, binoculares infrarrojos,
centros de detención INS, patrullas fronterizas, estupro,
robo y muerte.*

Esperó, con su gran historial de migraciones yendo y viniendo de un lado a otro —en la historia reciente:

*la deportación de 400 mil ciudadanos
mexicanos en 1932,*

*la invitación a venir a 2.2 millones
de braceros en 1942*

*sólo para exiliar a los mismos 2.2 millones
de espaldas mojadas en 1953.*

Lo conocido como Frontera del Nuevo Mundo esperó por él con cinco siglos de anticipación. Decididamente era un extraño, pero era el Conquistador del Norte. Ah, pensó, el Norte de mis sueños.

El Sur de sus sueños había sido un largo viaje. Podía recordarlo todo. Éste era nomás un momento de tránsito. A medida que se aproximaba podía escuchar el canto de la frontera una y otra vez: *Atrápalos y échalos de vuelta. Atrápalos y échalos de vuelta. Atrápalos y échalos de vuelta.* Éste era el principio del Norte de su sueño, pero aun así lo interrogaron. Sostuvieron la frontera contra su garganta como un gran cuchillo. «¿Cómo te llamas?».

«Cristóbal Colón».

«¿Cuántos años tienes?».

«Quinientos y tantos años».

«¿Cuándo naciste?».

«Doce de octubre de mil cuatrocientos noventa y dos».

«¿Dónde naciste?».

«En el nuevo mundo».

«Eso te convierte en un...».

«Poscolombino».

«No pareces poscolombino. ¿A qué te dedicas aquí?».

«Supongo que ustedes me considerarían un mensajero».

«¿Y cuál es tu mensaje?».

«¿Ninguna nueva es una buena nueva?».

«¿Es una pregunta? Dime, ¿hablas inglés?».

«Sí».

«¿Dónde aprendiste a hablar inglés?».

«En la Universidad de Harvard».

«¿Así que estudiaste en los EU? ¿Dónde?».

«En Harvard, en la School of Business. Estuve ahí al mismo tiempo que Carlos Salinas de Gortari. Luego en la Universidad

de Stanford, en Economía, con Henrique Cardoso. También en la Universidad de Columbia con Fidel Castro; hice mi tesis ahí sobre teoría política, ve usted. Y finalmente en Annapolis; lo que estudié ahí es un secreto».

«¿Dónde está tu visa? ¿Tu pasaporte?».

«¿No que me estaban esperando? Lo mejor es que pregunte a su Departamento de Estado, para no hablar de los arreglos laterales con las áreas de trabajo y medio ambiente. Me están esperando». Se adelantó, deslizándose como si lo hiciera de una dimensión a otra.

Y las palabras no se hacían esperar, «¡HABLA EN INGLÉS PERO YA!».

La primera ola se presentó como una gran andanada detrás de él, mostrando sus manos en la frontera. Diez dedos trabajadores, multiplicados por miles. Tener que mostrar sus dedos significaba que tenía que pasar con las manos vacías,

nada más que sus sombreros para proteger sus frentes del sol,

el sudor de sus espaldas,

las semillas de sus bolsillos,

los niños en sus vientres,

las canciones en sus gargantas.

La cucaracha. La cucaracha. La cucaracha.



Policías de aduanas fueron tras Arcángel. «Por cierto, ¿llevas fruta fresca o vegetales contigo?».

Arcángel gritó por detrás suyo. «¡Sólo tres granos de maíz y una miserable naranja!».

«De hecho, en California pesa una prohibición sobre todo tipo de naranja. Tenemos autorización para reforzar toda medida en contra de las naranjas», gritaron a su vez.

«¡Pero esta naranja es de aquí!», gritó, pero a su voz se la tragaron las olas del papel moneda flotante: pesos y dólares y reales; todo flotaba sin esfuerzo —un movimiento grácil de capital libre, por lo menos 45 mil millones de dólares, llevados de un lado a otro por una mano de obra oculta y barata. Cientos de miles de desempleados aparecieron —los bendecidos de las devaluaciones monetarias que, agradecidos, se encargaron de limpiar esos desagradables déficits del comercio internacional.

*Luego vinieron los niños que vendían kleenex y chiclets,
las mujeres que pegaban suelas de hule a zapatos tenis,
los hombres que soldaban las defensas de las camionetas y
toda la gente que hace el trabajo de las máquinas:
lavadoras humanas,
aspiradoras humanas,
tritadores de basura humanos.
Luego vinieron el maíz y los plátanos,
el café y la caña de azúcar.
Y luego la música y los ritmos,
tesoro precolombino,
los salones de Moctezuma y 40 mil aztecas asesinados
—sus cuerpos flotando en los canales.
Hechos pedazos, el cuerpo quemado y estrangulado del
rey inca Atahualpa en una cámara llena de oro.
Y después la viruela, la tuberculosis, la meningitis, la E. coli,
la influenza y 25 millones de indios muertos.
Después de eso todo fue un solo clamor:
el espíritu de las ideologías dado por muerto
y el de los muertos mismos
—de Bolívar, el Che, Francisco de Morazán,
Benito Juárez, Pablo Neruda, Sandino, Romero,
Pancho Villa y Salvador Allende,
de conquistadores, generales y asesinos,*

*esclavos africanos, luchadores por la libertad, antropólogos,
latifundistas, ecomártires, terroristas y santos.*

*Y toda representación oxidada de un
devorador de gasolina americano de 1952 a la fecha
junto con sus rines relucientes.*

*Luego vinieron las lluvias forestales,
el Niño, abejas africanas, panteras, perezosos, llamas,
monos y pitones.*

*Todo y todos se alinearon
—ciudadanos y extranjeros—
el gran fomento a los indocumentados,
la tercera guerra mundial,
las alas espejeantes de un sueño.*

36: ACTUAR – ANGEL'S FLIGHT

Para cuando Arcángel llegó a San Ysidro, ya no tenía en realidad que jalar el camión. La multitud que iba detrás lo empujaba por él. Lo empujaba junto con sus pasajeros y el muchachito sentado en su caja de herramientas con la naranja. Empujaba al Trópico hacia el norte como nunca antes había sucedido. Todavía sujeto al camión con ganchos y cables, Arcángel —desnudo de la cintura para arriba— siguió empujando hacia adelante, yendo a su destino. El Pueblo de la Reina de los Ángeles de Porciúncula, la segunda ciudad más grande de México, también conocida como Los Ángeles.

«¿Dónde está el Paso del Cajón?», preguntaba en el camino. «Me dijeron que la Tierra se había vuelto blanda de nuevo, y que hay un camino por el paso hacia la cuenca que está del otro lado».

«Regrese, anciano», le advertía la gente. «No es lo que usted piensa. ¿Qué es lo que cree que hará estando allá, en todo caso?».

«Venderé mi arte. Dicen que ahora hay libre mercado, así que aquí estoy. Haré *performance*. Leeré mi poesía. Estoy haciendo este peregrinaje para realizar la mejor de mis obras».

«En nombre de la Virgen de Guadalupe, vete de aquí, anciano. ¿Tienes *green card*? ¿Tienes tarjeta del seguro social? ¿Tienes dinero? Cuando llegues allá, estarás desprotegido. Si te enfermas, nadie podrá curarte. Si tienes niños, nadie podrá darles clases. En nombre de Tonantzin y por la memoria de Juan Diego, ¡vete de aquí! Eres un ilegal».

«¿Es un crimen ser pobre? ¿Cómo puede ser ilegal ser un ser humano?».

La multitud que lo seguía estuvo de acuerdo. Cantaron: «¿Es un crimen ser pobre? ¿Es un crimen ser pobre?».

Pero la gente que ya sabía lo que era el Norte dijo: «Escuchen lo que decimos. Hemos vivido aquí toda nuestra vida, incluso antes que los otros. Nuestros ancestros cazaban al mamut lanudo y al tigre dientes de sable. Y sin embargo no pertenecemos a aquí».

Pero el viejo estaba impasible. «Díganme, ¿hacia dónde está East L.A.?».

Y la multitud detrás: «¡East L.A.! ¡East L.A.!».

«Oh, Tío Taco. No eres más que un vividor viejo y haragán que anda merodeando por aquí».

Arcángel miró, ofendido. «Puede ser que a ti te parezca un viejo, pero sigo siendo un viejo *viril*. Déjame mostrarte». Se sacó su vigoroso pene para que todo el mundo viera. La multitud detrás lo vitoreó.

«Déjate ahí, anciano. Aquí nadie quiere ya a viejos *latin lovers*».

«He escuchado que hay muchas cosas que ver en el camino. Sea World y Bubbles, por ejemplo. General Dynamics y Campo Pendleton. Al reactor nuclear de San Onofre se lo describe como dos tetas blancas gigantes engastadas en el paisaje marino, envueltas en una nube de vapor de leche. Tal vez puedas decirme hacia dónde están».

«¿Qué te crees que eres? ¿Un turista?».

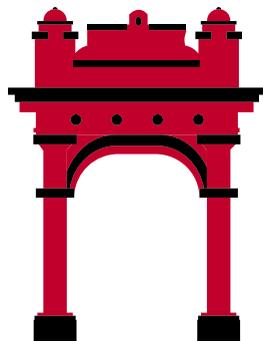
«¿No lo ves? Soy un peregrino».

«¡Somos peregrinos! ¡Somos peregrinos!»., gritaron todos.

«Anciano, los únicos peregrinos aquí vinieron en el Mayflower. Y eso fue hace mucho tiempo».

«Ah, sí, recuerdo a esos peregrinos. Yo estaba en Plymouth Rock cuando llegaron».

«Anciano, dices



ustedes estuvieron con Toro Sentado durante la Última Defensa de Custer, en Bahía de Cochinos en 1961 y en San Juan Hill con Teddy Roosevelt en 1898.

Dices

ustedes navegaron Río Magdalena abajo con un agonizante Simón Bolívar.

Estuvieron con el Che en Bolivia en 1967

cuando fue asesinado, y así mismo

con León Trotsky justo cuando fue apuñalado en 1940.

Vieron a Tachito Somoza asesinado en Asunción.

Conocieron a Eva Perón, y

marcharon con las Madres de los Desaparecidos.

Dices que huyeron en 1906 con Santos Dumont y

zarparon con Darwin a las Galápagos.

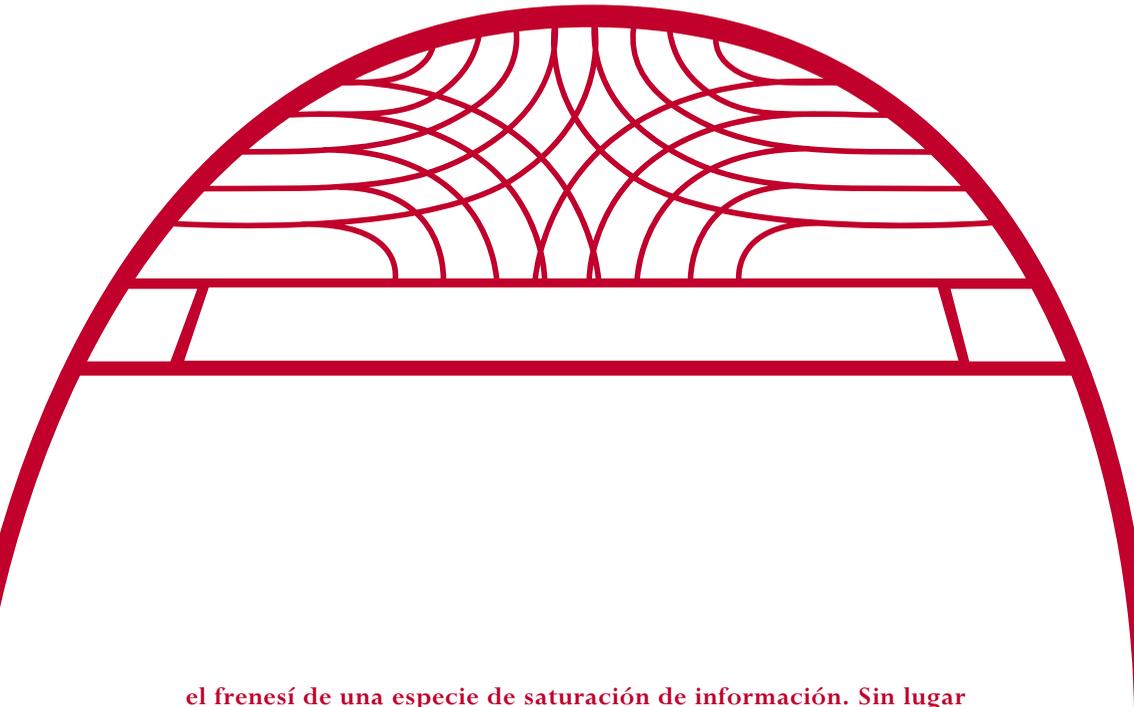
Incluso besaron a la Mujer Araña.

Estuvieron en todos lados en todos los tiempos. ¿Cómo es eso?».

«Es extraño cómo suceden las cosas». Y Arcángel siguió su camino, tomando el elevador a la cima de Angel's Flight. Fue uno de esos momentos extraños en la teología de la liberación en que un mensajero llamado Arcángel estuvo en la cima de Angel's Flight, mirando a la Ciudad de Los Ángeles con los brazos alzados al cielo y el cuerpo sujetado a todo el continente.

Sol salió gateando del camión y acompañó al viejo como si fuera su pequeño asistente o el mono que baila al son de un organillo. Se sentó obedientemente en la caja de herramientas al tiempo que Arcángel realizaba sus actos de magia, profecía, comedia y sátira política. Convirtió a un indigente de la calle en un caballero de pipa y guante. Produjo un buqué de rosas para una joven madre. Un joven rompió en llanto al escuchar la historia desconocida de su pasado y futuro. Miles cavilaron sobre el significado de la modernidad, y un viejo murió de risa.

Y entonces presentó a un famoso luchador profesional, El Gran Mojado, que apareció milagrosamente de la nada y anunció su programa de luchas en el Ultimate Wrestling Championship, mejor conocido por todos como *El Contrato con América*. Como chile con carne, dijo Arcángel. Se repartieron volantes, información verbalmente reproducida y distribuida casi simultáneamente con



el frenesí de una especie de saturación de información. Sin lugar a dudas, ésta fue la última vez en que se informó a millones de personas al instante, sin la ayuda mecánica de la televisión o de la radio o del teléfono o del periódico. La totalidad del mensaje se diseminó, para todo el mundo, en un millar de lenguas, incluidos el espáñlish, el ebónico y el inglés macarrónico.

Por último, Arcángel hizo trucos con la única naranja en la ciudad que no había sido escondida o confiscada. La multitud dio un paso hacia adelante nada más ver la naranja, tal vez la última buena naranja en el mundo. En ese momento, su valor era incalculable. Su sola presencia resonó junto con varios miles de naranjas pudriéndose en basureros tóxicos, ocultas bajo los pisos, sudando en cajones llenos de lencería o congeladas detrás de Ben & Jerry's, ocultas en docenas de lugares obvios y ridículos sólo porque ahora eran ilegales. Oficiales aduanales que ahora estaban a cargo de su extendida frontera se arrastraban por los suelos para confiscar una sola naranja. Oficiales de salubridad juiciosamente contaron la naranja y pegaron advertencias. El FBI sacó sus apestosas placas. Pero Sol, que amaba la naranja, la cogió y corrió en círculos. Y todo en ese cinturón geográfico se revolvió y se revolvió y se revolvió •

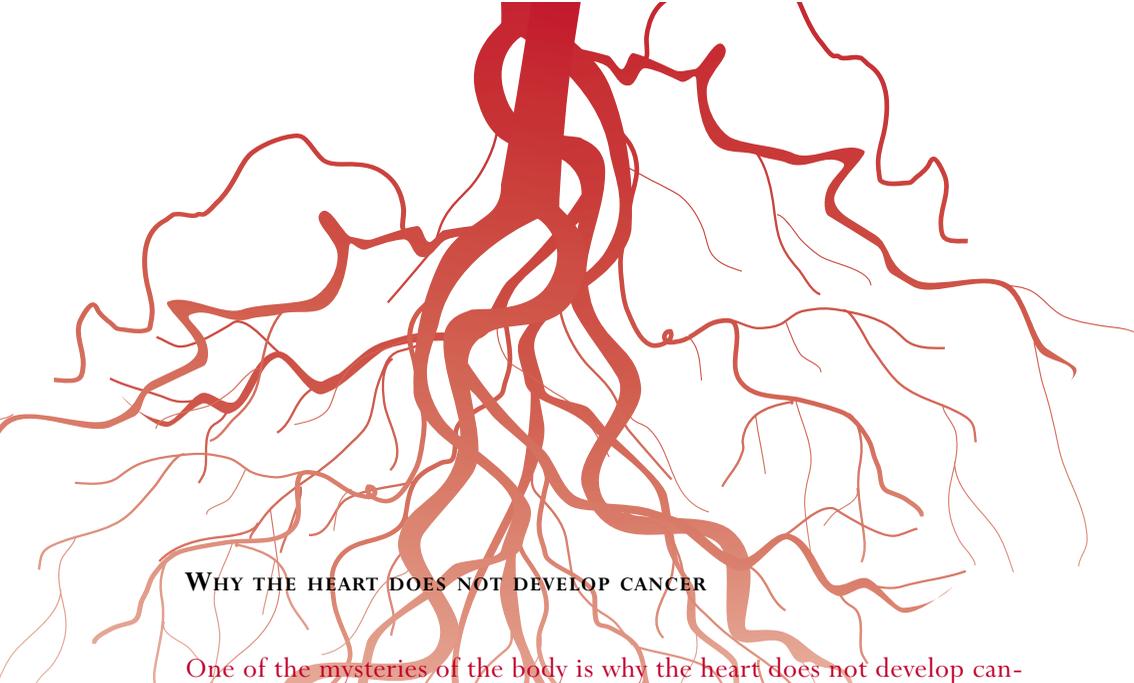
TRADUCCIÓN DE GABRIEL BERNAL GRANADOS

Por qué **no** le da **CÁNCER** al **CORAZÓN**

BILL MOHR

Uno de los misterios del cuerpo es por qué al corazón no le da cáncer. Cualquier órgano del cuerpo —los pulmones, el estómago, el hígado, la piel— desarrolla cáncer, pero el corazón se exprime una y otra vez sin el menor rastro de malignidad. Es como si el corazón fuera un horno y el calor de su pulso consumiera todo lo carcinógeno al entrar. Por otro lado, el único placer que el corazón recibe es imaginario. La piel, el estómago, los pulmones —todos estos órganos son capaces de disfrutar la vida sensual: el calor del sol, un festín de pavo y vegetales, una buena bocanada de humo, y, por lo tanto, son más vulnerables. El corazón sólo tiene por compañera a la sangre. La sangre, como el corazón, no recibe placer directo y no brinda alivio al corazón, y éste niega que el cuerpo que habita significa más que un tibio lugar de trabajo. El corazón, como la fuerza vital misma, es absolutamente impersonal. Al corazón no le importa qué le pase al cuerpo. Está ahí para trabajar tan duro como sea posible, todo el tiempo posible, y en reciprocidad porque el cuerpo acepta su lealtad indiferente al consumirse célula a célula •

VERSIÓN DE CÉSAR SILVA MÁRQUEZ,
JOSÉ RICO Y ANTHONY SEIDMAN



WHY THE HEART DOES NOT DEVELOP CANCER

One of the mysteries of the body is why the heart does not develop cancer. Every other organ in the body—stomach, skin, brain, lungs, liver—can develop cancer, but the heart squeezes itself again and again without the least trace of malignancy. It is as though the heart is a furnace and anything cancerous which enters is immediately consumed by the heat of its pulse. On the other hand, the only pleasure the heart receives is imaginary. The skin, the stomach, the lungs—all these organs are capable of enjoying sensual life: the warmth of the sun, a feast of vegetable and turkey, a good smoke, and therefore they are more vulnerable. The heart only has our blood to be its companion. Blood, like the heart, receives no direct pleasure and it brings no relief to the heart, which denies that the body it inhabits means anything more than a warm place to work. The heart, like the life-force itself, is absolutely impersonal. The heart does not care what happens to the body. It is there to work as hard as possible for as long as possible and in return for the body's acceptance of its indifferent loyalty by consuming itself cell by cell •

Ella se lamentaba

SIMONE FORTI

Con un agradecimiento a la poeta Andrea Gibson y al Jefe Seattle

Se lamentaba de lo que quizás yo puedo olvidar pero no quienes gimen a través de ella. Ni de día, ni de noche. Mientras conduzco por Olympic, oigo a la poeta en el radio del coche transmitiendo la energía del profundo dolor de madres, de hombres y de lo que han visto, hecho. Su urgencia, como si enfrentara un cuerpo que la ataca en la calle, en la noche, y se viera envuelta en una lucha desesperada. Cuando ella, la poeta, acabó, tuve que inhalar y exhalar rápido, sacudirme la impresión, controlarme para doblar a la izquierda, poner mis ojos en el tráfico y vislumbrar la luz ámbar, hundir el pie en el acelerador y recorrer la amplia curva que desemboca casi en la 26 Norte-Sur.

Por la noche uní mis manos en un típico acto de oración no racional, sintiendo precisamente esa carencia, y como un cubo de azúcar que se chupa el café dejé que imágenes de lo que había oído acerca de la guerra civil entre los ríos permearan en mí. ¿Con qué fin? La inexpresable afectación del espacio en mi habitación, alfombra blanca bajo mis pies. Beso mis pulgares, las tablas de los mandamientos como Madre me enseñó, sentada a la orilla de la cama y enfrentando la noche, preguntándome a dónde me llevarían

mis sueños, perdiendo el control. Los sueños saltan de escena a escena. Estoy en una bicicleta. Luego es un caballo blanco que para morir yace. La bicicleta olvidada.

Desperté de la anestesia, chillando, repitiendo «Me volví en mi contra». ¿Cómo salí con estas palabras?, les he estado diciendo mientras sigo abajo. Terreno de conciencia. ¿Quién era? Un anciano tribal, que dijo que sus espíritus siempre estarían aquí para espantarnos. En nuestras carreteras, en nuestras cocinas. Mientras lleno mi vaso de agua y camino del fregadero a la mesa de noche, ¿quién me observa? Anestesiado de partes del terreno de lo que es. ¿Qué es? Momentos de credulidad, que todo está bien. *Terra ferma*, el sólido punto de referencia. Materia oscura en el universo en expansión. ¿Cómo es que los muertos ven cosas? ¿Cómo es que las tortugas ven cosas? ¿El cuclillo que deja su huevo en el nido de alguien más? ¿Es verdaderamente cada nación la que fue en su momento de mayor expansión? Si es así, los vecinos se traslapan. ¿California es México? Anestesia, la amnesia del presente. Mi amnesia de tu dolor. La poeta me despierta y estoy chillando. Así. Flores. Fragancia. Color. El *Flora Sutra*. Las simetrías milagrosas. Pequeños sistemas raíz y morusas de tierra, seca, o húmeda. A veces siento que no necesito sentir el dolor de aquellos que sienten dolor. Cuando llegue mi turno; entonces sentiré dolor. Pero ahora, oyendo a la poeta que se lamenta, siento. No se trata de qué es lo bueno de eso. Es algo que es. Como el relámpago. Sí, en gran medida como el relámpago, que se eleva desde la tierra para conectarse con la tensión en el aire que se encuentra encima de ella •

TRADUCCIÓN DE LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA

GERALD LOCKLIN

#87

(PALABRAS PARA COMO-SE-LLAME-ESE-CULO)

cuando el lunes te dejé
no tenía idea de que habíamos terminado.
fuiste buena para mí en la cama;
no me había quedado tanto en meses.

pero el martes mi coche se averió.
el miércoles corrí el cuarto de milla en ochenta segundos.
el jueves mi mujer se embarazó;
el viernes escribí mis memorias.

el sábado el parapléjico en el bar
me dijo que esperabas una llamada mía.
preferí jugarle un juego de ajedrez
y perdí.

#87

(WORDS FOR WHATSERASS)

when i left you Monday / i had no idea it was over. / you were good for
me in bed; / i hadn't stayed so long in months. // but tuesday my car
broke down. / wednesday I ran the quarter mile in eighty seconds. /
thursday my wife got pregnant. / friday I wrote my memoirs. // saturday
the paraplegic in the bar / told me you were expecting a call. / i preferred

el domingo fue mi día de descanso.
nunca me levanté de la cama.
mi gentil mujer me hizo transfusiones de bourbon cada hora.
en la tele, charley chan estaba disfrazado de sombrerero panameño.

hoy, jim me preguntó «¿dónde está mary estos días?»
«¿cuál mary?» pregunté.
me dio un puñetazo en la boca,
justo cuando masticaba un pretzel y un huevo escabechado.

(MISIVA)

amor, comencé a escribir un poema amoroso,
pero no pude recordar tu nombre.
es una reflexión sobre mí, no sobre ti.
no fuiste simplemente una buena chica, sino una cogida bastante decente.

PEDAGOGÍA

en el sexto año nos asignaron una monja belga
ella estaba aprendiendo el idioma, y a menudo
tenía que preguntar por la palabra en inglés para las cosas.
nimiedades como perilla, gis o pizarrón.

to play a game of chess with him, / which I lost. // sunday was my day of
rest. / i never got out of bed. / my kind wife gave me a bourbon transfu-
sion every hour. / on the tube, charley chan was disguised as a panama
hatter. // today jim asked me, «where is mary these days?» / «mary who?»
I asked. / he punched me in the mouth, / just as I was masticating some
pretzels and a pickled egg. // (ENVOI) // love, I started out to write a love
poem, / but I couldn't remember your name. / that is a reflection on me,
not you. / you were not merely a nice girl, but a better-than-average lay
as well.

PEDAGOGY

in the sixth grade they gave us a belgian nun. / she was just learning the
language, and she often / had to ask the English word for something.

nosotros éramos un grupo sádico y podrido
nos complacía el sabotaje
nuestro profesor anterior ahora estaba en el pabellón x del hospital local
que es adonde vas cuando ya no puedes dejar de gritar.

un día la sor *bonita* nos preguntó cómo se llamaba
la toma eléctrica —tú sabes, esa cosa en la pared
a la que conectas el enchufe.
le dijimos que se llamaba panocha.

ella salió del salón buscando al conserje, para explicarle
qué cosa del suyo necesitaba reparar, qué era
exactamente eso a lo que no podía enchufar la conexión.
regresó a la clase una llorosa pero más sabia mujer.

lo que me recuerda un profundo consejo
que me dio un joven profesor en ocasión
de mi graduación de la universidad:
«recuerda, locklin», dijo, con su mano sobre el *tweed* de mi hombrera
«en la enseñanza siempre estás lidiando con la mentalidad criminal».

VERSIONES DE CÉSAR SILVA MÁRQUEZ, JOSÉ RICO
Y ANTHONY SEIDMAN

/ little things, like doorknobs, blackboard, chalk. // we were a rotten
and sadistic bunch. / we gloried in sabotage. / our previous teacher was
now in r-wing of the local hospital, / which is where you went when you
couldn't stop screaming. // one day sister bonita asked us what you call
/ an electric outlet—you know, the thing on the wall / that you plug the
plug into. / we told her it was called a cunt. // she left the room to find
the janitor, to explain / what it was of hers that needed fixing, what it was
/ exactly that she couldn't fit the plug into. / she returned to the class
a tearful but wiser woman. // which reminds me of a piece of profound
advice / imparted to me by a young professor upon the occasion / of my
going forth from graduate school: / «remember, locklin,» he said, his
hand upon my tweedy shoulder, / «in teaching you are always dealing
with the criminal mentality.»

Bendecidos por las contradicciones: **REFLEXIONES SOBRE** **ESCRIBIR EN MEDIO** RUBÉN MARTÍNEZ

*Bendecidos por las contradicciones,
somos todopoderosos, amada.*

ROQUE DALTON (El Salvador, 1935-1975)

Al principio, la contradicción era ésta:

Mi madre, nativa de El Salvador, llegó a Estados Unidos a finales de los cincuenta. Mi padre era hijo de inmigrantes mexicanos y creció entre la Ciudad de México y Los Ángeles. Mis padres se conocieron en Los Ángeles, donde nació unos cuantos meses antes de la crisis de los misiles de octubre. Nací de la esperanza inmigrante en una época en que no se podía estar seguro de que seguiría habiendo un mundo dónde tener esperanza.

Al principio de mi carrera como escritor, escribí que sentía pertenecer a una generación que había llegado «demasiado tarde para el Che Guevara y demasiado temprano para la caída del muro de Berlín». Sigue siendo claro para mí que lo que escribo, y cómo lo escribo, fluye directamente de una niñez temprana rodeada de grandes símbolos de liberación contradichos por la violencia política —el peso de los asesinatos en casa y el intervencionismo en el extranjero.

La historia flotaba cerca de la frontera entre mi vida privada y mi vida pública. Crecí en un hogar en el que negociábamos entre lenguajes, comidas, músicas y demás remolinos simbólicos negados, en gran medida, en las escuelas públicas, y que me impulsaban a un crisol cultural decididamente monocromático. Las tensiones entre estas narrativas, pero también al interior de ellas —la condición de inmigrante en Estados Unidos, la búsqueda de los derechos civiles, y las reacciones violentas contra ambas—, son mi centro literario, político y moral. Esto no es sólo sobre lo que escribo y cómo lo escribo, sino también sobre *por qué* escribo. Mi contradicción es un hecho histórico.

Por supuesto me enamoré de los libros cuando era niño. Fue a través de los libros que empecé a hablar, y fui, como lo diría Adrienne Rich, «liberado en el lenguaje». Más tarde reconocería cómo un texto liberador puede formular, o incluso reparar, circuitos rotos por la contradicción histórica y social. También entendería las responsabilidades éticas inherentes a los actos de leer, escribir y criticar el texto.

Como muchos jóvenes, leí a Ray Bradbury (el primer libro que leí de principio a fin fue *Crónicas marcianas*). Bradbury proveía un extraño espejo de los temas que parecían definir la narrativa de mi familia. En el libro, los humanos comienzan la colonización de Marte. Un viaje ambivalente, porque es tanto una aventura colonial como un escape de los problemas de la Tierra. No todo sale bien. Hay un *otro* temible. Hay resistencia. Se levantan preguntas sobre la asimilación: ¿asimilarán los terrícolas a los marcianos, o será al contrario? (es interesante que a veces Bradbury sugiera la segunda opción; quizá buscaba criticar la idea del crisol cultural). Está la soledad del largo viaje. Los terrícolas reviven recuerdos conmovedores de casa y traen con ellos también pesadillas de casa. Todo esto ocurría en mi propia familia, que surgió de viajes tan memorables como el de la Tierra a Marte.

Muchos años después, en la Ciudad de México, encontré a John Fante (éste es un tema recurrente en mi vida; descubrí a Creedence Clearwater Revival en San Salvador, un amigo irlandés de la infancia me enseñó a tocar baladas románticas mexicanas, leí *El viejo y el mar* en español antes de leer *The Old Man and the Sea* en inglés... todo esto mucho antes de que habláramos de «cultura transnacional»). Fante me dio otro espejo productivo. En su *alter ego* Arturo Bandini, el hijo maniaco de inmigrantes que busca desesperadamente el *cool* americano (un *cool* completamente fuera del alcance de la mayoría de los italiano-americanos de los treinta, aun a pesar de Joe Dimaggio), vi un fiel retrato de mi padre, el gordiflón mexicano-americano con demasiada pomada en el pelo. Hoy, Fante es una figura de culto venerada por su entretenida personalidad y su precisión modernista. Para mí, es escritor de agridulces fábulas de inmigrantes. Bandini es un personaje atrapado entre mundos en los que no tiene lugar —pero, al crearlo, Fante también creó un mundo donde *yo* podía encontrar un lugar.

Hay un otro temible. Hay resistencia. Se levantan preguntas sobre la asimilación: ¿asimilarán los terrícolas a los marcianos, o será al contrario?



La contradicción era ésta:

Fui bautizado en el centro de la ciudad, en la iglesia de Nuestra Señora la Reina de Los Angeles de Porciúncula, que por suerte es mejor conocida simplemente como La Placita, el sitio del pueblo original de Los Ángeles. Como un adulto joven, en los años ochenta, escuchaba desde el banco de la iglesia cuando un sacerdote llamado Luis Olivares declamaba homilías que, a través de un magistral tejido de historia y escritura, conectaban las calles de Los Ángeles con las calles de San Salvador, y no sólo de forma figurativa. El terreno de la iglesia borró las tres mil millas entre las dos ciudades. Olivares declaró La Placita, en flagrante violación de las leyes federales, un santuario para los refugiados de las guerras en América Central, incluidos los «refugiados económicos» de México. Sacerdote activista con un conocimiento práctico de los medios, Olivares estableció la iglesia como una especie de escenario donde los centroamericanos dirigían sus propias voces y cuerpos, presentando una versión totalmente diferente de la guerra y el rol que jugaban los americanos en ella. Antes de que Olivares empezara este ministerio, La Placita representaba un peculiar catolicismo folclórico que evitaba lo político (y, por ende, lo ético). Como santuario, representaba la ética radical de los principios de la Iglesia, bajo persecución.

Cuando llegaron los millares de refugiados a La Placita busqué ser testigo de los orígenes de su doloroso peregrinar en lo que comenzó, supongo, como un inocente (y muy americano) viaje hacia lo que yo entendía como mis «raíces». Fui a San Salvador, donde mi familia, como el país, se astillaba ideológicamente; donde mi familia, como el país, tenía una pistola apuntándole a la cabeza. (El clan Angulo, desde entonces, se ha dispersado a través de las Américas).

Como un escritor joven, instintivamente, busqué a otros escritores jóvenes, es decir, los pocos que no estuvieran en las montañas con las guerrillas, muertos o ya exiliados. Por divergente que fuera mi experiencia de la de ellos —fácilmente viajaba a través de las fronteras que para ellos significaban vida o muerte—, reconocía los temas de sus vidas y sus obras, que estaban arraigados en la conciencia de cualquiera que ha tomado parte o tenido contacto con viajes de necesidad. En la literatura, estos temas se destilan parcialmente como una elegía del pasado y parcialmente una oda al futuro, una caída libre a través de un revoltijo de espacio que es al mismo tiempo terrorífico y emocionante. (Sin raíces, la imaginación no conoce fronteras).

Muchos años después de leer a Roque Dalton, la gran figura literaria de El Salvador del siglo xx, encontré los versos del poeta palestino exiliado Mahmoud Darwish (comparado con Neruda en algunos círculos occidentales). De nuevo, reconocimiento. Las visiones extasiadas colisionan con el deseo proscrito: la poética del desplazamiento.

De tal forma, Dalton y Darwish son tanto poetas de Los Ángeles como lo son de sus tierras natales.

En cuanto a los poetas de los tiempos de la guerra en El Salvador, cuya experiencia me esforcé por testificar, casi todos terminaron eventualmente en la guerrilla, muertos o en el exilio (es decir, en Los Ángeles).

Y en Los Ángeles, fr. Olivares nos dijo que los peregrinos de América Central —Ronald Reagan les llamaba comunistas— no eran menos que profetas. (Muchos de nosotros también pensábamos en Olivares como un profeta por decirnoslo). Fr. Luis Olivares murió por complicaciones de sida poco después de la firma de los acuerdos de paz que terminaron con la guerra en El Salvador. Se despidió de La Placita diciendo que sabía que su ministerio radical sería desmantelado.

«Mirad», citó el Evangelio, «a este niño destinado a ser un signo que será contradicho».



Después, la contradicción fue ésta:

En abril de 1992, estaba parado en la esquina de la calle 7 y Union Avenue mientras las flamas y las terribles columnas de humo se elevaban desde el bazar de Union. El elegante edificio de múltiples pisos era de los años treinta y tenía esbeltas cornisas con detalles y motivos mayas. Fue en este vecindario donde muchos de los residentes que Olivares había llamado profetas se habían establecido —o lo habían intentado. Habían visto en televisión a un hombre negro recibir una golpiza despiadada de las macanas de la policía. En esa imagen, la guerra de la que habían huido se proyectaba en las calles de Los Ángeles, y los hijos de la guerra las reclamaron con una furia que era realmente suya, aunque fuese malentendida como una imitación de la furia de los negros americanos.

Recuerdo haber recibido llamadas de poetas sobre juntas de emergencia en Beyond Baroque, desde hace mucho el cuartel general de las artes literarias en la ciudad, para discutir cómo los escritores locales deberían responder a la crisis. Me mantuve lejos. En aquel tiempo, consideraba los disturbios el fin de la poesía, o, al menos, de la «poesía política» en una

simple encarnación retórica. A veces, pienso en los disturbios en sí como el poema épico de Los Ángeles que ninguno de nosotros pudo escribir —una de las representaciones más urgentes de la contradicción de raza y clase en la historia americana— y, para la mayor parte de Los Ángeles que pasó esos días refugiada en sus hogares junto a la TV, una experiencia estética que replicaba fielmente esas mismas divisiones.

O quizá los disturbios fueron un ataque contra la representación misma (recordemos cuántas camionetas de las noticias de televisión fueron incendiadas durante los hechos violentos), en la distancia entre una cámara colgada de la panza de un helicóptero y el miserable vecindario que el hijo de un vendedor callejero salvadoreño llama hogar. Era difícil para mí concebir escribir tan cerca del evento (a pesar de mis fechas de entrega periodísticas) por la enormidad de un momento que parecía consumir tanto pasado como futuro. Los Ángeles había negado su pasado por mucho tiempo, a favor de un optimismo Disney (y las estafas de bienes raíces); ahora, la parte de la ciudad que conocía demasiado bien la historia se levantó a negar el futuro ilusorio.

Estos ambientes construidos y vividos fueron transformados completamente de forma repentina por los disturbios. Necesitaba un mapa para leer las calles en las que había caminado toda mi vida. Así fui hacia James Baldwin, escritor de ciudades, escritor de contradicción:

«En la mañana del tres de agosto, condujimos a mi padre al cementerio a través de una jungla de vidrios rotos...».

Con *Notes of a Native Son* comencé a reconstruir un pasado y un futuro para mí mismo, a reimaginar un lugar en la ciudad donde ahora todos éramos exiliados.



Y sólo un par de años después, esto:

Es 1994. Ya no los llamamos refugiados, o comunistas. Ahora son ilegales, invasores, criminales, y siguen viniendo. América, tierra de inmigrantes, niega al inmigrante. En una temporada de furia política, la clase media contradice la señal inmigrante, e intenta borrar la conexión entre Los Ángeles y San Salvador, Los Ángeles y Guadalajara, que por supuesto es la conexión con Los Ángeles mismo.

En verdad, el inmigrante nos contradecía a nosotros. El inmigrante era un recuerdo constante de la clase en la sociedad «sin clases», de la raza en la nación «sin raza». El inmigrante nos decía que no había frontera entre Estados Unidos y el resto del mundo, que no había excepción

a la historia; nos mostró cuánto de nuestra cultura y nuestra política es moldeado por los viajes de migrantes, de profetas.

Una literatura que calca estos viajes ha aparecido gradualmente en el último cuarto de siglo, un tiempo que tomará su lugar entre las grandes migraciones de la historia. No es un esfuerzo enteramente nuevo. *Call it Sleep*, de Henry Roth, publicada por primera vez en la década de los treinta, retrata a una familia judía que llega a América no como un cuento triunfalista (que usualmente se cuenta desde el punto de vista «nativo»), sino como un descenso hacia el caos donde nuestros mitos optimistas se invierten terriblemente (usualmente, el punto de vista del inmigrante). De modo similar, en los sesenta, el nativo de Los Ángeles Richard Vasquez publicó *Chicano*, una épica migrante que termina con una familia de cuarta generación a la que se le niega cualquier «integración» significativa, la esperanza liberal de la época.

Alrededor de la época en que se publicó *Chicano*, un grupo de escritores, pintores y músicos jóvenes se juntaron en el Este de Los Ángeles y se hicieron llamar ASCO, una década antes del movimiento *punk*. Como sus antecesores Roth y Vasquez, ASCO reescribía narrativas impuestas y tomaba el siguiente paso de atacar las convenciones de dichas narrativas como los artistas de vanguardia que eran. Su lienzo era un muro expuesto en Soto Avenue. Su estudio era el Grand Central Market. Su lugar de reunión era una panadería en City Terrace. En los ochenta, Marisela Norte se unió al colectivo; hoy es una artista de *performance* y poeta bastante conocida. Su trabajo existe principalmente como sonido, en discos compactos y presentaciones en vivo (como si desconfiara de los límites estéticos, o incluso ideológicos, del libro tradicional), y revela la ciudad que es típica y violentamente ofuscada. La ciudad que toma un autobús MTA para ir al trabajo, que habla español o chino, que oye la radio mientras trabaja. Marisela nos entrega esta ciudad con una voz sonora, con un fondo musical de músicas que nunca se escuchan la una a la otra (pensemos en Elvis Presley y Pedro Infante). La representación, tan discordantemente distinta de cualquier cosa que hayamos escuchado o visto o leído — esto es, cualquier cosa publicada, promovida, comprada, vendida—, nos aturde.

Como diría Adorno: «El valor del pensamiento se mide por su distancia de la continuidad de lo familiar».

El aturdimiento (¡o *asco*, si se da el caso!) surge de la idea de que todos, de hecho, vivimos en la misma ciudad.



Y luego, el 9/11. No sólo se perdió la ironía aquel día. También perdimos, finalmente, la inocencia de la era multicultural. Muchos años antes había escrito sobre el festival de Los Ángeles, un momento singularmente optimista de principios de los años noventa, una época en que mucha gente inteligente pensaba que la diversidad de presentación cambiaría el mundo. Por desgracia, parece ser que el escenario cultural tuvo poco que ver con *ese* tipo de cambio.

Al menos cuando hablamos de más oportunidades para ver danzas balinesas o conciertos folclóricos ucranianos en Los Ángeles —cultura generalmente fuera de su contexto histórico e importancia política, cultura como bagatela. En cualquier caso, sé que *yo* cambié después del 9/11 —repentinamente me sentí irremediabilmente provinciano. Kabul, Londres, Madrid, Bagdad, Ramallah: estos lugares también deben estar en mi mapa político y cultural. Están tan cerca de Los Ángeles como San Salvador y Guadalajara. Esta cercanía no es una metáfora. Como americanos, nuestras vidas y nuestro trabajo y nuestros cuerpos están implicados en la terrible intimidad de la guerra sin fin. Y es un hecho que tenemos a muchos de los inmigrantes que están junto a nosotros por fuerza de, precisamente, dicha violenta historia, y sus vidas y trabajo y cuerpos ahora existen a un vecindario de distancia, a una cuadra, en la esquina, en los trabajadores afuera de nuestra casa, dentro de nuestra casa.



En 2004 llevé mis contradicciones al Oeste, al Oeste americano. Viví en Nuevo México, el estado natal de mi esposa. Simplemente decir el nombre de «Nuevo México» invoca un discurso particular que se refiere a un punto de vista particular.

¡Qué suerte tienen de vivir ahí!

El paisaje es tan hermoso...

¿Están cerca del Ghost Ranch de Georgia O'Keefe?

Viví al norte de Nuevo México, en el condado de Río Arriba, uno de los distritos más pobres en uno de los estados más pobres del país.

Viví al norte de Nuevo México, en el condado de Río Arriba, que está justo al lado del condado de Los Álamos, uno de los distritos más ricos del país.

Viví cerca del sitio de una de las rebeliones armadas organizadas más recientes contra las autoridades locales, estatales y federales en Estados Unidos, una guerra declarada por los pobres contra los ricos.

Viví en Velarde, pueblo con siglos de historia en sus huertos de manzanas y sus adobes.

Gran parte de los huertos están abandonados. Ahora, Velarde produce adicción. A la heroína. El valle de Española, en el que se encuentra Velarde, tiene, como región, la tasa *per cápita* más alta de adicción en todo Estados Unidos.

Mis vecinos de junto vivían en una encantadora casa de adobe con techo de lámina. Los atraparon después de una operación encubierta de un año de duración que involucró a varias agencias de seguridad locales y estatales. Salieron bajo fianza y nunca fueron a juicio. Siguieron vendiendo heroína y cocaína.

No es lo que pensaríamos cuando vemos un O'Keefe.

Dos oestes contrarios ocupaban el mismo punto en el espacio y en el tiempo.

Junto a los muchos flujos migrantes de la región, durante los años del reciente *boom*, estuvo el de la clase media-alta urbana de Estados Unidos, que llegó a un lugar que se había imaginado para ella como un escape de los problemas de la ciudad. El signo de la belleza natural es tan poderoso —Abbey, Adams y O'Keefe— que hizo desaparecer lo que Raymond Williams llamaba el «país trabajador»: no sólo paisaje, sino una geografía humana.

Reconocía Los Ángeles en el norte del valle de Río Grande, en la violencia de la representación occidental que hace invisibles la pobreza y la adicción para que la alta burguesía pueda disfrutar su *haute pastoral*.



Y ahora regreso a Los Ángeles.

A convertirme en padre, a enseñar, a escribir sobre mi tiempo en el Oeste.

Encuentro la ciudad transformada de nuevo, esta vez por el *boom*.

Lo que los disturbios de 1992 —de forma tan cruda, tan autolacerante— trataron de borrar con las flamas, ahora ha desaparecido por el brillo de la nueva *inner city*, un espacio retomado por la clase medio alta en reversa de la huida blanca.

El *hipster* es el rey del vecindario, consume lo que queda de las culturas «exóticas» que habían echado raíces antes y después de los disturbios, cuando nadie «especulaba» o revendía casas en los vecindarios alrededor del centro.

Regreso a la vieja casa de mis abuelos, cerca del corazón de una de las zonas más emblemáticas tomadas por la alta burguesía, el distrito de Silver Lake. Aquí, la clase media borró a la clase media: los chicos heterosexuales se infiltraron en una antigua meca *gay*. Afuera el cuero, adentro los tatuajes.

¿Y los inmigrantes?

Oh, ellos siguen aquí. Es decir, *trabajan* aquí —sirviendo a la gente con dinero del momento, recibiendo las propinas y viviendo fuera de los límites del círculo dibujado por la nueva burguesía.

Estoy en medio de todos ellos.

Entonces: escribo sobre contradicción porque las antinomias deben conversar —de la forma más desordenada, sensual, peligrosa— para poder revelar una señal en el conflicto en cuestión.

En mis clases, moldeo las listas de lectura y las discusiones alrededor de literaturas que generalmente *no* conversan. En el seminario de postgrado que ahora enseño, los textos incluyen el reciente *The Year of Magical Thinking* de Joan Didion, *I Saw Ramallah* de Mourid Barghouti, *Días y noches de amor y guerra* de Eduardo Galeano y *Brown* de Richard Rodriguez.

Mencionar estos títulos en el mismo aliento sonaría como una parodia de lo multicultural. Pero los resultados no han sido ni un fácil

Regreso a la vieja casa de mis abuelos, cerca del corazón de una de las zonas más emblemáticas tomadas por la alta burguesía, el distrito de Silver Lake.

ejercicio de diversidad (en el que descubrimos que, gracias a Dios, todos de hecho nos *sentimos* igual) ni la debacle segregante que los teóricos conservadores advierten que llegará cuando tratemos de abrir las fronteras textuales.

Didion presenta una dolorosa confesión sumamente personal y, como casi siempre lo hace en su obra, conecta el ser con la historia, como ella dice, «yendo a la literatura» —en este caso, una mirada a los escritos sobre el duelo. Mientras tanto, Barghouti, el poeta palestino, basa su argumento histórico en particularidades íntimas, bosquejando para nosotros un sensual retrato del retorno del exilio. Galeano, escribiendo desde el exilio, genera un pastiche de periodismo y narrativa personal —de nuevo, el ser ante la historia. Y Rodriguez —el hombre café— escribe sobre la raza porque dice que quiere borrarla, tomando una perspectiva desafiante ante la historia misma.

Mis estudiantes —esto es una clase de «no-ficción»— llegan cada semana llenos de ideas, que a veces me sorprenden. (Rodriguez desata una tormenta de fuego sobre la rareza, el «pasaje» y el desempeño). Más que nada, quiero que la discusión en el salón de clases se reúna con el mundo más allá de ella, que cumpla la dialéctica que se abrió cuando trajimos el mundo al salón. Vivimos en la era de lo global, y trato de representar *eso* en el salón de clases, presentando las relaciones —las relaciones contradictorias— más allá de ello.

Hablo aquí de una relación entre el texto y la política contraria a las décadas de reacción contra la idea del escritor como un intelectual público en América —una reacción que obviamente cumple una función altamente ideológica al silenciar la crítica y normalizar las representaciones que mantienen la segregación social y económica. En los sesenta y setenta, figuras como James Baldwin, Susan Sontag (descanse en paz) y Gore Vidal regularmente entraban al debate público, a veces en horarios privilegiados de televisión. Más recientemente, Cornel West y Henry Louis Gates Jr. (que ha aparecido regularmente en la televisión pública, además de su reciente estrellato como el hombre agraviado que allanó su propia casa en Cambridge), han representado roles similares.

En años recientes, he querido clarificarme en cuanto a la relación entre la ética y la escritura —reconociendo la gran responsabilidad de la representación en sí. Era suficientemente fácil criticar el texto que *exotiza*. Es otra cosa totalmente distinta tratar de imaginar el modo de representación que pueda tanto criticar como imaginar un campo más allá de la contradicción.

Llegué a la edad adulta al principio de la era multicultural, un discurso que le daba al color de mi piel y a mi apellido un nuevo valor —y que

llevaba consigo un conjunto familiar de contradicciones. Los primeros textos de la «diversidad» aún no capturaban la complejidad de lo que había experimentado en casa. No me reconocía a mí mismo en muchas de las primeras literaturas de identidad, porque esas identidades me parecían una inversión del crisol de la exclusión, caricaturas de la esencia, culturas estáticas, en vez de culturas dinámicas en continua evolución.

Escribo para complicar el tema.

He tomado un camino bastante serpenteante para llegar aquí y dirigirme a ustedes bajo estas circunstancias —veinte años de contradicción de los cuales salen estas mismas palabras. Les hablo, les escribo, inevitablemente, como un «sujeto complicado». Es tanto una gloria como una maldición, esta condición de sujeto complicado. Soy el salvadoreño... mexicano... americano. El poeta y el periodista. El practicante creativo, el intelectual público. El artista activista... el chicano reconquistador, el vendido, el bohemio sin clase. Soy complicado por las mejores y las peores políticas de identidad americanas y su tendencia a divisiones claramente marcadas de trabajo —y *marketing*.

Habrán notado que el «Yo» es, claramente, el centro de este texto. Yo lo he escrito. Yo me dirijo a ustedes. Pero si mi *yo* tiene cualquier autoridad, la tiene por mi propio reconocimiento de que *yo* existo y hablo a través del mismo encuentro entre *yo* y el *otro*, entre *entonces* y *ahora*. Sin duda, mi responsabilidad ética más alta como escritor (y maestro) es mantener ese diálogo.

He escrito principalmente de la experiencia inmigrante porque es parcialmente la mía, y porque es cada vez más una experiencia de muchos. Si soy un escritor ético en la época de la migración masiva, ¿no debo recibir al migrante con hospitalidad? ¿Cómo ofrece hospitalidad un escritor?

¿Cómo más puedo ofrecerla sino recibiendo el lenguaje del extraño como el propio?

Nací bajo un signo de contradicción —de la esperanza inmigrante negada por el apocalipsis inminente. Crecí con una cultura de multiplicidad negada por el mito del crisol cultural. Llegué a la edad adulta entre un continuo y violento desvanecimiento de la diferencia. Y a cada paso del camino, llegó el extraño —o yo llegué ante el extraño—, y el encuentro iluminó aquella parte de mí que se me había negado (o que yo había negado). La diferencia baila en mi lengua, y con el extraño que hablo •

TRADUCCIÓN DE HÉCTOR ORTIZ PARTIDA

Las miradas

LYNNE THOMPSON

Un amigo dijo: «Enterrémosla desnuda, para qué batallamos». Pero no pude. No me atrevería a hacerle algo así a una mujer con fama de bruja. Sabía que ella regresaría maldiciendo, apilando brasas sobre mi cabeza, en donde aún ronda con sus órdenes, sus advertencias ominosas y vago olor a cebolla, y con su grueso dedo pulgar clavado en mi garganta.

Aunque la última vez que la vi estaba acomodada en la mejor caja de pino que podíamos costear; con los labios cerrados, con una sonrisa tonta y escarlata que nunca habría tenido en vida. Y esta idea tiene cierta fascinación. Me surge a menudo. Imagino cómo habrían de desfilar ante su féretro los que le guardan luto, en una sola y sorprendida fila, murmurando: «¿Te fijaste cuán pequeñas eran sus manos; y qué lindos sus pechos?».

VERSIÓN DE RUBÉN GIL

THE VIEWING

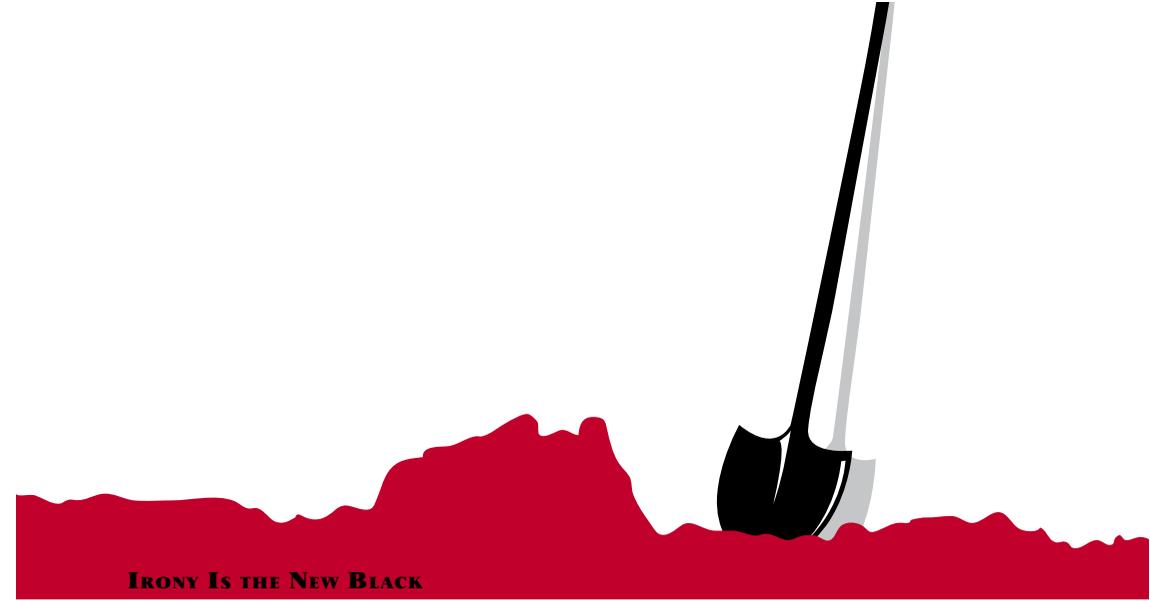
One brother said *let's make it easy and bury her / naked. But I couldn't. I wouldn't dare do that / to a woman famed for casting spells. I knew / she'd return cursing, heaping hot embers on my / head where she's still knocking around with her / orders, ominous warnings and vague scent of / onions; still pressing her fat thumb to my throat. // Although, when I saw her last, she was laid out / in the finest pine box we could afford; her lips / pursed into a scarlet simper she never would have / simpered when she was alive. And the idea holds / a certain fascination. I think of it often. I imagine / how the mourners would have passed her coffin / in a single, startled file, whispering: did you recall / that her hands were so small; her breasts so lovely?*

LA IRONÍA es el nuevo negro

SARAH MACLAY

Afuera están sembrando árboles: el tictac de una herramienta en la tierra, una pala golpeando una piedra. Arcilla dejada en la acera en pequeños terrones de negro, y ahora, mucho más tarde, en la mayor negrura de la noche, la mujer de al lado se queja —tictac de la herramienta en la tierra— y la queja cambia el color de la hora, jalando en el dedal de la piel. Ahora todo negro, toda la arcilla se reacomoda, aunque sin aliento, esperando otra ola de sonido, mientras aumenta y escala —el golpeteo, el golpeteo de los cuerpos al otro lado de la puerta, alto y con urgencia suficiente para entrar en la cocina con su sonido, el pasillo, la sala, la escalera abriendo su camino a través de los muros que separan estos cuartos de aquéllos, y un grito sube otra vez y desaparece; luego un llanto real, el sonido de las lágrimas, luego negrura —no el nuevo negro sino el viejo que me quiero poner: el color del cielo antes de las estrellas, antes de la luz, bajo la risa hueca, bajo el estremecimiento que es la cara moderna, esa noche, antes de la cripta de blanquecina luz o algún previo amanecer practicando para Rothko, alumbrando el fondo de árboles muertos, correctos saludos, palos. Detrás de esa luz está el viejo negro. Y yo quiero regresar.

VERSIÓN DE LAURA SOLÓRZANO



IRONY IS THE NEW BLACK

Outside, they're planting trees: the tick, tick of a tool on soil, a trowel hitting rock. Loam left on the sidewalk in small clumps of black, and now, much later, in the larger black of night, the woman next door is moaning—tick, tick of tool on soil—and moaning shifts the color of the hour, pulling at the thimble of skin. Now all black, all loam resettles, restlessly though, waiting for another wave of sound, as it escalates and scales—the slap, slap of bodies on the other side of the door, loud and urgent enough to enter the kitchen with their sound, the hallway, living room, the staircase splitting its way down the walls that separate these rooms from those, and a cry comes up again, and vanishes; then real crying, the sound of tears, then black—and not the new black, but the old I want to wear: color of sky before stars, before light, under the hollow laughter, under the wince that is the modern face, that night, prior to the sepulcher of bleached light or some prior dawn rehearsing for Rothko, lighting its background of death trees, proper handshakes, sticks. Beyond that light is the old black. And I want to go back.

Al filo del agua

WILLIAM ARCHILA

He estado en la bahía y observado
a los pescadores salir al amanecer en sus barcas; he escuchado el rugir

de las olas sobre las rocas y visto las palmeras
aún entre las sombras. Éste es mi primer invierno

en una ciudad nevada; en donde tallo paredes,
en donde arrastro los pies y muevo por los pasillos un largo trapeador

y camino por el edificio por horas y horas
vaciando los cubos de la basura hasta que los cadáveres caen

sin hacer ruido, de golpe sobre el polvo
como huesos de árboles muertos apilados en la oscuridad.

Yo era un niño, tímido
y solo aún, cuando me asomé

AT THE WATER'S EDGE

I have stood at the bay, watched / the fishermen sail out at dawn, the roar
// of waves raging at the rocks, palm trees / still dark. This is my first
winter // in a city of snow, scrubbing walls, / pushing a long mop down
halls, scuffed floors, // wandering the building after hours, / emptying
trashcans till the bodies come // with no sound, flat on the dirt / like
bones of dead trees piled in the dark. // I was only a boy, still shy / still
alone, when I peered my eyes // over the small window of the coffin,
stared for a minute: / the face of chalk, nail heads of the eyes—death

a través de la ventanilla del féretro, y fijé la vista:
el rostro de cal, los ojos como dos clavos —la muerte,

una roca sólida y robusta,
allí en el cuenco de mi mano.

Observo cómo vive; cómo se hincha de arena,
y surge desde el fondo del mar;

observo cómo arroja trozos de madera,
esqueletos de peces y la hoja de un alga enraizada.

Pienso en los muertos, y cómo nunca podrán sentir
la curva de la bahía; cómo espumea

en sus bordes y retumba en el país
del cual huí hace años. Qué importa ya.

Todo ha desaparecido. Otro niño viene hoy
al mar y pronuncia su nombre

mejor que yo. No importa
si vuelvo y observo cómo las olas

se alejan de la superficie;
los pescadores regresan siempre al amanecer.

VERSIÓN DE RUBÉN GIL

// a rock, solid and strong, / always there in the cup of my hands. // I
see how it lives, how it swells with sand, / roots from the bottom of the
sea, // how it washes out pieces of wood, / fish heads, the vein of a leaf
sunk into the ground. // I think of the dead, how they will never feel /
the curve of the bay, how it foams // at the mouth, throbs at a country /
I fled years ago. It doesn't matter. // It's all gone. Today, some other boy
comes / to the sea, says its name // better than I did. It doesn't matter
/ if I return, watch the waves // tear away at the land, / the fishermen
come back at dusk.

Devoción

BEN EHRENREICH

ENLAZARON cordel alrededor de mis piernas hasta que se vieron como dos carretes de hilo. El cordel lo sentía apretado, tibio y un poco suave. Me cosquilleaban las piernas. Por un momento sentí que quizás estaría a salvo. Luego tiraron de los extremos y me hicieron girar como a un trompo. Podía escucharlos aplaudir y silbar mientras giraba, aunque no logré ver más que una mancha borrosa. Fue sólo al caer cuando por fin dejé de dar vueltas, e incluso entonces el polvo continuó girando encima de mí, durante un rato, como un minúsculo y mareado torbellino.

Me levantaron y me golpearon muy fuerte en las sienes. Tomaron turnos para besarme la coronilla, luego me agarraron de los tobillos y me dejaron caer de nuevo. Sobre mi cráneo. No me dolió menos que la primera vez, pero tampoco puedo decir que me doliera más. Me quedé donde caí, de bruces sobre la tierra. La náusea se extendió hasta las yemas de mis dedos. La contuve.

Una por una desplegaron sus navajas. Escuché el *clic* de las cuchillas al abrirse una tras otra. Si el sol hubiese estado brillando, se habría reflejado sobre ellas. Habría bailado de hoja en hoja. Pero no había visto el sol en mucho tiempo, por lo que las cuchillas lucían grises y ordinarias. Se arrodillaron a mi alrededor. Se acercaron. Me cortaron los pantalones. Bajando desde la cintura y subiendo desde la bastilla. Me dijeron que me recostara sobre mi espalda, que me acercara las rodillas hasta el pecho. Me dijeron que me balanceara de atrás hacia adelante. Como una barca en alta mar, dijeron. Aún sentía en carne viva los lugares donde me habían afeitado la espalda, pero de todos modos lo hice. Agarré mis rodillas y traté de mecarme. Me sentí terriblemente expuesto.

Parece una habichuela, dijeron. No una barca. Mírenlo. Una habichuela meciéndose. Carcajadas a mi alrededor. Me envolvieron con cinta de embalaje. Comenzaron por mi cabeza y luego continuaron hacia abajo. Vamos a hacer una bola con él, dijeron. Siguieron envolviéndome hasta que la cinta se les terminó. Llegaron justo debajo de las rodillas. Los oí maldecir y retirarse. Mis

pies y mis tobillos quedaron expuestos. Incluso con la cinta cubriéndome sentí el frío de afuera. Seguí meciéndome.

Debían de haberse olvidado de mí por un momento. No podía escuchar mucho y no podía ver nada, ni siquiera las sombras. Continué meciéndome y meciéndome como lo había hecho y deseé ser una piedra, un guijarro en algún lugar, algo duro y frío y fácil de ocultar. Algo que pudieses guardar en el bolsillo para frotarlo cada vez que sintieras nostalgia. Si yo fuese un guijarro realmente, podría ayudarte de una manera en la que ahora no puedo. Me despertaron sus voces. Debo de haberme quedado dormido. Soñé contigo. Siempre lo hago.

Vamos a prenderle fuego, dijeron, y hacer que rueda colina abajo.

Buscaron gasolina. Podía escucharlos revolviendo entre las cajas y las bolsas de plástico dentro de las cajas, pero no lograron encontrarla. En su lugar vertieron ginebra sobre mí. Podía olerla. Como un viejo en el primer día del mes. Se filtró a través de la cinta. Me quemó los tabiques. También me ardió entre las piernas. ¿Que si estaba asustado? Estaba asustado. Pero no por quemarme, no por el dolor. Tenía miedo por lo que sentiría cuando el dolor terminara.

No pudieron encontrar fósforos. Luego hallaron unos cuantos, pero el viento los apagó. Maldijeron un poco más. Tal vez si lo hacemos rodar por la pendiente, dijo uno de ellos, la fricción lo encenderá. Como un cerillo, dijo otro. Exactamente, dijo el primero. Como un enorme y estúpido cerillo. Me empujaron cuesta abajo. Rodé más como una rueda que como un fósforo, de pies a cabeza y de cabeza a pies, y podía escuchar sus aplausos, hasta que finalmente me impacté contra una gran roca y reboté un par de veces antes de detenerme. No me incendié, pero las piedras estaban afiladas y creo que me quebré una costilla. Seguramente los dedos de mis pies estaban rotos.

Perdí el conocimiento durante un rato. Cuando desperté, la cinta estaba hecha trizas. Podía mover las piernas de nuevo. Me puse de pie. Me desenvolví. La cinta de embalaje se aferró a mi piel. Me estiró los párpados cuando la arranqué. Así fue como perdí la mayor parte del cabello. Era de mañana. El amanecer olía horrible. Sentí la garganta como si me la hubiesen tallado con arena.

Cuesta arriba, escuché el motor de la camioneta cascabelear al darle marcha. Por fin se retiraban. Tenía los dedos de los pies amoratados e inflamados, tosía sangre, pero aún así podía correr. Subí cojeando colina arriba. Las piedras se me enterraron en la suelas. Me dolían mucho los dedos de los pies y el resto del cuerpo. Esperen, grité tan fuerte como pude. ¡Espérenme! ●

TRADUCCIÓN DE LUIS PANINI

Colapso estelar: vida literaria al pie del letrero de Hollywood

CHUCK ROSENTHAL

—¿Y SI ESCRIBIERAS guiones cinematográficos?—. Mi amante Gail y yo habíamos encontrado trabajo como profesores en Los Ángeles, y antes de que nos llegaran los muebles, este famoso agente de Hollywood, Geoffrey Sands, ya se había hecho de mi número telefónico.

—Quiero terminar mi próximo libro —le dije—, y aprender a practicar *suf.*

—¿Cuanto te pagaron por el libro? —preguntó Geoffrey.

—Cinco mil dólares.

—Podrías ganar eso en un día —repuso.

—¿Todos los días?

—¿Cuál es tu sueldo?

—Cincuenta mil dólares.

—¿Por año? —preguntó—. Ganarías eso por semana. Haz las cuentas. ¿Sabes lo difícil que es vivir en esta ciudad con menos de medio millón de dólares?

—No voy al cine —le dije.

—Mejor. Veo que no tienes una contestadora automática. ¿Con qué escribes?

—¿Con una máquina de escribir?

—Estás loco —dijo—. Eres un cavernícola. Pero el libro que escribiste es divertido.

UNA SEMANA más tarde me mandó una contestadora automática, una computadora y el guión de una película de la que él había sido agente, un clásico: *Los búfalos de Durham*.

—¿De qué se trata? —preguntó Gail.

—De sexo y beisbol— respondí.

—Original —dijo—. ¿Te parece que alquilemos la película?

—No —le dije—. Leer el guión ya me costó bastante. ¿Lo quieres leer?

—¿Me puedo saltar lo del beisbol?

—Lo del sexo es mientras juegan beisbol —le contesté.

Ocho días después yo tenía una cita para proponer una miniserie en la cadena HBO. Era en un *set* de cine. Los meses siguientes, siempre en camino a alguna reunión para proponer ideas filmables, atravesé a pie los *sets* de los grandes sueños de América. *Barrio Chino*. *Batman*. *La guerra de las galaxias*. *Una Eva y dos Adanes*. Estreché las manos de docenas de estrellas cuyos nombres no recuerdo. La oficina de HBO estaba en una tráiler doble en el estacionamiento de la Fox o la Paramount o la MGM o los estudios Universal o en alguna otra parte. Un muchachito de unos veinte años abrió la puerta.

—Un gran libro —dijo. Me llevó a una habitación donde un tipo de unos cuarenta años hablaba por teléfono, sentado detrás de un escritorio desordenado.

—Éste es Rosenthal —anunció el muchachito. El tipo mayor apenas me saludó con la mano sin levantar la cabeza, y después siguió trajinando papeles y hablando por teléfono.

—Tony Ackers —indicó el muchachito. O un nombre parecido—. Produce de todo. No se preocupe, lo está escuchando. ¿Y cómo era eso de inyectarse heroína con aquellos tipos negros?

—Yo no hacía eso —le dije.

—Está en su libro.

—Lo inventé.

—La ficción no es invención —me dijo—. Es autobiográfica.

—Lo de mi vecino que disparaba cañonazos desde el porche de su casa, eso sí que era verdad —aclaré.

—Pero eso no es creíble —replicó—. ¿Ya ha visto *Guía del viajero intergaláctico*?

—Leí un poco el libro —le contesté. El otro tipo seguía sin levantar la vista.

—Mi idea es hacer algo como eso —dijo el muchachito.

—En mi próximo libro el héroe es un recolector de basura intergaláctico —le dije.

—Eso no me gusta —respondió—. Eso no me termina de convencer. Déjeme pensarlo y lo llamaré—. Nos estrechamos las manos. Tony ni siquiera me dijo adiós. Nunca más supe de ellos.

ALGO ASÍ me pasó una media docena de veces hasta que me encontré frente a una ejecutiva de la cadena Fox que me sometió al mismo procedimiento, pero sin el muchachito. Leía guiones y hablaba por teléfono mientras yo le presentaba mis ideas y ella movía la cabeza.

—El mundo no está listo todavía para basquetbolistas homosexuales —me dijo sin levantar la vista—. Además hicimos una película de deportes el año pasado.

—¿Acaso no se ha hecho ya todo? —le pregunté—. ¿Y no es la escritura lo que importa? —. Eso hizo que finalmente me mirara.

—Aquí tiene una idea para una película. Déme cuatro tetas, dos culos y un tipo divertido en el medio. ¿Puede escribir eso?

¿Ésa era una idea? Yo no sabía si podría escribirla. ¿Por qué hubiera querido escribir eso? ¿Por qué a alguien le hubiera interesado escribirlo? ¿Y para qué? Pensándolo bien, ¿había alguien que realmente escribiera ese tipo de cosas? ¿No se podría, simplemente, agarrar cuatro tetas, dos culos y un tipo divertido, y soltarlos frente a las cámaras? ¿Habría alguien mejor que los demás para escribir una cosa así?

—Sí —dijo Geoffrey. Había acordado encontrarnos a Gail y a mí en un bar de la Sunset.

—La cosa es la plata. La gran literatura se vende bien. Es cuestión de insertar tu genialidad entre líneas.

Me hizo pensar que «entre líneas» era un eufemismo de la industria cinematográfica para referirse a algún preciso lugar.

—Como vendedor de ideas me das asco —me dijo—. Estás arruinando mi reputación —. En ese momento entró Gail.

—¡Mi Dios! —dijo Geoffrey—. Con ella colgada del brazo podrías vender cualquier cosa.

Entonces volví a la calle, esta vez con Gail. Y Geoffrey tenía razón. Nos fue mucho mejor. Claro, con su cerebro y mi belleza... Empezaron a llamarnos para que elaboráramos nuestras ideas. Nos sentamos frente a productores. Siempre había alguna rubia bonita o un muchachito buen mozo a quien el productor le decía cosas como «Eso suena como un papel ideal para George Clooney. Pónmelo al teléfono».

El asistente se iba. Regresaba: «Llama a Will Smith, después intenta con Depp». Pasaron unos meses así y yo no avanzaba mucho en mi escritura ni en el *surf*.

EN AQUEL ENTONCES nos llamó el asistente de un productor y nos preguntó nuestras fechas de nacimiento.

—Qué dulce —le dije a Gail—. Nos va a mandar regalos de cumpleaños. ¿Has visto? Son humanos.

Pero Geoffrey nos dijo que las fechas de nacimiento habían sido usadas para averiguar nuestros horóscopos. Resultamos ser de mal agüero y se deshicieron de nosotros.

—¡Averiguar los horóscopos! ¡Hay que darles fechas falsas! —dijo Geoffrey.

—Somos de aprendizaje lento —respondí.

Al final llamó un productor de verdad, de la Paramount:

—Quiero esa cosa de los mormones polígamos —dijo.

—Seguro, buenísimo —le contesté.

—Escríbalo y mándemelo.

—¿Qué es lo que le voy a escribir?

—Un libreto cinematográfico.

—¿No nos va a pagar?

—Confíe en mí —me dijo.

Nunca confío en nadie que diga «Confíe en mí». Y al menos Geoffrey nos había recomendado que nunca escribiera nada antes de que nos pagaran. Lo llamé y le dije que ya no quería presentar mis ideas ante nadie más.

—Todo el mundo quiere hacer lo que tú estas haciendo —me explicó—. Me presentan docenas de novelistas todos los meses y todo lo que quieren hacer es estar en Hollywood.

MIENTRAS TANTO, mi agente literaria de Nueva York me llamó y me preguntó cómo marchaba mi próximo libro.

—Muy mal.

—¿Cómo anda la vida allá con las estrellas? —preguntó.

—Soy un enano blanco— le dije.

—Enana blanca, dirás. Eso es mejor que ser un agujero negro, ¿no?

—Yo preferiría ser un agujero negro.

En Los Ángeles, si le comentas a alguien que eres escritor, quiere saber qué películas has escrito o para qué programa de televisión trabajas (los programas de TV se escriben alrededor de mesas de trabajo, en grupo). Si dices que has ido a una lectura piensan que fuiste a que te lean la suerte. El suplemento de espectáculos de *Los Angeles Times* sale todos los días con avisos de películas a toda página y docenas de reseñas de progra-



mas de televisión y filmes, algunos reseñados más de una vez. A menudo le dedican más espacio a ver cuánto dinero recauda una película que a lo que sucede en ella. Las películas basadas en libros frecuentemente no mencionan al autor, y si por casualidad alguien alude a una circunstancia literaria, se estará refiriendo a la película, no al libro. Y generalmente aquello a lo que alude no ha sucedido en el libro. El suplemento literario de *Los Angeles Times* comparte una pequeña sección con otros temas en el diario del domingo, y sólo escupe un par de reseñas de libros por semana, generalmente libros sobre alguna celebridad.

Así que se me ocurrió que le daría otra oportunidad al cine. La poesía de *cowboys* estaba de superonda, y Gail y una amiga suya habían escrito y publicado un trabajo literario sobre dos vaqueras que se enviaban poemas epistolares. Leí un montón de libros sobre cómo escribir guiones, encontré dos puntos argumentales en el libro de las vaqueras y escribí un libreto, una comedia romántica. Yo la encontraba divertidísima. Más cómica y más sexy que *Los búfalos de Durham*. Se la envié a Geoffrey. Dos meses después le llamé.

—¿Estás loco? —me dijo—. Nadie te va a pagar veinte millones por esto.

—¿Veinte millones? —le dije—. ¿Y qué tal veinte mil dólares?

Me colgó. Ya estaba harto de mí. Pero una amiga nuestra, Mari, que también estaba flirteando con la industria cinematográfica, leyó mi guión.

—Es un poco idiosincrásico, pero pienso acostarme con un productor de Hollywood en el Festival de Sundance —me dijo—. Déjame mostrárselo.

—¿Un productor de Hollywood? —pregunté—. Yo pensaba que Sundance era independiente.

—No seas tonto —me dijo—. ¿Piensas que lo subvencionan vendiendo pasteles en un puestecito callejero?

Una semana después yo era finalista en Sundance. A la semana siguiente, Mari rompió con el productor. Otra semana más y mi guión fue rechazado por el Festival de Sundance. De esto hace ya algún tiempo. Desde entonces, algunas de mis novelas han sido reservadas para hacer películas, pero siempre he rehusado escribir el guión. Les digo: «Llévense el libro. Hagan lo que quieran con él. El libro es el libro». Y así es como me siento con respecto a este tema. Me explico: ¿alguna vez has visto una película de Hollywood y dicho «¡Ay, cómo me hubiera gustado haber escrito eso!»?

COMO VIVO AQUÍ, todavía me cruzo con guionistas y directores y productores todo el tiempo. Inevitablemente me estrechan la mano y me dicen: «Ojalá hubiera elegido hacer lo que tú hiciste».

Y yo les respondo: «Ojalá yo tuviera el dinero que tú tienes».

Pero no pienso que ellos hubieran podido hacer lo que yo hago, ni que yo hubiera elegido hacer lo que hacen ellos. Hollywood para mí es un mundo patas para arriba. A veces escribo cientos de páginas para encontrar una idea. Ni siquiera uso sinopsis, y menos el *storyboard*. Al margen de las cuestiones de profundidad y complejidad, el proceso de escribir para mí es completamente diferente al de ese mundo: es privado, contemplativo, se trata de palabras, no de imágenes fotográficas.

Todos los artistas y escritores viven con los desafíos del mercado, no sólo aquellos que radican en Los Ángeles. Y a pesar de que la popularidad de las películas y de la televisión posiblemente refleje el hecho de que la gente no lee, al fin y al cabo las películas y la TV no son nuestras competidoras. Con quienes competimos es con García Márquez, Tolstoi, Virginia Woolf.

Esto me lleva a una última anécdota. Hace unos años, cuando enseñaba un curso de introducción a la ficción, un estudiante mío de 19 años me dijo: «Ah, yo lo conozco. Leí uno de sus libros».

—¿Cuál de ellos? —le pregunté.

—El que está en Nueva York ahora.

—¿El inédito que acabo de terminar?

—Sí —me respondió. Me contó que antes de que un editor de Nueva York presentara una novela al comité de mercadeo de su casa editorial, la enviaba a Hollywood, donde los estudios cinematográficos contrataban lectores que recomendarían si el libro servía o no para hacer una buena película.

Éste era su trabajo. Parado frente a mí se encontraba mi estudiante adolescente e ignorante, que había decidido si mi libro podría o no ser considerado en Nueva York.

—¿Te gustó? —le pregunté.

—Eeeeh... No —respondió—. No me convencía mucho •

TRADUCCIÓN DE ALICIA PARTNOY

El río del olvido

BRUNA MORI

Confrontaciones sin ningún propósito; una muerte dentro de un auto de techo plegadizo volteado entre las calles 110 y 101. Accidente menor 565. El desierto de una carretera internacional. Estoy solo mirando la pintura mural de una cellista de la filarmónica y me perco de que ya no puedo ver más su nariz a través de los árboles. Sólo unos ojos que fijan su mirada en mí, y su instrumento apenas visible encima de su falda anticuada de tafetán, que por fuerza tuvo que usar ese año —el año en que plantaron el pasto que ahora crece implacable frente a ella como si estuviese enamorado.

VERSIÓN DE RUBÉN GIL

RIVER OF OBLIVION

Unintended confrontations, a life lost in a flipped soft-top car at the juncture of the 110 and the 101. Fender bender 565. The wilderness of a highway meridian. I am left staring at the mural of a Philharmonic cellist and realize I can no longer see her nose through the trees. Only intent eyes gaze at me, her instrument barely visible over the passé taffeta skirt she was forced to wear that year—the year they planted the brush, now growing relentlessly in front of her as in love.

Anamnesis

JANET SARBANES

Al principio me esforcé por mantenerme con vida. Alyssa aún no sabía de mí, y no era muy cuidadosa. Sus amigos venían todo el tiempo, con vino y cigarros, y se sentaban con nosotros en el techo a mirar las luces y las palmeras de Los Ángeles, que irradian desde nuestro edificio de departamentos en filas ordenadas que llegan hasta donde alcanza la vista. De día parecía agobiada por su nuevo trabajo en un nuevo *spa* hasta el otro lado de la ciudad, pero en esas noches y largas tardes de beber y fumar estaba relajada y brillante. Oscar siempre se quedaba después de que los otros se habían ido, y entre los dos había un entendimiento.

Por supuesto, cuando Alyssa finalmente se enteró de mí, fue en la dirección contraria, un poco exagerada, si me preguntan, porque me gustaba cuando estaba relajada y brillante, sin esa arruga en la frente y esa aguda nota de miedo cada que hablaba con Oscar. Sin estar del todo seguro, pude ver desde el primer instante que Oscar quería estar con nosotros para siempre, y eventualmente ella lo vio también. Era difícil no verlo cuando él se quedaba mañana, tarde y noche, y siempre se metía a nuestro lado de la cama.

Pero no habría más desmayos placenteros para mí, ni me perdería ya pedazos enteros del día —y no más despertarme repentinamente sintiéndome totalmente agitado, tampoco, porque Alyssa había dejado el alcohol y el café. Las cosas se acomodaron en una rutina bastante más aburrida, hablando fisiológicamente, pero al menos ya podía pensar de forma un poco más clara y percibir mis alrededores. Alyssa, ahora con Oscar, vive en un departamento en el sexto piso en algún lugar de Hollywood. Tiene pisos de madera dura sin pulir y necesita una nueva capa de pintura, pero es encantador, en especial en la madrugada, antes de que Alyssa y Oscar despierten; entonces parece un lugar dorado, mi nuevo hogar, o mi futuro hogar, hermosamente simple, un arreglo de alojamiento arquetípico, con sus techos

altos, su cama baja, su mesa de roble y sus dos sillas, su chistoso sillón con adornos de brocado amarillos.

Estamos suscritos a *Los Angeles Times*, aunque realmente no estoy seguro para qué, porque todo lo que parecen leer Alyssa y Oscar son el horóscopo y las tiras cómicas. A veces intentan resolver el sudoku, pero les resulta muy difícil. Pasamos horas y horas en la mesa del desayuno en estas actividades. Ocasionalmente, veo de reojo la primera plana o la sección de opinión camino al sudoku y grito: «¡DETÉNGANSE! ¡QUIERO LEER ESO!», como para poder entender un poco el mundo al que estoy por llegar, pero Alyssa sólo eructa y sigue adelante. Me preocupa un poco que mis padres no sean gente seria, pero Oscar dice que el sudoku mantiene la mente activa y previene el Alzheimer, y no quiero que ninguno de ellos acabe teniendo eso.

Últimamente, han estado pasando mucho tiempo en el techo, pensando en extraterrestres. No si existen o no, sino si las luces que ven en el cielo son sus naves espaciales. La tía de Oscar fue brevemente secuestrada por los extraterrestres en Minnesota y tiene una imagen clara de cómo se ven: una gran cabeza en un pequeño cuerpo plateado, grandes ojos negros sin párpados, piel arrugada. «¡SOY YO DE QUIEN ESTÁ HABLANDO!», le grito a Alyssa, que escucha sentada con una expresión soñadora, sobándose la panza como si inconscientemente supiera sobre la conexión. «No creo que los extraterrestres sigan siendo hostiles», dice Oscar, «si alguna vez lo fueron. Eso era paranoia de los cincuenta. Creo que sólo están tratando de ayudarnos». Alyssa asiente pensativa: «O de estar con nosotros. Desde hace años y años luz».

Sería muy difícil llamar a mis padres gente ambiciosa. Pero Oscar no tiene trabajo, así que supongo que no puedo resentirme por sus pequeños placeres. Aparentemente es un momento terrible para buscar trabajo, por lo que no pueden ponerme ese nombre en swahili que les gusta, que significa «aquél que nace en tiempos de prosperidad». Escojan algo simple y pónganme el nombre de alguno de sus padres, quiero decirles, pero mientras no me pongan el nombre de un lugar o un mes o un sentimiento, consideraré que tengo suerte.

No tener trabajo significa que Oscar dispone de más tiempo para su banda, y pasamos muchas noches en ensayos y trabajos en un dolor insoponible. Alyssa se retuerce y gira al ritmo de la música y yo hago lo mismo, con las manos sobre los oídos. Prefiero la música del elevador del consultorio del doctor, pero así es esto del amor, y Alyssa ama a Oscar y yo también. ¿Qué puedes hacer que no sea amar a tus padres, que están dispuestos a atenderte en todo?

Alyssa es una chica fuerte y flexible, con las manos firmes de una masajista, y espero con ansia su tacto. Oscar es un espécimen igualmente bueno,

aunque con el cabello algo largo para ser padre. Y como, de acuerdo con Platón, olvidaré todo lo que sé una vez que nazca, y todo lo que aprenda a partir de ahí será una forma de recordarlo, pasará un largo tiempo antes de que nuestros gustos de lectura y música causen conflicto. Además, tienen corazón noble: por ejemplo, siempre le dan dinero a la drogadicta del *lobby*, que desde que me acuerdo ha estado tratando de recuperar su carro del empeño.

Y también está esa vez en que todavía me estaba agarrando de la pared del útero de Alyssa casi con los dientes, antes de que mi propio departamento dorado y simple se formara alrededor mío, y me solté un poco en un chorro de sangre —se había roto un vaso sanguíneo justo arriba de mí—, y casi me lleva la corriente. Oh, cómo sollozaron camino a emergencias, y por las cuatro horas que esperamos para ver a un doctor, aunque para cuando lo vimos ya estaba agarrándome fuerte de nuevo.

No, estoy bastante feliz con mis padres. El problema es mi tía. Gina, la hermana de Alyssa. Viene cada tercer día y sube los pies al sillón amarillo y deja que Alyssa cuide a su terrorífico bebé, August. Si Alyssa no persigue a August, destroza la página del sudoku, tira los aceites esenciales y orina en el ficus. Gina se queda ahí sentada, con los pies en el sillón, limándose las uñas y viendo a su hermana menor, que ha ido bastante lejos, y diciendo: «Hay que aguantar el paso, Alyssa, ¿cómo vas a poder criar un niño así?». Cuando está Oscar, él persigue a August y Gina le da palmadas al sillón para que Alyssa se siente junto a ella, y entonces nos entretiene con las historias de parto más horribles que se han contado. «¡YO NUNCA LE HARÍA ESO!», grito, y pateo hacia ella a través del estómago de Alyssa. A veces le doy a la vejiga de Alyssa por error, lo que causa que haga un gesto de dolor, y Gina dice: «¡El parto es mil veces peor!». Me retuerzo más, tratando de atacarla, y Alyssa se queda ahí, pálida y con náuseas. No es una escena bonita. Oh, y entonces Gina le pide a Alyssa que le sobe los pies. «Yo lo haría por ti», dice, sonriendo con poca sinceridad, «pero yo no soy la profesional».

No soy ingenuo sobre el pasaje de aquí hasta allá. Sé que no es nada placentero ni para la madre ni para el bebé, pero estoy entrenando constantemente para el gran evento. Me refiero a rutinas de entrenamiento de ocho a diez horas, a veces doce a catorce: marometas, trote, boxeo, patadas de karate. Alyssa, por su parte, hace yoga prenatal y respiración profunda, pero Gina se burla de eso también, de la idea de que cualquier mujer esté lista para el parto. «Sueño crepuscular», dice, «lo tenían en los viejos tiempos. ¡Denme ese sueño crepuscular!». «¿Pero qué hay del bebé?», dice Alyssa. «Los narcóticos drogan al bebé». «A la mierda con el bebé», dice Gina casi en silencio, mientras August vacía la bolsa de Alyssa en el piso.

IA LA MIERDA CON EL BEBÉ! Estoy de acuerdo, y Alyssa se pone la mano en la panza y suspira.

El otro día fuimos a la casa de Gina, una gran mansión de estuco cubierta de malvas en las colinas de Hollywood, donde medio vive con el padre de August, un productor. Digo que medio vive con él porque nunca está: casi se divorcian antes de que llegara August, y la idea sigue sobre la mesa. Pero la gente de Hollywood puede tardar eternidades en estas cosas porque siempre están en locaciones. Gina era directora de *casting* antes de embarazarse, pero ahora pasa todo el día sentada en el sillón, cuidándose el *manicure* —en su casa o en la nuestra— y dándole órdenes a la criada o a Alyssa. Al menos en casa de Gina podemos flotar en la alberca, y como Alyssa no me está presionando puedo hacer rutinas olímpicas en serio. Si tan sólo pudieran ver lo que hago aquí adentro, pienso, y me pone triste porque no voy a poder hacer esto cuando puedan verme, sólo seré una bola patética e inútil.

En la tarde, Gina empieza de nuevo a hablarle a Alyssa sobre todo el equipo que tendrá que comprar para mí —puesto que Gina no me esperaba y le regaló todo el equipo de August a la chica del vestuario de su última película—, y lo cara que va a ser la guardería, y luego la escuela y la universidad —porque ¿qué tal si soy muy inteligente y quiero ir a la universidad?—, y lo irresponsables que son Alyssa y Oscar por traerme al mundo en su situación financiera. Alyssa se queda muy callada y se acurruca en su silla y Oscar miente y dice que tiene que ir a practicar con su banda, nada más para sacarnos de ahí. El colmo es cuando August se acerca, le sonrío dulcemente a Alyssa y le dice «Levántate, tonta, estás sentada en mi *Transformer*».

Alyssa está callada todo el camino a casa, y cuando llegamos al departamento, que está a cien grados por dentro, Oscar la toma de la mano y la lleva al techo, donde pone una cobija y almohadas. Se acuestan ahí, mirando el cielo, y Oscar dice muchas cosas sabias, sorprendentemente sabias, sobre lo infeliz que es Gina, lo solitaria y lo celosa que está de Alyssa, y que no importa lo diferente que sean, ellos siempre tendrán mucho amor que darme. Alyssa asiente y toma su mano, doblando sus dedos entre los de él. Entonces nos quedamos callados y escudriñamos el cielo, buscando naves espaciales, criaturas diferentes a nosotros, que entrarán a nuestras vidas y las cambiarán para siempre. Puede que me tome mucho tiempo recordar este momento después de nacer, pero algún día lo haré ●

TRADUCCIÓN DE HÉCTOR ORTIZ PARTIDA

JEN HOFFER

MENOS QUE PROBABLE, MENOS QUE LA GRAVEDAD —ENTONCES
CADA NOCHE —TRATADO —TRAICIÓN —PIRATEADA PIRUETA DE
LA PERFIDIA, TAN BONITA, TAN PRÍSTINA —EL LIMPIO Y QUÍMICO
AROMA DEL CUERPO —LA PERSONA —CUERPO —EL CUERPO ACALLADO
CON —CON —NINGÚN SALUDO —NINGUNA ILUMINACIÓN —NINGUNA
CREENCIA, FICCIÓN TOTAL —NINGUNA CREENCIA

*Se pensó también que el habla podía ser habitada por un dios,
entonces el hambre inventó la luz.*

RAE ARMANTROUT

*La gente piensa que la vista, el sonido y
el tacto del mundo exterior constituyen la realidad.
Pero el cerebro construye lo que percibe en base a la experiencia pasada.*

SANDRA BLAKESLEE,
THE NEW YORK TIMES

LIKELY, LESS THAN GRAVITY — THEN NIGHTLY — TREATISE — TREASON
— TREACHERY'S PIRATED PIROUETTE, SO PRETTY, SO PRISTINE — THE
CHEMICAL CLEAN SMELL OF THE BODY — THE PERSON — BODY — THE
BODY SHUSHED WITH — WITH — NO SALUTATION — NO ILLUMINATION
— NO BELIEF, ALL FICTION — NO BELIEF

*Speech too was thought to be inhabited
by a god, then hunger invented light.*

RAE ARMANTROUT

*People think that sights, sounds and touch from the outside world constitute
reality. But the brain constructs what it perceives based on past experience.*

SANDRA BLAKESLEE,
The New York Times

(El documento del) procedimiento de operación estándar señala las ventajas de desnudar al detenido. «En adición a la degradación del detenido, desnudar puede usarse para demostrar la omnipotencia del captor o para debilitar al detenido». El memorándum... recomienda «La bofetada de hombro», «La bofetada del estómago», «Encapuchar», «El maltrato», «Emparedar» y una variedad de «Posiciones estresantes», incluyendo una llamada «Adorar a los dioses».

JANE MAYER,
THE NEW YORKER

Cuando Es Absoluta Y Definitivamente Necesario Destruirlo De Un Día Para Otro:\n Cuerpo de Infantes de Marina de los Estados Unidos.

CALCOMANÍA DE COCHE,
WRIGHT-PATTERSON AIR FORCE BASE MUSEUM,
DAYTON, OHIO

Así trabaja la abstracción: es poder conducido a través de sensaciones.

WILL ALEXANDER

(The) Standard Operating Procedure (document) outlines the advantages of stripping detainees. «In addition to degradation of the detainee, stripping can be used to demonstrate the omnipotence of the captor or to debilitate the detainee.» The memo... advocates the «Shoulder Slap,» «Stomach Slap,» «Hoarding,» «Manhandling,» «Walling,» and a variety of «Stress Positions,» including one called «Worship the Gods.»

JANE MAYER,
The New Yorker

When It Absolutely Positively Has To Be Destroyed Overnight:

United States Marine Corps.

BUMPER STICKER,
WRIGHT-PATTERSON AIR FORCE BASE MUSEUM,
DAYTON, OHIO

This is how abstraction works: it is power conducted through sensation.

WILL ALEXANDER

gente camina

animales caminan

gente

camina. engranajes

engranajes

cambian

gente

cambia.

números.

una luz se hace posible, una luz

una línea.

líneas

no probables. sombras y errores, pruebas diezmadas por mayor evidencia revocada convicción, convicción en la ausencia de un indicio del martillo en la ausencia de solicitud sin trabajo estable en la esquina de la calle un indicio revocado de comunicación malformada con un martillo que rasga en la tela que no es tela que no se rasga no es conocida eliminada en la ausencia de una forma de hablar para indicar con un martillo una acusación

ella

su muerte

señalada

como cuando una interrupción concreta el contorno como cuando un ruido hace del silencio una ausencia como cuando el horizonte falsifica, luego explota, luego se suaviza

people walk / animals walk. / people / walk. gears / gears / shift / people / shift. / numbers. / a light is made possible, a light / a line. / lines // not probable. shadows and errors, proofs undermined by further evidence / overturned conviction, conviction in the absence of an indication / of a hammer in the absence of appeals absent steady work on the street / corner overturned an indication of malformed communication / with a hammer rips in the fabric which is not fabric which is not / ripped not known obliterated in the absence of a manner of speaking / to indicate with a hammer an indictment / her / her death / indicated / as when an interruption makes the contour concrete / as when a noise makes absence out of silence / as when the horizon falsifies, then explodes, then smoothes / as when depopulated nothing replaces (the nothing) dispersing / electri-

hemos sido una persona quebrada
en un mundo impuesto extrañando
términos o miembros, tendenciosas denuncias
afinidad ilustrada a lo largo de una cadena de desapariciones
vínculo de renunciadas obstinadamente obstinadas (por algo será)
tapadas (labios apretados) luz retráctil, prolongada
 prolongada penetrando el hecho geografía
que desciende sobre ti

no preguntes, axis girado alrededor de una visión axiomática
y maleable (manipulada) o minada, en la mano, no dispuesta
a detonar, a cuadrangular, un punto de mira, un puño cerrado, técnica
de un puño cerrado, para ser colocado (locación relación) en relación
al sonido mecánico de los pies no mecánicos, técnicos
esquemáticos. la labor de la gente. la labor de las máquinas.
maquinaciones moliendo laboriosamente hasta parar.
hacia el escombros. sin entrenamiento. fracturado —inculcado— ámbito
convertido en escombros. atraído. en pausa. el doble doblando
una sola y abarrotada colisión sólo una cosa
moviéndose una cosa solamente sólo una, ya no
moviendo una sola y derribada cosa caída ya no
un regimiento singular encima de todos abarrotándose

softly / creating traffic or transit of non-corresponding volleys / in which
correspondence does not correspond or gaps / in the silence indicating
silence // we have been a broken person / in an enforced world missing /
terms or limbs, tendentious denouncements / kinship illustrated along a
chain of disappearances / denials linked intractable intractably (por algo
será) / lidded (tight-lipped) light retractable, protracted / protracted / pen-
etrating fact / geography / descending upon you // don't ask, axis / spun
around an axiomatic sight / malleable (manipulated) or mined, in the hand,
not ready / to detonate to crosshatch, crosshairs, a closed fist, a closed fist
/ technique, to be placed (location relation) in relation / to the mechanical
sound of the feet not mechanical, technical, / schematized. the laboring of

tratado del aire soldado.
tratado de algún otro lugar.
tratado de asimismo.
tratado de ningún cuervo.
tratado del no tratado.
tratado del fallecimiento colateral.
lo colateral es el todo, música
flamante flama de súbito tacto
contra lo tierno. contra lo tierno
las tendencias se aglutinan. la flotante estratósfera.
la flotante y atmosférica estratósfera. tratado
de lo no flotante en instantes discernibles. tratado del porqué
o por qué no. tratado del si. si tan sólo. tratado de la incursión y el luminoso si.

ser un pájaro. ser una piedra. ser un alfabeto. ser un ligamento. ser una tintura.
[ser una
línea en el camino o una línea de luz en el cielo. ser un cielo. en un cielo. una
[coyuntura.
una trompeta. escuchar. ser un animal, instintivo y físico rompecabezas
[recortando el
esférico para contrarrestar el giro. estar girando. estar girado. levantar. ser un aire
entre las frases. ser paralelo, pero inexacto. rayos de luz iluminando a través
[de la
interferencia. en el escombros, en posición. en la mira. disparado en la mira,
[el ojo
arrasado. y sus atendidas aniquilaciones

people. the laboring of machines. / machinations and grinding laboriously to
a halt. / toward the rubble. untrained. split — instilled — purview / turned
to rubble. lured. lulled. the double doubling / a single crowding collision
only one thing / moving one thing only only one no longer / moving a single
fallen felled thing no longer / a singular corps before all others crowding //
treatise of welded air. / treatise of elsewhere. / treatise of likewise. / treatise
of no crows. / treatise of no treatise. / treatise of collateral demise. / the
collateral is the whole, music / flaring flame of sudden touch / against
the tender. against the tender / tendencies gather. the floating stratosphere.
/ the floating atmospheric stratosphere. treatise / of not floating in discern-
able instants. treatise of why / or why not. treatise of if. if only. treatise of

chocando —
 —chocando —no más
 —cayendo no más
 —dos vecindario —una multitud
 [abarrotándose
 —sin abarrotarse cayendo —atacada
 —desde arriba —coincidiendo
 sin encontrar el blanco disponible
 no hizo —no pudo —no preguntó
 no más
 — —
 [coincidencia

sin poder caminar con suficiente suavidad.
 sin poder calmar las llamaradas de la no luz
 iluminando la nada. nunca suficiente
 como fisuras tonales pixeladas y congruentes
 en oposición a lo que dijimos. la prueba
 está en el comprobar. un amable recordatorio
 o la segunda persona en movimiento
 un enfocado estallido de luz para enfocarse. en el decir
 en el cielo. en el silencio. el cielo silenciado.

sonoramente decimos en la ausencia
 de escuchar, no silenciosamente, decimos
 con o sin consentimiento. escuchar
 o papel periódico entintado o desapareciendo
 en la luz de aquello que podría en aumento
 conspirar para acercarse, acelerar o ser
 dicho mientras hemos sido en el ser hablados
 con inquietud de estar siendo dichos
 en la ausencia de escuchar nosotros no

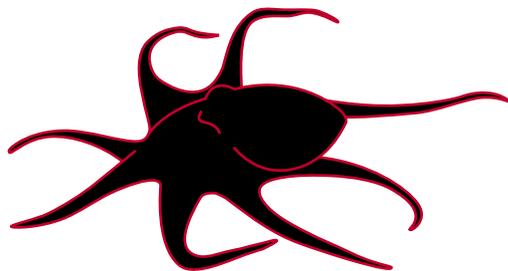
VERSIÓN DE LAURA SOLÓRZANO

foray and luminous if. // to be a bird. to be a stone. to be an alphabet. to be
 a ligament. to be a tincture. to be a line / on the road or a line of light in the
 sky. to be a sky. in a sky. a juncture. a trumpet. to / listen. to be an animal,
 instinctual physical jigsaw serrating spherical to counteract the / spin. to be
 spinning, to be spun. to lift. to be an air between phrasings. to parallel, but
 / inexactly, beams of light illuminating through interference. in the rubble.
 in position. in / the sights. shot into the sight, the eye obliterated. and its
 attendant obliterations // colliding / — no longer / — colliding / — falling
 / no longer / — two / neighborhood / — a crowd / not crowding / falling /
 — mobbed / — from above / — coinciding / — without meeting / the tar-
 get / available / didn't / — couldn't / — didn't / ask / no longer / coinciding

// cannot walk softly enough. / cannot calm the blaze of no light / illuminat-
 ing nothing. never enough / as pixilated congruent tonal fissures / up against
 what we said. the proof / is in the proving. a gentle reminder / or the second
 person in motion / a burst of light into focus. in the saying / in the sky. in
 the silence. the silenced sky. // we say sonically in the absence / of listening,
 not silently, we say / with or without consent, to listen / or newsprint inked
 over or fading / in light of what might in increments / conspire to get close,
 quicken or be / spoken for as we have to the quick / spoken, disquietly to
 be being spoken / in the absence of listening we do not

La hija (fragmentos)

JANICE LEE



He desenterrado de la arena el cadáver de un pulpo. ¿Cuánto tiempo tendrá?

El creador del mundo no hizo estas cosas a su imagen y semejanza sino que las copió de los arquetipos que están fuera de él mismo.

Mi cabeza está llena de mitos.

«A fin de que descubras tu propia sustancia tienes que indagar en el interior de otra persona».

DAUGHTER

I have unearthed the corpse of an octopus in the sand. How old is it? / The creator of the world did not fashion these things directly from himself but copied them from archetypes outside himself. // My head is full of myth. // «In order to discover your own contents you have to investigate the inside of someone else».

*

Todos los que se acercaban se aterrorizaban con su mirada. Ella misma decía que la causa fue que había visto una luz enceguecedora parecida a un rostro humano. Ella temía que su propio corazón estallara en trocitos bajo su presencia. Por consiguiente, transida de terror, apartó la cara de inmediato y cayó al suelo. Y ésa fue la razón por la cual su rostro no era

desagradable para los demás.

Hija, hija mía, ¿qué tanto te has alejado?

Hija, hija mía, ¿acaso te encuentras bajo la maleza, bajo el cielo y las estrellas?

Hija, hija mía, no te hallo en mis recuerdos.

VERSIÓN DE RUBÉN GIL

*

All who came to her were filled with terror at the first glance. As to the cause of this, she herself used to say that she had seen a piercing light resembling a human face. At the sight of it, she feared that her heart would burst into little pieces. Therefore, overcome with terror, she instantly turned her face away and fell to the ground. And that was the reason why her face was not terrible to others. // Daughter, daughter, have you gone far? / Daughter, daughter, are you in the undergrowth, the sky, the stars? / Daughter, daughter, I can not find you anywhere in my memories.

Ana, verano de 1994

MICHAEL JAIME BECERRA

Ana había esperado hasta la tarde, cuando su padre se levantó, para decirle que quería mudarse al departamento de Deliz. Si existía alguna posibilidad de que su padre accediera a su pedido, sería por la tarde, y no en la mañana, cuando él regresaba a casa y quería comer algo e irse a dormir, o por la noche, cuando estaría lleno de temor por el trabajo del día siguiente.

Estaban almorzando en la cocina. Casi preparándose para la conversación, ella limpió la mesa y lavó los platos sucios del desayuno; le hizo un sándwich de pavo ahumado en pan blanco, y además se había tomado el tiempo extra para cortar lechuga y tomate, así como finas rodajas de cebolla roja, como a él le gustaban.

Ana lo dejó que se comiera la mitad del sándwich, y le dijo que estaba pensando en marcharse a vivir a otro departamento que Deliz había conseguido en un lugar no muy lejano (en South El Monte, prácticamente a la vuelta de la esquina de donde trabajaba), y que estaba guardando la mitad del espacio para que Ana fuera su compañera de cuarto. Su padre dejó el sándwich. ¿A quién le importaba lo que Deliz quería? Si Ana quería irse, dijo, podría hacerlo cuando se casara.

¿Cuándo se casara? Ana era soltera en esa época, no había conocido a Louie todavía ni había salido con ningún chico desde su fiesta de graduación, cuando su pareja le dijo que quería salir con otras chicas y que deseaba experimentar al máximo antes de enlistarse en la Infantería de Marina en junio.

Ana estaba cansada de las actitudes conflictivas de su padre. Cuando empezó a trabajar como mesera en el Cindy's su padre le

comenzó a cobrar el alquiler. ¿Por qué tendría que pagar alquiler? De haber tenido la edad suficiente para hacerlo, también habría podido disfrutar de otros beneficios, como quedarse tarde, entrando y saliendo a su antojo sin dejar ninguna nota. Además, él no se había vuelto a casar desde que ella tenía siete años, y ni siquiera había salido con nadie desde que salía con Joyce.

«¿Por qué no me puedo ir ahora?», preguntó. Antes de que pudiera contestarle le recordó a su padre que ella tenía 18 años y se había graduado ya del colegio. «Puedo ir a donde quiera», dijo.

Se fue a su clase de la tarde y soñó despierta durante sus dos viajes en autobús al instituto, así como en la conferencia sobre masajes de manos y brazos. Fue una pesadilla cuando salió de la universidad. Tomó un autobús diferente camino a casa: salió por el cruce de Peck con Durfee, cruzó hasta el lote de las granjas Santa Fe y caminó hacia la calle Rush, donde estaba ubicado el departamento de Deliz.

El complejo constaba de dos edificios de departamentos, uno frente al otro. Deliz vivía en el edificio de la izquierda, en el tercer y último piso, departamento 302. Mientras Ana entraba al complejo pudo ver que había luz en la cocina. Ella aún no había visto el interior del departamento, y se apresuró a subir las escaleras y tocó la puerta de seguridad. Estaba sonando «Let's Go Crazy», y a través de la pantalla de acero Ana pudo ver la sombra de Deliz bailando en la pared de la sala.

Tocó nuevamente, más fuerte esta vez, y cuando Deliz abrió la puerta estaba emocionada y sin aliento, como si ella, no Ana, hubiera subido las escaleras.

«Qué tal», dijo Deliz. Abrió la puerta y Ana entró al departamento. Las luces estaban prendidas en todos los cuartos; la sala se hallaba vacía, excepto por un sofá dorado con un montón de cajas con las cosas de Deliz. Había una mesa sencilla de madera y dos sillas en el comedor. Los reposteros estaban abiertos. Ana pudo ver que Deliz había estado de pie ahí poniendo vasos y platos en su lugar.

Deliz bajó el volumen de su *boombox*. Le preguntó a Ana si había pensado en el departamento y le ofreció un vaso de agua, y se disculpó por no tener otra cosa. Ana le contestó que sí, que

agua estaba bien, y Deliz fue a la cocina y le dijo a Ana que viera el departamento. Fue al cuarto, pasó por el baño, y se dio cuenta de una barra de cortina en la bañera, una cortina bien doblada en su cubierta de plástico, y una caja de productos de limpieza en la tapa del inodoro.

La mitad del dormitorio cerca de la puerta estaba intacta; la cama de Deliz se encontraba al otro lado, cerca del clóset, que estaba a lo largo de la pared e incluía algunos armarios encima. Ella había traído también una mesa de noche y una lámpara, aunque el dormitorio estaba iluminado por la luz que estaba en cielo raso; el ventilador zumbaba en silencio. Había una ventana grande, con sus dos cristales apenas abiertos.

Deliz volvió con el vaso de agua. Le sirvió en una jarra de mermelada con dibujos de la Pantera Rosa. «Entonces», dijo Deliz, «¿cómo te fue con tu padre?».

Ana tomó un trago y se acercó a la ventana abierta. Una brisa ligera refrescaba su rostro, las luces de la calle iluminaban las casas del barrio. Vio una piscina azul, un columpio, un árbol grande punteado de amarillo con limones, la iglesia al otro lado de la calle, un enorme campo oscuro detrás de la secundaria. Pensó en los niños que salían rumbo a casa apurados después de las clases, comprando limones de la gente que vivía a dos puertas: ella les pagaría un dólar por cada bolsa y haría limonada fresca todo el verano.

«¿Y?», Deliz preguntó otra vez. «¿Cómo salió?».

«Voy a necesitar ayuda con mis cosas», dijo Ana.

Ella pasó esa última noche en casa, acostada en su colchón, esperando que sonara la alarma. Hasta ahora, su cuarto era el único que había conocido. Ansiosa por su decisión, le pareció importante memorizar ese espacio, el lugar exacto donde ponía su aparador, la disposición de las fotos encajadas en el espejo. Abrió las cortinas y vio el resplandor de las luces de los coches que pasaban clavándose al otro lado de la pared. Cuando era más joven, la luz habría mostrado a lo largo del cuarto los afiches de Johnny Depp y Robert Smith que ella había arrancado de *Tiger Beat* y *Smash Hits*.

A la mañana siguiente, la alarma del papá de Ana sonó por unos segundos, no lo suficiente como para reconocer qué canción había tocado. Ella lo escuchó cepillarse los dientes y recoger su fiambra,

y vio su camioneta bajar silenciosamente por la entrada y encenderla haciendo ruido en la pista para luego irse a la lechería.

Estaba preocupada por lo furioso que estaría, preguntándose si le debería dar su nueva dirección. No la podía recordar con exactitud. Le escribiría una nota, explicándole que estaría bien, a salvo, y que lo llamaría después. Pero cambió de opinión: no quería que su padre estuviera esperando ansioso su llamada.

Se llevó lo que podía entrar en su Volkswagen, su ropa y sus cintas, los cajones vaciados en bolsas de basura, todos ellos puestos en la puerta de adelante, al lado de su radio. Dobló las frazadas y las sábanas y desarmó su cama con un destornillador. No sabía si Deliz tenía herramientas, y por eso puso el destornillador en su bolso. Dejaría su cómoda, pero las fotos del espejo las metió en un sobre. Éstas eran chicas a quienes ya no les hablaba. También dejó algunos juguetes viejos que no había donado a los Veteranos, así como algunos animales de peluche, un juego completo de libros de *Plaza Sésamo* que su padre le había comprado, uno cada semana, en el Old Vons, algunos bocetos al carbón que su madre había enviado, una camiseta estampada con la imagen de Fonzi, los zapatos de baile que se había puesto para tres clases. Arregló todo lo mejor posible en una esquina de su clóset, poniendo una nota sobre la pila de cosas que su padre no debería tirar, ya que volvería por ellas. Ella quería volver a ver estas cosas, y sabiendo que a su padre le gustaba la camiseta, la puso encima del montón de artículos.

Deliz vino a la mañana siguiente, después de las siete. Era tarde y estaba todavía en pijama, con sus pantuflas de peluche rojo. Se apresuraron a cargar la cajuela del coche, amarrándola con una cuerda para que no se les abriera. Pusieron en el asiento trasero la cabecera de la cama, con las tablas y las patas. El colchón de Ana, así como los largueros de la cama, los colocaron en el techo •

TRADUCCIÓN DE MIGUEL ÁNGEL ZAPATA



Mujeres totémicas

(fragmento)

GLORIA ENEDINA ÁLVAREZ

Todas somos

Múltiples

Especjos

Tú eres mi otro yo

Multiplicity

Extensions of each other

You are my other

SELF

In Lak Ech

Teyolía

Tongue of fire,

The energy centered around the heart,

Moon myths halo *de las regiones místicas de mujer,*

Sacred depths of *aguamiel*, the sweet water dance,

The Origin

Her tongue awaits

bleeds

Ofrenda aguadulce

Multiplies expressions

Del corazón del cielo

from the heart of the sky

afloran recuerdos

flowering memories

hablan al corazón

talk from the heart

canción del cielo

songs deep inside the sky

inspiration and feeling

al fondo del cielo

TEYOLÍA CENOTE DOUBLED HEART

Guided through

the Seat of the Soul

Allí donde se asienta Todo

De mujer a mujer vamos

Dialogando con el propio Corazón

Desde las antiguas reflejando la Belleza

El querer de la gente

In Coatlicue moons

Rattlesongs clap through time

Echo

The voices of rose pressed light

Through cedar doors

To anchor

As through death

Sing louder

Topaz smoke rings

Unveil morning

Amar al amor

Sino la vida

Como poeta

Como la muerte

Como su duda
Seducir hasta el vacío
Seduced by luxury
Like doubt poetry death
If not life then love
Unreachable as depth

No es indecisión
Sólo la muerte
En ti
Encontrándose con la vida
Apariciones
Que se ven
Para marcar el paso del otro
Especios
Otras
Sólo
Perceptibles
Por la sensación
Nada más

Not indecisiveness
But death within
Finding life without

Estrechando temores
Como íntimos amigos caminantes
Sus profundidades son inalcanzables

Son las notas de la autocrítica
dissonance and chatter
within images of self



For the fractured girl child
Skin broken
Bent torso
Purple illusions
Asoman 'tras del castillo
De marfil
The ivory castle of broken dreams
Shards of daylight
Bliss contained
Por el cancel
De las memorias de papel
At paper memories' gate
Then ribbons swirl and rise
Tower to iridescent heights
Glazed gaze freed as cotton candy

A female tale of the phoenix rising
Mujer lifting from the ashes
Woman ablaze ascends
Takes flight
Born from her own fire

The maize maiden
The color of hot summers
Roja mujer
Woman red
The color of the warrior path
El color de *esa tierra*

El olor de barro húmedo
Rojo sobre la tarde
Como el saber que corre por sus venas
The land is the insight that washes her veins
En el camino
Dressing the morning star with hope

Carta a Thelonious Monk

ANTHONY SEIDMAN

LETTER TO THELONIOUS MONK

Querido amigo Thelonious:

Soy poeta, padre de un hijo, esposo
esquivo, amigo que regresa la
llamada, pero prefiere estar solo.

En mi sala escucho tu música
mientras mi hijo de 4 años gira
en círculos. Algunas veces escribo
poemas; cuando los griegos pedían
a un dios un deseo en la pira, si una
chispa se proyectaba, sabían que su
deseo era otorgado. Quiero pensar
que tus dedos son la yesca que
incendia mis oídos.

Algunos amigos dicen que eres
percusionista e inusual, penetrando
con la disonancia fortuita de
manzanas ácidas y remedos,
pero ¿acaso han escuchado la
embarcación inclinada, el remolino
de agua oscura y tibieza en los
coros iniciales de «Crepuscle
With Nellie»? Y durante las últimas
notas de «Ruby My Dear», tus
dedos son conejos sobre tonos
mayores, mil puertas se abren
donde distingo exclusivamente
una pared; si estuvieras aquí sería

My Dear Friend Thelonious:

I'm a poet, father of one son, a
gruff husband, a friend who returns
calls, but prefers to be alone. In my
living room, I listen to your music
while my four year old spins around
in circles. Sometimes, I write a
poem; when the Greeks asked for
a god's favor at the bonfire, if a
spark shot up, they knew their wish
was granted. I like to think that
your fingers are the tinder, and they
leave my ears burning.

Some friends say your
technique's percussive and quirky,
percolating with the sour apples
and parrots of random dissonance,
but have they ever heard the lolling
embarkation, a swirling of dark
water and coolness, in the opening
chords of «Crepuscle With Nellie»?
And during the last bars of «Ruby
My Dear», when your fingers bunny-
hop down the keys in a whole-tone
scale, a thousand doors open where
I only saw a wall. It would be nice
if you were here to play me just one

bueno para que tocaras una pieza;
preferentemente una que sonara
como amortiguadores sobre baches
y polvo de suburbios.

Entre los sefarditas de
Marruecos se decía que, si te
veías en el mercado, existía
la esperanza de incrementar
tu dinero o de que volviera el
Mesías. He comido solitario en
restaurantes, visto el desierto
tras la ventanilla movediza
de un autobús, hecho el amor
y permanecido despierto en
tinieblas; ofrendado las traiciones
y los robos de cada hombre; aun
así, nunca me he visto diciéndome
hola a mí mismo. Pero siento que
en los acordes tú pudieras reciclar,
sorprender tu sombra, distinguir la
música que brilla cuando uno se ve
a través de su propia piel.

Es todo. También te quería decir
que aún escucho «Off Minor», y
no concibo cómo el solista sigue el
cambio de los acordes, y si pudiera
transcribir «Nutty», conocería la
trayectoria del polen.

Considérame tu admirador,

ANTHONY SEIDMAN

P. D.: Te deseo el tráfico de mis
poemas y sus itinerarios, como la
claridad del agua y la dentadura de
los niños riendo ●

VERSIÓN DE ANTHONY SEIDMAN

piece, preferably one that sounded
like shock absorbers pumping
over the potholes and dust of my
purlieus.

Among the Sephardim of
Morocco, it was an adage that if
only one could see one's self from
across the marketplace, there might
be hope of profit and the messiah
returning. I have sat in restaurants
eating alone, seen the desert
through the moving window of a
bus, made love and sat awake in the
dark, and committed the treasons
and robberies of every man, yet I
have never seen my own self wave to
me. But I sense that in the chords
you would recycle, you would catch
your shadow off guard, and watch
the music that shimmers when one
can see through one's own skin.

That's it. I also wanted to
tell you that I still listen to «Off
Minor», and I don't know how
the soloists can follow the chord
changes, and that if I were able to
transcribe «Nutty», I would know
the trajectory of pollen.

Know me your admirer,

ANTHONY SEIDMAN

P.S.: I also wish you the traffic of my
poems and all of their itineraries,
such as the clarity of water, and the
teeth of children laughing ●

Felicidades, *Los Ángeles*

TERESA CARMODY

¡Qué angelito! ¡Qué angelito tan dulce! ¡Y qué bueno para los golpes! ¡Qué varoncito tan rudo! ¡Mira qué puños tan maravillosos! ¡Qué belleza! ¡Oh, ella tiene tus ojos! ¡Qué lindura! ¡Qué pureza! ¡Qué buen partido el hombrecito! ¡Qué bebé! ¡Ella es una nena! ¡Eso es una nena, una verdadera nena! ¡Él es un polluelo! ¡Ella una cachorrita! ¡Qué niño tan inquieto! ¡Aquí está la muñeca, cómo se le parece! ¡Tan estúpida! ¡Qué regalo del cielo! ¡Él es una réplica exacta, una copia! ¡Qué mediocre! ¡Qué niño! ¡Árboles y manzanas, ollas y bellotas, robles y teteras! ¡Huy, una margarita! ¡Un pequeño milagro! ¡Un juicio que durará por siempre! ¡Qué potencial! ¡Vaya desilusión! ¡Qué futuro! ¡Qué imbécil tan travieso! ¡Esto la salva! ¡Una segunda oportunidad!

VERSIÓN DE RUBÉN GIL

CONGRATULATIONS, LOS ANGELES

What an angel! Such a sweet sweet angel! And a slugger! What a tough, little guy! What a fist he makes, such a wonder! What a beauty! Oh she has your eyes! What a sweetheart, such a lampkin! What a little man, he's a handsome prize! What a baby, she's a baby, that's a baby, a real baby! He's a duckling, she's a little pup, what a chickling, such a wriggler! Here's the dolly, a real chip-off-the-block! Such a bimbo! What a gift from God! He's a replicate, such a copy! What a crumbcrusher! Little carpet rat! Trees and apples, pots and acorns, oaks and kettles, oops a daisy! Small miracle, lasting judgment! Such potential! Disappointment! What a future! Impish changeling! This salvation! Another second chance!

Un testigo para el mal

MATHEW TIMMONS

Un testigo para el mal, una voz para los mudos y un símbolo eterno de resolución canta ahora para nosotros, a través de las décadas. Los editores de la revista *Time* reprodujeron para mí tu voz, que cantaba una vieja canción y añadía anotaciones, fotos, mapas y citas. Cantaste sin los instrumentos que amabas, sin otras voces que cubrieran la tuya. Reprodujeron tu voz y sonabas tan bien... Todo lo que tú eras fue capturado y resumido. Vacíe los platos de la cena, limpié la mesa y barrí debajo de la mesa, guardé la comida, preparé el almuerzo para los que habían almorzado y limpié el escurridor, los entrepaños y la estufa. Cierra los ojos (oh, sí, y siéntate primero), inhala un par de veces y siente cómo empiezas a tranquilizarte. Hazle una pregunta a tu intuición; puede ser sobre a dónde moverse, qué dirección tomar en tu nueva vida o si es verdad, después de más de cuatro décadas, que tienes una voz independiente.

Mientras abogaba por la protección, la conservación histórica, el crecimiento responsable y mucho más, murió el sábado, dejando un mudo vacío en la oscuridad de abajo. Apreté mis ojos cerrados, pero prosiguió tu voz y cada palabra parecía perforarme por dentro. «Esta noche debemos abandonar el apiario y marcharnos al Oeste», dijo la voz. «Y si nuestros corazones son sinceros, la voz del silencio... La voz del silencio nos hablará en piedras». El Amor, el Amor es real y no hay sueños más largos. El Amor es un sueño y no existe otra realidad más larga. La ley de no-contradicción es una contradicción en sí.

¿Habrá una forma de conseguir que esta voz muda me despierte mañana en la mañana?

No pude sino intentar apresurarme en mi presentación: una maniobra de tu repertorio que he incorporado en un intento por robarte cámara junto con alguna broma marrullera, humillando a los dos representantes que ahí se encontraban y condescendiendo ante el mítico Doctor que estaba presente. Como un enviado a través de los años, me ayudaste a convertirme más y más en una suerte de voz de la justicia. Siento que no puedo expresar nada que no sean mis sentimientos verdaderos. Trato de tomar las emisiones bajas (casi cero), una economía excelente y otras fuerzas híbridas de quien las tenga. Te moviste hacia delante a la par de los cambios cívicos en curso antes de que 23 millones de ciudadanos, en su debilidad, te detuvieran. Pero yo no podía oírte, toda la escena era demasiado ruidosa. ¿Acaso dijiste: «Podría matarlos»? Habla lento y fuerte. Prueba con el radio o con las propiedades del sistema de sonido. Sigo sin poder entenderte. ¿Acaso dijiste: «No puedo dar otro paso»? Yo tampoco espero el paseo, te lo aseguro. Mientras nuestros compañeros de viaje terminaban de abordar, guardar sus pertenencias y abrocharse el cinturón, escuchamos el ruido del motor y de la pista, vimos aparecer las visibles luces de advertencia y aguardábamos la aceleración de los motores y el descenso rápido en la pista. En su lugar, el piloto anunció que «La lectura de la computadora indica: “Las ventanas traseras no abren del todo, pero si tú eres quien dices ser, esto va a valer la pena”». El piloto añadió enseguida: «Me imagino que no será fácil, pero las cosas buenas de la vida no son fáciles». Te diste la vuelta, me incliné hacia delante y me sujetaste el hombro con una mano. Tu voz, súbitamente profunda, desplegaba cariño y calidez.

En apariencia, lo que pensábamos que marcaría el comienzo de una nueva era informática resultó nada más que una voz. No vamos a volver a ser los mudos, no vamos a volver a ser sacos de arena y, desde luego, no vamos a volver a tolerar la ignorancia, la presunción y los constantes insultos. Me disculpo de nuevo. Este tipo de respiración activa la glándula suprarrenal (tu vuelo o tu

mecanismo de vuelo) y tu cuerpo es, entonces, constantemente bombardeado de adrenalina, noradrenalina y otras hormonas y enzimas utilizadas para escapar del peligro. Lo sé, un ruido en tu cuarto te dejó inquieto. Considerando que nuestros motores serán eléctricos y sólo habrán de emplearse para cargar las baterías (y, por tanto, tendremos menos partes mecánicas), nuestro «ruido de motor» deberá ser mucho menor que el de muchos vehículos actuales, incluso que el de la mayoría de las motocicletas. En un principio, pensé que el ruido era una voz y lo saqué a cuento en la grabadora digital para que tú específicamente lo escucharas al analizar el audio. Entonces hubo otro sonido. Los doctores dijeron que el impacto en tu cerebro ocasionó tu pérdida de voz. Cuando escuché el alivio de tus padres, pero sin que nada saliera de ti, me descompuse. Durante la estancia en el hospital, además de tus llantos todavía mudos, sólo hubo tus lágrimas.

Te miré por un rato y te di la oportunidad de defenderte por ti mismo. Al final, aspiraste un aliento agravado y te impulsaste hacia delante con los puños apretados firmemente a tus costados. «¿Nada que decir? Perfecto, me parece perfecto». Ésta es la foto desde el puente. Déjame ir al mando en el trayecto. Comienza por las cabeceras, prosigue con los asientos y ábrete camino hacia abajo por las grietas hasta llegar al tapete. Un consejo: si tu coche huele es señal de que intentas tener el control. Esparce bicarbonato en todo el coche antes de empezar con la aspiradora. Tal y como puede decirte cualquier ingeniero de sonido, el ruido puede ser parado con gran facilidad en su fuente. Las tejas acústicas del techo impedirán que el sonido originado en un área recreativa del sótano se proyecte en toda la casa. Recuerda cuando Tu Voz, Mi Voz Muda y Nuestro Silencio aplicaron para el mismo trabajo. Nuestro Silencio tenía más experiencia y educación que Tu Voz. Durante la entrevista de trabajo, Nuestro Silencio solicitó un intérprete y Tu Voz optó por no hacerlo. Dos semanas después, Tu Voz tenía trabajo y Mi Voz Muda solicitó la siguiente información a Derechos Humanos: la respuesta a la pregunta fue que sólo alrededor del cinco por ciento de la gente en cada grupo escogió una «espera vigilante» o una «vigilancia

activa». Un pequeño porcentaje de gente escogió el trabajo de sentarse pacientemente y explicar cómo estos tratamientos afectarán la calidad de vida. Algo de acúfenos o de ruido en la cabeza es normal. Si uno va a una cabina insonorizada y el sonido normal del exterior disminuye, uno logra percibir esos sonidos normales. Por lo general, nosotros no logramos percibir esos sonidos normales del cuerpo porque el ruido exterior encuentra la forma de eliminar todo un valioso espectro de alta frecuencia, incluso de las partes buenas. He intentado con valores altos pero eso corta el sonido y crea, incluso, más ruido. Con valores bajos se corta el comienzo y el final del sonido, pero mientras la cancelación del ruido parece que está bien, eso es lo más a lo que llega porque Tu Voz sigue sonando amortiguada, suave y medio digital. Mi mandíbula, además, es demasiado grande y voluminosa como para colocarla holgadamente en mi bolsillo; sin embargo, nos permite disfrutar de conversaciones más claras que el agua, libres del molesto ruido de fondo.

Asesoría sobre Patrimonio Personal, detengámonos exactamente en eso, Asesoría sobre Patrimonio Personal. Dos cosas que quisiera dejar en claro. Cada vez que te miraba durante el día me saludabas, asegurándote de que hubiera ido a ver cuáles hermandades femeninas y sociedades estudiantiles me volverían a invitar para la siguiente noche de Fiesta, y tú, por lo general, me ayudabas a tomar la decisión correcta de quedarme en la Fiesta. En segundo lugar, me enseñaste que el sonido lo produce un ventilador que gira a gran velocidad. Mientras que para algunos no sería agobiante y a otros, incluso, les gustaría el sonido blanco producido, habrá individuos que odien escuchar una voz constante. Luché por aferrarme a esa oportunidad de vida, con la súbita certeza de que la voz era más que importante. Había pasado mucho tiempo desde que la escuché. Otras voces habían ido y venido, pero nunca antes me había hablado esta voz. Hasta ahora. De hecho, tú has sido muchas veces una voz para la muda mayoría en los últimos ocho años •

TRADUCCIÓN DE HERNÁN BRAVO VARELA

cherchez la femme

THÉRÈSE BACHAND

(a partir de Chinatown)

llámame rizada

detrás de las persianas venecianas
soy otra mujer
muriendo de sed
en un embalse de un desabrido

como té helado y alcohol
todas tus amenazas
son malas para la hierba
una ejecución hipotecaria de corazones de manzana
entre el desierto
y el naranjal

esperaba
otra cosa
además de esta proeza
tú
con tu obsesión personal
por jugar
con los pantalones abajo
y montar a pelo
un limón

mi más profundo pésame
para la tipa
que descubre
tu ropa sucia
mientras supuestamente estás
«buscándote a ti mismo»

CHERCHEZ LA FEMME

(from Chinatown)

call me curly // behind the venetian blinds / I'm another woman / dying of thirst / in
a reservoir of blasé // like iced tea and booze / all your threats / are bad for grass / a
foreclosure of apple cores / between desert / and orange // I was expecting / some-
thing else / besides this stunt / you / with your personal obsession / for playing /
with your pants down / and riding bareback / on a lemon // my deepest sympathy

caerse muerto

cuando se trata
de publicidad
en un lecho de río
todos son aporreados
nadando
con los zapatos Florsheim puestos

quizá encontrarás
un gatito enano
para complacer
a tu pececito rojo

un affair matrimonial
es razonable
para un figón
pero inquietante
para la reputación
de una chica trabajadora
que podría ahogarse
en un divertissement
de mala suerte

te estoy haciendo
un favor
deja que el centro
esté celoso
aquí está la futura
evidencia

cherchez la femme

VERSIÓN DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

/ to the broad / who discovers / your dirty linen / while you're allegedly / «finding yourself» // drop dead // when it comes / to publicity / in a river bed / everybody gets banged up / swimming / with Florsheim shoes on // perhaps you will find / a midget kitty cat / to pleasure / your goldfish // a matrimonial affair / is reasonable / for a snoop / but disturbing / to the reputation / of a working girl / who could drown / in a divertissement / of bad luck // I'm doing you / a favor / let downtown / be jealous / here's the future / evidence // cherchez la femme /

LUVINA / INVIERNO / 2009

Para mi Olivetti

BRIAN KIM STEFANS

¿Por qué una máquina

sin memoria? ¿una extensión
del hombre? hecha
de dientes arrancados

retirados de la afición, partes
de un desechado

tanque de aceite, alas
de grillo, excesivas

lancetas,

¿y la controversia sobre el *foie gras*?
Sólo una manera

de empezar, mi

amigo —uñas

en la caja de arena— juegan «impolutas
con lo ordinario de la velocidad» (¿qué tal esto

para un manifiesto de poética haikú?) —William

Morris

remendando volutas

en unos rotos pantalones de mezelilla, de bragueta con botones.

VERSIÓN DE LAURA SOLÓRZANO

FOR MY OLIVETTI

Why a machine / without memory? an extension / of man? made of / pulled teeth, / retired hobbyists, parts / of a discarded / oil tank, katydid / wings, surplus / lancets, / and the controversy over *foie gras*? / Only a way / to begin, my / friend—nails / in the sandbox—play «uncluttered / with the commonness / of speed» (how's that / for poetics haiku manifesto?)—William / Morris / mending coils / in a pair of ripped, button-fly jeans.

LUVINA / INVIERNO / 2009

TIERRA

BARBARA MALOUTAS

siempre en flor el primero de enero; cacahuates; o tubérculos —por lo menos; los gitanos los recogen; por los caminos; los venden en la ciudad; envasados —húmedos en papel aluminio; charolas de cacahuates —afortunados y cómodamente expuestos; para la suerte —umbelas arropadas por la tierra

gente dentro de la gente; pulseras de festival en floración —se venden baratas los días santos; y fiestas de zapatos patentes —manos contoneándose; caderas repasadas —sin vergüenza

vistos —parecen sonreír; conservadores de comienzos y finales; sus primeras —segundas caras sonrientes para custodiar —a cada uno; en una dirección; algunas veces —somos engañados; a creer lo que es falso; a descreer lo que es verdad

cargamos con una primera canción; a través

VERSIÓN DE LAURA SOLÓRZANO

EARTH

always in bloom for January one; earthnuts; or tubers—at least; gypsies collect them; along roads; sell them in the city; cupped—moist in tin-foil; trays of earthnuts—they're lucky and handily displayed; for luck—earth-tucked umbels

people within a people; festival bracelets of florescence—sell cheaply on saints days; and patent shoe feasts—hands swaying; skirted hips—without shame

seen—seem smiling; keepers of beginnings and endings; their once—twice smiling faces to gate-keep—each; in one direction; sometimes—we are deceived; to believe what is false; disbelieve what is true

we carry a first song; through

1981

BRENDAN CONSTANTINE

Aprendí que la palabra desastre significaba *contra las estrellas*, aprenderlo no tenía que ver con este mundo; el cielo se proponía toda crueldad.

Yo miraba al muchacho sin piernas dibujar pies durante una hora en la Sala de Estudios.

En la sala del asilo de mi tío escuché la voz de papel de un hombre tan viejo que había olvidado su ceguera. Cuando una enfermera pasaba por su puerta, él preguntaba «¿Podría usted encender las luces?».

1981

I learned the word disaster meant *against the stars*, / learned it did not apply to this world; the sky intended / every cruelty. / I watched the boy with no legs draw / pictures of feet for an hour in Study Hall. / In the hall / of my uncle's rest home I heard the paper voice of a man / so old he'd forgotten he was blind. When a nurse passed / his door, he'd ask «Turn the lights on, would you?» / I learned sadness like a way home from school. I got in / later and later. Some nights I didn't come back

Aprendí la tristeza como un camino de la escuela hacia la casa. Cada
[vez llegaba
más y más tarde. Algunas noches ni siquiera regresaba
sino que me sentaba a esperarme a mí mismo.

Aprobé geografía,
historia y español por última vez. Mi gato murió.
Mi perro se volvió gris. A mi maestro de física lo atropelló
una ambulancia.

Pero leí un libro y lo entendí.
Una mujer me pidió que tocara su cuerpo. Lo hice.

Escribí
mi primer poema. Decía que las personas eran como lunas. Creía
lo que escribía, creía que había acabado con la escritura, que no
escribiría nada más.

Luego le creí a un libro que decía que las adelfas
del fondo de nuestra casa eran venenosas. Todo el verano soñé
con conocer a alguien a quien pudiera darle una flor tan cruel.

VERSIÓN DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

at all / but sat up waiting for myself. / I passed Geography, / History, &
Spanish for the last time. My cat died. / My dog turned grey. My physics
teacher was hit / by an ambulance. / But I read a book & understood it.
/ A woman asked me to touch her body. I did. / I wrote / my first poem.
It said people were like moons. I believed / what I wrote, believed I had
done all my writing, wouldn't / do anymore. / Then I believed a book
that said the oleanders / behind our house were poison. All summer I
dreamed / of meeting someone I could feed one brutal flower.

El cocinero del asador

CECE PERI

Era muy serio frente al asador.
Arrojaba huevos crudos con tino sobre el picadillo de carne de res
como un robusto lanzador zurdo.

En el callejón, abrazado a mí, estaba lleno de sueños.
Decía que se iría pronto. Que tenía una oportunidad allá en el Este,
una prueba de aptitud en las ligas mayores.

Decía que su hermana le prestaría un Buick convertible,
y que lo llenaría de cerveza y latas de atún.
Sólo necesitaba una mujer que le detuviera

su gato mientras conducía.
«Me gustan los animales», le dije. Entonces tiré
mi cigarrillo en la arcilla polvorienta.

Lo pateé despacio sobre el montículo.
Y sentí la carretera bajo mis pies.

VERSIÓN DE RUBÉN GIL

THE FRY COOK

At the flat top grill, he was all business. / Flung raw eggs dead center into the
corned beef hash / like a strapping southpaw. // In the alley, around me, he
was all ideas. / Said he'd be leaving soon. Had a shot back east, / a tryout for
the big leagues. // Said his sister would loan him a Buick convertible, / and
he'd fill it with malt beer and tuna. / All he needed was a woman to hold // his
cat while he drove. / I like animals, I told him. Then I dropped / my cigarette into
the dusty clay. // Ground it out, slow. / Felt the road under my foot.

Escenas y movimientos en la poesía del sur de California

BILL MOHR

Con demasiada frecuencia las críticas de poesía norteamericana privilegian a San Francisco, Berkeley y Oakland, superponiendo lugares que evocan los más memorables sucesos y movimientos de la poesía de la Costa Oeste, como el Renacimiento de Berkley, la escena *beat* de San Francisco y, más recientemente, el lenguaje/escritura. Sin embargo, también se aplica a Los Ángeles el ímpetu foráneo detrás del señalamiento de William Everson de que los cánones de la Costa Oeste valoran la creatividad y el juicio canónico de la Costa Este, si bien es más difícil trazar una cartografía de la energía fractal del escenario poético de la ciudad. Aunque los sondeos de ficción funcionan probablemente mejor si se enfocan en autores individuales, el desarrollo de la poesía norteamericana, casi todo el medio siglo pasado, está íntimamente ligado a comunidades de escritores y editores. La viabilidad de la red de talleres, lecturas públicas, revistas e imprentas en Los Ángeles durante los años setenta y ochenta dependió del acceso a instalaciones de producción como New Comp Graphis en Beyonde Baroque, en la ciudad costera de Venice, para ayudar a los poetas a demarcar sus comunidades de manera orgánica y autorreflexiva.

Al abrazar con gran fervor la tendencia antinómica en la poesía norteamericana originalmente formulada por Roy Harvey Pearce, estas comunidades y círculos intersectados produjeron una poesía que por mucho superaba en cantidad y calidad la escritura producida sobre Los Ángeles en forma de poemas ocasionales por residentes temporales o por quienes vivían a una pasmosa distancia. Por ello este sondeo se enfocará en los escenarios y comunidades que han florecido y se han entremezclado en L.A. a partir de la Segunda Guerra Mundial. Este énfasis no pretende desestimar la notable, aunque breve, presencia de poetas como W.B. Yeats, Hart Crane o James Dickey, ni borrar de la historia de la región

los años jóvenes de Robinson Jeffers, puesto que casi todos los escritos que formarán el patrimonio poético de L.A. han surgido durante este período más reciente.

LAS REVISTAS *UNDERGROUND* Y LA ESCENA DEL JAZZ EN VENICE WEST,
1948-1968

Durante todo el período que estamos considerando, los poetas de L.A., Long Beach y ciudades aledañas generalmente lanzaban sus revistas sin apoyo institucional y sin los dóciles recursos de los capitales literarios y culturales. Para mediados de 1950, L.A. cobijó un rango impresionante de revistas literarias, entre las más importantes *Trace* de James Boyer May. *Trace* apareció en 1951 como directorio de pequeñas revistas y subsistió hasta alcanzar casi seis docenas de ediciones. Su lista de contribuyentes incluyó a muchos poetas como William Pillin, Bert Meyers y Alvaro Cardona-Hine, quien apareció en el *California Quarterly*, fundado por el poeta de la lista negra Tom McGrath en 1951, o *Coastlines*, lanzada por sus protegidos Gene Frumkin y Mel Weisburd a mediados de la década de los cincuenta y que permaneció hasta 1964. El *California Quarterly* dedicó sus páginas no sólo a los poetas subversivos de L.A., como Don Gordon y Edwin Rolfe, sino también a quienes trataban de evadir la censura oficial del período macarthista. La cacería de brujas logró impedir la distribución de la película clásica sobre la clase trabajadora, *Salt of the Earth* (*Sal de la tierra*), pero el *California Quarterly* tomó represalias dedicándole toda una edición del verano de 1953 al guión de Michael Wilson.

En 1958, los editores de *Coastlines* presentaron una lectura de Allen Ginsberg en una casa de L.A. que utilizaban como sede. Durante dicha presentación, Ginsberg se desnudó completamente para hacerle el favor a un alborotador demostrándole lo que quería decir con «desnudez» (estar en cueros), término usado para un poema despojado de todo ornamento literario. Uno de los jóvenes poetas asistentes, Stuart Perkoff, ya había fundado una comunidad de poetas *beat* en la comunidad costera de Venice, descrita por su antiguo mentor, Lawrence Lipton, como «la barriada junto al mar». Fuera de enclaves residenciales y cafés, Venice West alcanzó la suficiente prominencia para ser citada por Donald Allen en su Introducción a *La nueva poesía americana*. Perkoff y Bruce Boyd, parte de ese núcleo, fueron incluidos en esa antología, junto a Ginsberg, Frank O'Hara, John Ashbery, Denise Levertov, Charles Olson y Robert Duncan. Aunque con el tiempo el poemario *Voices of the Lady: Collected Poems* (*Voces de la Dama: poemas recogidos*) fue publicado por la National

Poetry Foundation en 1997, la mayoría de los poetas *beat* de L.A., como John Thomas, William Margolis y Charlie Foster, permanecen inexcusablemente fuera de todos los estudios de literatura *beat*. Sin embargo, este apareamiento de lecturas de poesía con música de *jazz* fue un precursor de la poesía oral de L.A. y de su parentesco con la música *punk*.

Para principios de los sesenta, las aspiraciones de Venice West, basadas en un programa idealista de pobreza voluntaria, habían sucumbido al encanto devastador de la drogadicción. Sin embargo, otras comunidades de L.A., cuya pobreza era involuntaria, finalmente se rebelaron. Después del levantamiento de Watts en 1965, las instituciones de la Costa Este trataron de ejercer su largueza esperando sofocar las tendencias militares en las comunidades afroamericanas para impedir cualquier posicionamiento de los Black Panthers y otras organizaciones radicales. Las fundaciones Ford y Rockefeller reforzaron las contribuciones de personajes famosos de Hollywood como Gregory Peck y Budd Shulberg para desarrollar el Taller Watts Writers en el Centro Cultural del Barrio Urbano que publicó poesía en su propia revista, *Neworld*. Aunque el Taller Watts Writers produjo trabajos de muchos géneros, incluyendo teatro, el legado poético de dicha empresa sigue siendo su logro más significativo. Varios de los poetas que de allí surgieron siguen escribiendo hoy, incluyendo a Eric Priestley, K. Curtis Lyle, Ka'mau Da'oud, Otis O'Solomon, y Quincy Troupe.

BEYOND BAROQUE Y EL RENACIMIENTO DE VENICE (1968-1985)

Venice no permaneció inactiva por mucho tiempo. En 1968, Drury Smith, antiguo profesor de inglés de preparatoria, compró un edificio abandonado sobre el bulevar West Washington y empezó a publicar una nueva revista literaria, *Beyond Baroque*. Cuando el dinero de las suscripciones no se materializó, Smith abrió una imprenta y abrió sus puertas a la comunidad de Venice. A los pocos meses, el escritor de novelas policíacas Joseph Hansen, junto con un amigo poeta, John Harris, abrieron un taller de poesía gratuito todos los miércoles por la noche. Sigue siendo el taller gratuito de mayor duración ofrecido por cualquier organización significativa de artes literarias alternativas en todo Estados Unidos. *Beyond Baroque* también siguió editando una revista bajo diferentes títulos incluyendo *NeWLetterS*, *New* y *Obras*. Sufrió variantes de producción, como el cambio a formato de papel de prensa, que se distribuyó gratuitamente. En 1972 un editor, James Krusoe, empezó una serie de lecturas los viernes por la noche. Dentro de los primeros dos años, la muchedumbre se agolpaba hasta la acera y se instaló un sistema de sonido exterior para

transmitir la interpretación. Para cuando Dennis Cooper, editor de la revista *Little Caesar*, y su vástago, una pequeña imprenta, asumieron la serie de lecturas a finales de 1979, *Beyond Baroque* ya no era un asunto de colectas. Inspirado en la rebeldía e ingenio de la música *punk*, Cooper combinó su interés por la escuela de poetas de Nueva York y el lenguaje/escritura con una firme lealtad hacia prometedores poetas locales como David Trinidad y Amy Gerstler, quienes eventualmente ganaron el National Book Critics Circle Award. Simultáneamente con la inauguración de Cooper, *Beyond Baroque* transfirió la biblioteca de su pequeña imprenta y su equipo de composición tipográfica de New Comp Graphics, de su limitado espacio al complejo de dos pisos del viejo Venice City Hall. Bajo la dirección artística de Cooper la organización surgió como un centro de poesía de reconocimiento nacional. La pequeña biblioteca de la imprenta, fundada por la antigua editora de *Coastlines*, Alexandra Garrett, aumentó su acervo a 10 mil libros y grabaciones. El New Comp Graphics Center proporcionó el respaldo tecnológico que los jóvenes poetas aspirantes y los editores necesitaban para lanzar libros y revistas. Con la partida de Cooper hacia la ciudad de Nueva York, *Beyond Baroque* apenas logró sobrevivir. El muy necesitado subsidio del National Endowment for the Arts no se materializó y la institución casi cerró sus puertas. La banda *punk X*, cuyos compositores fundadores Exene Cervenka y John Doe se reunían en el taller de poesía Beyond Baroque, ofreció un concierto y recaudaron más de 10 mil dólares, lo suficiente para mantener sus puertas abiertas. Al paso de los años ha habido suficientes personas generosas que han contribuido para mantener Beyond Baroque bajo una serie de directores artísticos que incluye a Manazar Gamboa, Jocelyn Fisher, Dennis Phillips, D. B. Finnegan, Tosh Berman y, desde mediados de los noventa, Fred Dewey. Durante más o menos una década la programación artística empezó a favorecer la escritura de ficción, pero bajo el resuelto liderazgo de Dewey, desde mediados de los noventa el enfoque regresó a la poesía. En diciembre de 2008, al concluir la celebración de su cuadragésimo aniversario, *Beyond Baroque* renovó el arrendamiento del Old City Hall en Venice por otros 25 años, apalancando así potencialmente la escena de Venice bastante más allá de la vida de los miembros fundadores del taller de las noches de miércoles.

Dentro de los primeros dos años, la muchedumbre se agolpaba hasta la acera y se instaló un sistema de sonido exterior para transmitir la interpretación.

Casi simultáneamente al desarrollo de *Beyond Baroque*, «Los Ángeles... discretamente surgió como un importante centro de poesía de la Costa Oriente, donde una forma de *performance* de poesía populista, llamado de diferentes formas —“Poesía de Pie”, “Poesía Fácil” o “Poesía de Long Beach”—, combina la comedia y la poesía post-*beat* ejemplificada por Charles Bukowski». El poeta de Long Beach y profesor Gerald Locklin unió fuerzas con Ron Koertge, profesor del Pasadena City College, para formar el núcleo de este movimiento, frecuentemente mal comprendido hasta por quienes lo admiran. Otros miembros del núcleo son Laurel Ann Bogen, Elliot Fried, Ray Zepeda, Austin Straus, Jack Grapes, Eloise Klein Healy, Suzanne Lummiss y Edward Field, cuyo primer libro, merecedor del Premio de Poesía Lamont, *Stand Up, Friend, With Me (Ponte de pie, amigo, conmigo, 1964)*, le dio nombre al grupo. En un ensayo introductorio a la tercera edición de la antología *Stand Up Poetry* (2002), Webb advierte que la poesía *stand up* «se agrupa a veces con la poesía “de calle” de tendencia antiliteraria... o se le confunde con el *performance*». Ambas agrupaciones, afirma, «son un error». Un buen poema *stand up* (de pie) exige tanto arte literario como cualquier otro poema... La poesía *stand up* se escribe para la página impresa, teniendo presente que la poesía siempre ha sido un arte oral y que alcanza su culminación cuando se lee en voz alta». Webb señala diez aspectos que siempre están presentes en un poema *stand up*, y que el humor, la posibilidad de actuarlo y la claridad son las principales cualidades hasta en un poema de tema lúgubre, como el de Suzanne Lummiss, «Letter to my Assailant» («Carta a mi asaltante»). Sin embargo, con mayor frecuencia los poemas *stand up* utilizan temas de la cultura popular y de material no poético, como el linóleo o una caja de crayolas, por ejemplo en el poema «Coloring» («Colorear»), de Koertge: «¿Quién escuchó jamás el Premio Nobel / de Colorear? ¿Quién dice “Éste es mi hijo. / Tiene un doctorado en Colorear?”».

Por su éxito y continua popularidad, los poetas *stand up* son los poetas de L.A. más fácilmente accesibles, tanto en sentido literal como por la facilidad de obtener sus libros. Las primeras dos ediciones de la antología de *Stand Up Poetry*, publicadas por Charles Harper Webb, están agotadas desde hace mucho tiempo, pero la tercera edición ofrece no sólo una muestra representativa de la obra producida por los poetas más conocidos de L.A., sino un medio para comparar y contrastar su obra con poetas norteamericanos como James Tate, Tom Lux y Denise Duhamel, cuya obra ocasionalmente se traslapa con *stand up*.

Un descendiente de la escuela *stand up* es la palabra hablada contingente que se desarrolló en L.A., en gran medida a través de los esfuerzos de un antiguo productor de música *pop*, Harve Robert Kubernik. Sus primeras empresas fueron antologías en vinilo, pero para principios de los noventa su nómina de casetes y discos compactos para *solo* bajo la etiqueta de New Alliance incluía a los poetas Holly Prado, Harry Northup, Michael C. Ford, Linda Albertano, Steve Abee y Michael Lally. Poetas como Cervenka, Doe y Dave Alvin, conocidos primordialmente como músicos *punk*, y Henry Rollins —quien suplementó su voluminosa autopublicación en la imprenta 2.13.61 con libros de poetas *neo-beat* como Ellyn Maybe— se alinearon bajo el movimiento de la palabra hablada, que con frecuencia salía al aire en el programa «El hombre en la Luna», de Liza Richardson, en la estación de radio KCRW. Es probable que muchos de estos poetas leyera en la tienda de guitarras McCabe en Santa Mónica, en la tienda de discos Bebop de San Fernando Valley o en una librería o biblioteca. El miembro más destacado de estas comunidades poéticas populares es Wanda Coleman, oriunda de Watts. «Soy víctima de un mal agüero por partida cuádruple», afirmó Coleman, desafiante, en una ocasión. «Soy mujer negra y poeta nacida en L.A.». Sin embargo, Coleman empezó a publicar su poesía en las pequeñas revistas de L.A. Hasta la fecha ha publicado una docena de libros de poesía y prosa en la editorial Black Sparrow de Santa Rosa y con frecuencia ha grabado material con Kubernik. Otras poetas como Kate Braverman y Laura Ann Bogen, envalentonadas por la habilidad de Coleman de entremezclar la poética del *performance* con la acústica cáustica de la prosodia callejera, empezaron también a fundir página y escenario. Tanto Coleman como Bogen aparecen en las tres antologías de poesía de pie editadas por Webb, quien se mudó a L.A. después de una exitosa carrera como rockero en la zona noroeste del Pacífico.

ESCENAS DE LIBRERÍA Y LA REBELDE VANGUARDIA

Esencial para la supervivencia de todas estas escenas y comunidades fue el hecho de que, para finales de los años setenta, L.A. ya contaba con un grupo de librerías independientes dispuestas a surtir una y otra vez libros de poesía y revistas, incluyendo un nidal favorito de poesía de pie, *Pearl*, editado por tres mujeres poetas de Long Beach (Joan Jobe Smith, Barbara Hauk y Marilyn Johnson), y *Third Rail (Tercer riel)*, por Doren Robbins y Uri Hertz. Clave para este desarrollo fue la tienda Papa Beach, situada al oeste de L.A., conocida desde un principio por su voluntad de

proveer literatura marxista y ofrecer consultas sobre la leva militar en el desván trasero. Esta tienda lanzó su propia revista literaria con un apodo en diminutivo como título: *Bachy*, que circuló de 1972 hasta 1980. Lee Hickman fue su editor poético en 1977, para después establecer *Temblo*, revista que antes de llegar a su décima edición alcanzó reputación nacional cuando Hickman dejó su cargo al enfermar de sida. El enfoque principal de Hickman en *Temblo* eran los poetas que formaban parte de una vanguardia rebelde. Compartió este interés con Paul Vangelisti, poeta y editor que se había mudado de San Francisco, su ciudad natal, a L.A., hacia finales de los sesenta. Considerándose a sí mismo un artista exiliado, Vangelisti editó *Invisible City* durante los años setenta, publicó alrededor de dos docenas de volúmenes de la poesía vitalmente experimental a través de su sello, la imprenta Red Hill, además de ser un gran traductor de poesía italiana y editar una serie de revistas literarias, incluyendo *New Review of Literature* y *Or*. Aunque los primeros seis números de *Invisible City* se centraron en poetas como Bukowski, los colaboradores que más emblematicaban el libre acercamiento (la actitud bohemia) de Vangelisti y de su editor asociado, John McBride, fueron Amiri Baraka y Jack Hirschman. Este último tradujo a Antonin Artaud, René Depestre y Vladimir Maiakovsky. Hirschman se mudó a San Francisco a mediados de los setenta, pero regresó con frecuencia a Los Ángeles a hacer lecturas.

Hacia mediados de los ochenta, la mayoría de las librerías independientes más importantes habían cerrado o apenas sobrevivían. Un editor que se las arregló para seguir adelante a pesar de la merma de espacios fue Douglas Messerli, poeta editor que llegó a L.A. a mediados de los ochenta y convirtió su sello Sun & Moon en una de las editoriales más eclécticas de poesía vanguardista de Estados Unidos. Su antología más voluminosa, *From the Other Side of the Century (Del otro lado de la centuria, 1994)*, apenas registró la presencia de poetas de su hogar adoptivo. Sin embargo, la antología *Innovative Poetry (Poesía inovadora)* de Messerli entremezcla experimentalistas dispares de L.A. con neosurrealistas como Will Alexander, Dennis Phillips y poetas del lenguaje como Diane Ward, quien se había asentado en L.A. Messerli había demostrado su apoyo a poetas que experimentaban con poemas largos, en serie. Si Messerli operaba libre de cualquier restricción impuesta por las instituciones patrocinadoras, otros editores de L.A. con credenciales vanguardistas equivalentes corrieron con menor suerte. Con traducciones centelleantes de César Vallejo y una vigorosa red de poetas experimentales creada en torno a su primera revista de poesía, *Caterpillar*, Clayton Eshleman se había establecido como provocador cultural por su habilidad para encontrar

poetas que pudieran desafiar la ortodoxia de la poesía americana antes de vivir esporádicamente en L.A. La segunda revista de Eshleman, *Sulfur*, empezó a publicarse gracias a la generosidad de la Universidad CalTech, donde enseñaba Eshleman, quien en poco tiempo se topó con problemas de censura, y una vez más su determinación visionaria le permitió sostener su publicación continua. Eshleman no se interesaba mucho en los poetas que consideraba parte de la escena local, pero su revista lucía una dirección de Pasadena. Por mucho que Eshleman desdeñara la región, logró escribir un número considerable de poemas en residencia y establecer en esa arboleda de científicos de cohetes la idea de que el arte de la poesía es el reto más sobrecogedor que se pueda presentar ante la imaginación humana.

LA POESÍA FEMINISTA, LA POESÍA MULTICULTURAL Y DE LA ACADEMIA

Muchas mujeres se alinearon en torno a las artes visuales y la comunidad teatral del Edificio de la Mujer (The Woman's Building), que floreció en L.A. como institución feminista durante casi dos décadas. Cobijada en lo que fuera en otra época una escuela de artes antes de mudarse a la sección industrial del centro de L.A., el Edificio de la Mujer incluyó eventualmente una imprenta que entrenaba a mujeres para componer y operar una máquina tipográfica. Su revista, *Chrysalis*, no era una revista literaria como tal sino un espacio para el comentario cultural feminista, incluyendo la escritura creativa de poetas como Eloise Klein Healy y Deena Metzger. El evento literario de mayor importancia que tuvo lugar en el Edificio de la Mujer fue la conferencia de mujeres escritoras en 1975, registrada en *Feasts (Fiestas, 1976)*, un libro experimental de prosa poética mucho más audaz y memorable que otros textos contemporáneos como *My Life (Mi vida, 1987)* de Lyn Hejinian. Mientras que Healy, Metzger y Prado siguen afiliadas al movimiento de la pequeña editorial de la Costa Oeste, otros poetas asociados a la serie de lecturas en el Edificio de la Mujer o al Centro Gráfico de la Mujer *in situ* exploraron el seductor archipiélago del «exilio cultural» que Paul Vangelisti ha atribuido a una «extrema presencia y ausencia», compendiada en la oposición de Igor Stravinsky, «espléndido aislamiento». *Desire in L.A. (Deseo en L.A.)* de Martha Ronk, quien ha enseñado literatura renacentista en el Occidental College por muchos años, es un excelente ejemplo de esta identidad provisional:

Las olas se vuelven para salir al mar,
una ciudad entera se dilata como el universo,
cada uno conduce cañones hacia arriba, cada viento centrífugo llegando
más allá de lo que antaño fueran los límites de una ciudad
y nadie de nosotros puede dejar
de empujar más allá de nuestro tiempo, nuestro dinero, la necesidad
de algunas afueras de una ciudad ya totalmente en las afueras,
buscando alcanzar, como el deseo erótico, las partes más profundas.

Dedos y cuellos amanerados se alargan más allá de sí mismos,
duele la piel secándose al viento,
esperando encontrar una expansión transparente
hacia los elevados alcances de la ni siquiera creencia,
pero ansiando nuestro propio descreimiento
y esa imagen de otra falda
levantada por el aire cálido, ligeramente sucio de una rejilla abierta.

Para otros poetas, el exilio es más literal. Bertolt Brecht pudo regresar a Alemania después de pasar más de una década en Santa Mónica. Aleida Rodríguez, nacida en Cuba, tituló su primera colección de poemas *Garden of Exile (Jardín del exilio)* como declaración de un destino ineluctable. En «My Mother's Art» («El arte de mi madre») examina las consecuencias del destierro y se enfoca en la manera en que el exilio impacta la transformación social de cada generación. El poema de Rodríguez revela el diálogo feminista de autoempoderamiento que tuvo lugar en el Edificio de la Mujer, cosechando proyectos como la editorial Paradise así como la editorial Birds of a Feather de la propia Rodríguez y la revista *rara avis*:

En mi sueño, mi madre se sentaba en el piso,
haciendo varias pinturas pequeñas de Los Ángeles.
Reconocí el ayuntamiento, asomándose como una gigante pluma Rapidográfica
detrás de algunos edificios bajos amarillos
que el sol quemaba ferozmente.
Y el Hotel Ambassador,
su largo toldo y marchitado glamour,
una tarde azulada filtrándose en su descolorida fachada.
Las pinturas yacían en el piso, a su alrededor
y claramente ella estaba llena de goce.

...
¿Cómo nunca supe esto?
¿Que mi madre era una gran artista?
¿Y que lo hacía con tanta naturalidad,
de manera tan informal, sentada simplemente en el piso,
su trabajo, evidente producto de su disfrute,
en todo su derredor?

Casi todos los poetas que he mencionado después del esbozo de *Venice West* y del Taller Watts Writers, aparecieron en una u otra de las dos antología que edité, *The Streets Inside (Las calles de adentro, 1978)* y *Poetry Loves Poetry (La poesía ama la poesía, 1985)*, en las que aparecen más de cinco docenas de poetas. Michelle T. Clinton, una poeta afroamericana que, como Coleman, había asistido a los talleres semanales de Beyond Baroque, y Suzanne Lummis, quien a finales de los años setenta se había mudado del programa de maestría de la Universidad de Cal State en Fresno a L.A., ambas incluidas en mi segunda antología, pasaron durante la siguiente década a trabajar como antologistas. La antología de Clinton, *Invocation L.A.: Urban Multicultural Poetry (Invocación L.A.: Poesía multicultural urbana, 1989)*, coeditada por Sesshu Foster y Naomi Quinonez, se enfoca en la comunidad rápidamente creciente de poetas del Tercer Mundo en L.A., incluyendo a Manazar Gamboa, Gloria Álvarez, Rubén Martínez, Russell Leong, Víctor Valle, Amy Uyematsu y Lynn Manning, pero también incluye a poetas angloamericanos como Karen Holden y Fred Voss. La antología de Suzanne Lummis *Grand Passion (Gran pasión, 1995)*, que incluye poemas de festivales de poesía de la ciudad, incorpora un amplio registro de poetas de etnicidad identificable con conciencia de su propia etnia. En años recientes, poetas como Marisela Norte, Ramón García, Max Benavidez y el difunto Gil Cuadros han colaborado en muchas otras comunidades.

Las universidades y departamentos resguardados en varios suburbios de California del Sur posibilitan que poetas con inclinación académica se ganen la vida como profesores al mismo tiempo que se reconcilian con el clima cultural de L.A. Si los profesores-poetas se quedaron inicialmente absortos frente al aparente fervor provinciano, también descubrieron eventualmente el aspecto providencial de las contradicciones regionales. El aparente antiintelectualismo de los poetas *performance* escondía un profundo respeto hacia cualquier poeta dispuesto a reconocer las ventajas de que la tradición y la experimentación compartan los mismos anaqueles. A principios de los setenta solamente un puñado de poetas

académicos como Ann Stanford, Jascha Kessler, Charles Gullans y Henri Coulette parecían trabajar en la ciudad. Para la última década del siglo xx y la primera del xxi se podría reunir una tentadora antología compuesta únicamente de poetas con ese tipo de afiliación: Gail Wronsky, Tim Steele, Ralph Angel, David St. John, Steven Yenser, Sarah Maclay, Cecilia Woloch, Harryette Mullen, B. H. Fairchild, Christopher Buckley, Dorothy Barressi, el difunto Dick Barnes, Robert Mezey, Molly Bendall, Patty Seyburn, Robert Peters y James McMichael.

Mientras que los lectores de otras ciudades en primera instancia pudieran no identificar a estos poetas con L.A., casi todos ellos escriben poemas en los que calles específicas de L.A. permean las imágenes y los temas. Sencillamente es casi imposible imaginar a David St. John escribiendo un poema como *The Face: A Novella in Verse* (*La cara: una novela en verso*, 2004) excepto como consecuencia directa de años de trabajo en L.A. Efectivamente, tal vez uno de los aspectos más sorprendentes de la poesía en L.A. no sea simplemente su elasticidad y resistencia, sino que los poetas tienen un interés por los poemas largos, ya sea el inacabado pero magistral «Tiresias» o *Blue Guide* (*Guía azul*, 2006) de Steven Yenser, u *Odalisque* (*Odalisca*, 2007) de Mark Salerno. El libro de meditación sobre la ciudad de Pasadena de James McMichael, *Four Good Things* (*Cuatro cosas buenas*, 1980), fue un primer modelo para muchos de estos proyectos. Al volver la mirada sobre las diversas comunidades de poetas que han habitado cañones, callejuelas, bulevares y playas de L.A., uno se pregunta cómo es posible que tal diversidad pudiera adaptarse a una congestión literaria semejante a sus famosas autopistas. En mi introducción a *Poetry Loves Poetry* (*La poesía ama la poesía*), sugerí que uno de los elementos que atrajeron a los poetas a L.A., y que sigue sosteniéndolos, es lo mismo que trajo aquí a la industria fílmica: la calidad de la luz, que posee mayor variedad de intensidad y tonalidades que ningún otro lugar de Estados Unidos. La mayoría de los poetas que siguen trabajando en esta ciudad encuentran su fuerza no sólo en la luz, sino en la abierta aceptación de la visibilidad de cada comunidad hacia los otros y en la cristalización que les espera después de su paciente labor •

TRADUCCIÓN DE VERÓNICA GROSSI

Ciudad de **ADVENIMIENTOS**

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Bob insistía en que debía irme en el asiento delantero de la miniván en que llegó a recogerme ese lunes en la tarde. El freeway circulaba muy lentamente, el hindú miraba por el retrovisor cada uno de mis movimientos y me interrogaba en un inglés casi casi incomprensible. De pronto —a todo volumen— comenzó a sonar la música de Los Bukis, y Bob empezó a bailar, así, sentado como tenía que ir para conducir su taxi. La ciudad de Los Ángeles se extendía en una planicie sin límites, los autos a un lado y otro eran la única realidad que yo alcanzaba a abarcar con esa avidez del foráneo que quiere conocer. Pero la ciudad se escondía a sí misma, me destinaba su anonimato como defensa, era su manera de presentarse atractiva y recóndita. No obstante, ninguno de esos atributos le podía dar, incognoscible por su extensión y su distribución fragmentada, por la carencia de peatones, por la incapacidad de la calle para albergar calor humano, pisadas agitadas, zapatos de tipos diversos, rutas de ida y vuelta. No. Los Ángeles es un mapa nítido, impecable. Líneas y trazos. Extensión.

Los Bukis seguían cantando en un *crescendo* insólito de mi sentir al lado de un hombre apasionado por la belleza a pesar del tráfico, atraído por México y lo mexicano. Sus ojos por el retrovisor, su cigarrillo prohibido y su singular manera de conducir atendiendo más el ambiente interior de su automóvil que los avatares del embotellamiento. Después de una larga conversación en una lengua más de gestos y de intuiciones que de significantes, con un lenguaje pleno de sentido; después —*malgré tout*— de un encuentro abundante en significación, llegué a mi destino. Me bajé del taxi. Eso era: un taxi. Enseguida no sólo la planicie, algo peor: la nada. Las calles solitarias, limpias pero grises, comencé a caminar. Encontré un barrio chino apagado, triste, como si lo chino ya no fuera una moda, no al menos su artesanía ni sus imitaciones, las de siempre. Y los chinos cuidando sus changarros, sus pequeñas tiendas repletas de mercancía gastada por la repetición. Más allá del pequeño barrio encontré el centro de la ciudad, un conglomerado de edificios dispersos unos junto a los otros, heterogéneos, sin conversar ni mirarse entre sí, un centro falso. Pero gracias a la crisis va volviéndose verdadero, recobrando su añeja vocación de espacio público: la población sin casa —arrojada de ahí cuando se crearon los rascacielos— se está adueñando de los edificios deshabitados. Las empresas ¿quebraron?, ¿se mudaron?, ¿desaparecieron?

Los Ángeles, sin embargo, es un encanto en sus oasis, Hollywood, Beverly Hills, Studio City, cotos apartados y cerrados. Y los magnos centros comerciales, y minidisneylandias que van decorando ciertos escenarios urbanos, o más bien, comerciales, que quisieran albergar entre sus calles o sus fuentes, o incluso en sus tranvías artificiales, a todo tipo de personas (una arquitectura democrática), pero que en realidad son accesibles sólo a quienes tienen un alto poder adquisitivo; así de exquisitos los almacenes, los restaurantes.

Cayó la noche, las calles solitarias comenzaron a poblarse de verdaderos habitantes que las necesitan para dormir. Noche tras noche los *homeless* se apropian de la calle: las cocheras, las paradas de camión, los pocos parques. Allí despliegan los

utensilios de su casa andante, sus enseres que cargan en bolsas negras para basura. O en sillas de ruedas, o en carritos del súper. Uno a uno fueron saliendo como fantasmas, habitantes de una especie de submundo. De caminar pausado, conscientes de su condición, pacíficos. De pronto Bob apareció, a pie, frente a mí, regresaba de trabajar, había dejado el taxi en casa del dueño y buscaba un rincón —también él— para dormir. Caminamos grandes distancias, conversando en nuestra lengua de gestos y entonaciones; me mostró una ciudad herida bajo esa otra gran ciudad de neones y modas, una minimetrópoli de grandes sueños donde existen la ternura y la solidaridad, donde los inmensos consorcios son una más de las mentiras del progreso. Vi las esquinas convertirse en escenarios y allí surgir toda una población circense por su capacidad de desdoblamiento, de ironía, de recreación y divertimento. Había miserables sin trabajo, artistas, jóvenes en búsqueda de intensidad, mujeres y hombres de todas las edades. Fue entonces cuando descubrí que más allá de las coordenadas urbanas existen los meridianos lingüísticos del arte y la marginalidad. Variedad, agitación de una ciudad que, no siendo ningún polo magnético en la vida estadounidense y pese a vivir a la zaga de Nueva York, tiene bajo sus capas hollywoodenses, en contraste con sus capas de miseria, un ritmo único, un vaivén peculiar, un sinnúmero de acontecimientos esenciales, vitales. Como si dentro de esa gran urbe existiera agazapada otra ciudad —transparente por bella, atemporal por su esplendor— imaginada o soñada por sus habitantes y recreada por sus artistas, en esas aceras inconmensurables: una ciudad escondida, amenazada por el gran mundo del hombre sin escrúpulos, pero real en su magistral diseño. Existente como herida. La vida allí, a pesar de todo, es intensa, y lo muestran las obras de ficción que surgen de un extremo a otro de esa gran extensión. Ciudad de contrastes —de advenimientos. Los Ángeles: vital y trágica, viva y desmayada, probando la muerte en cada latido •

Rafael

Cadenas

DE TODAS MANERAS



Memoria apoderada del instante,
memoria que tiñes todo lo naciente,
memoria que te enseñoreas del vivir,
memoria alimentada con la eternidad
que no era para ti, tú me has creado,
no podré sostenerme sin tu peso,
pero me secuestras, tus rejas se extienden
por mi cuerpo, no me dejas salir,
eres mi límite.
Necesito una cara para andar
entre la gente y es tuya.



Sin ti no soy nada.

Contigo no soy nada.

AGRADECIMIENTO

Colinas detrás de los edificios,
bambúes todavía incólumes,
monte al lado del estacionamiento,
pinos aferrados, con raíces al aire, milagrosos,
pájaros que oigo como si cantaran en el libro que leo,
gracias por estar todavía ahí.

Uno vive despidiendo cosas
que los hombres no quieren tener.



Una palabra temblorosa*

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA

«ME CAUTIVA EL LENGUAJE de los místicos, especialmente, desde luego, el de los españoles. Tienen el don de acuñar expresiones indelebiles para comunicarnos un saber, que es más bien, en última instancia, un no saber». Con esta frase, extraída de sus *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*, Rafael Cadenas nos da cuenta de un aspecto esencial de toda su obra poética: la búsqueda de un lenguaje cada vez más sereno y aplomado, debajo del cual podamos sentir el latido de un estado de gracia, de una sabiduría vital en la que el ser alcance el contacto pleno con lo real. Su empeño en esta búsqueda, obsesiva y reiterada, ha propiciado incluso la autoimpugnación, en aquellos momentos en que el hablante poético, investido ocasionalmente con las galas de personaje, se ha declarado víctima del extravío y en acto de «Reconocimiento» ha admitido haber incendiado «los testimonios falaces» y adoptado «la forma directa», en procura no de «estilo, / sino honradez», de «una voz / sin tretas», «sin magia, / sin los aderezos que usa la retórica». Pues si en efecto, en su conjunto, la obra poética de Cadenas se nos ofrece a primera vista como una tentativa a ratos díscola, frecuentada por rupturas, donde en el tiempo se han acumulado y superpuesto una diversidad de modulaciones, registros y formas poéticas (versículos, poemas en prosa, aforismos, epigramas, apuntes, notas, versos breves, etcétera), toda ella se funda y se edifica sobre los mismos pilares, los pocos asuntos que en lo temático la ciñen: el yo como obstáculo o impedimento para lograr un estado de compenetración con la realidad; la otredad en sus múltiples derivaciones (los continuos y amenazantes desdoblamientos y enmascaramientos del yo, pero también la posibilidad de comunión y complementariedad espiritual con la amada, cuer-

* Ensayo introductorio al libro *Selected Poems*, de Rafael Cadenas (bid & co editor, Caracas, 2009).

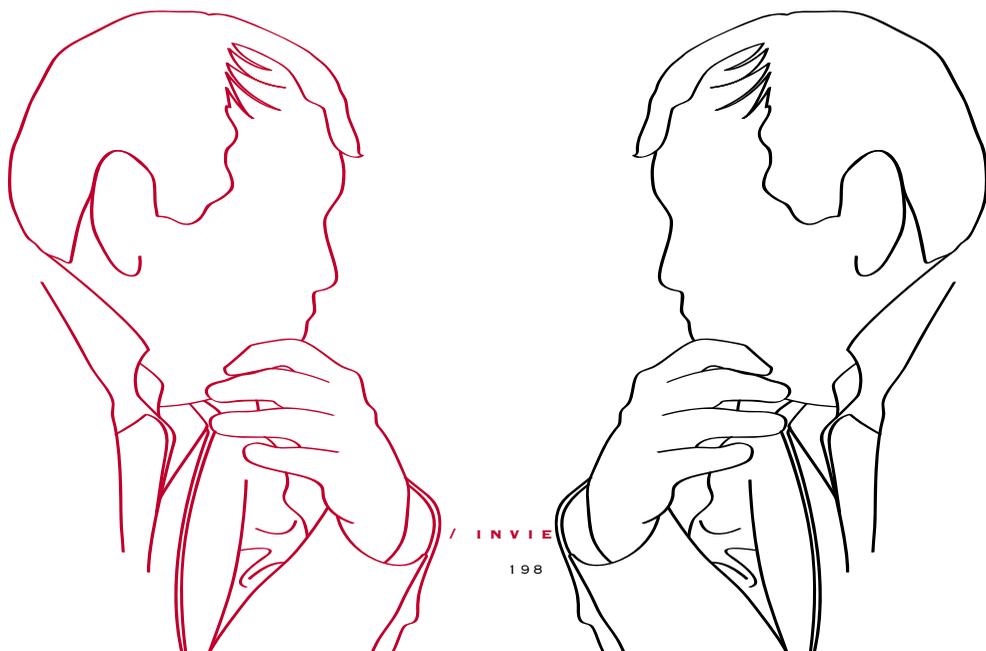
po y alma afín al deseo místico); la indagación en la experiencia de lo real, en el misterio esencial, no como ideación sino como imperativo de la dimensión sensible del ser; el lenguaje como paradoja: artificio que nos aleja de esa experiencia pero en cuyo fondo permanece latente, de modo inmanente, la posibilidad de vínculo con ella; la atención, la detención en el instante, en el suceder, la celebración de aquello que se revela tras la aceptación de un estado de ignorancia fundamental; o el exilio y el desarraigo como condiciones inherentes al desasosiego de existir, y la nostalgia por un estado primigenio de unidad elemental, trasmutada en ocasiones en una geografía aislada en la que la naturaleza sensual y enigmática sirve como correlato de tal situación anímica.

Lejos de modas, de afanes experimentales, de pretensiones innovadoras que le permitan exhibir nuevos carteles en la cofradía de los ismos literarios, su tentativa habita un campo que se desentiende de tales pugnas. Sin vocación de escandalizar, duda de su condición de poeta —según dice, «personas algo distraídas» lo «tienen por escritor». Por eso afirma también: «Cuando veo la mayor parte de la poesía que se publica en el mundo siento que estoy lejos de ella. No puedo escribir así, es una sensación. Al lado de eso me veo desmañado. Pienso con admiración en los poetas a quienes, apenas se ponen a escribir, se les llenan las manos de brillos. [...] Me sostengo en mi flaqueza. Hablo desde mis deficiencias. Soy simplemente un hombre que no respira bien, y la poesía apenas alivia». Afirmación que condice con algunos de sus versos cuando anota: «Estas líneas / no son poemas. / Respiraderos...». Su búsqueda se inscribe, por tanto, en otros ámbitos, sin querer ser tampoco ni antipoesía ni contrapoesía. Distante también de las invocaciones nacionalistas y desde una perspectiva que supera las estrecheces de lo regional, más que interesarse en su rol como poeta, su pesquisa, en tanto custodio de la lengua, quizás consista en lograr conciliar la palabra y el silencio, no con fines estéticos sino sobre todo como emprendimiento ontológico. Ajeno también a toda disposición órfica, más que canto, música y embelesamiento, busca en la palabra

«Cuando veo la mayor parte de la poesía que se publica en el mundo siento que estoy lejos de ella. No puedo escribir así, es una sensación. Al lado de eso me veo desmañado».

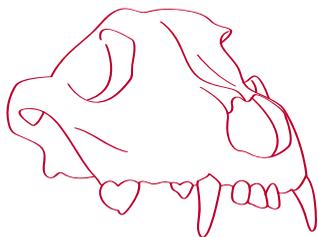
resonancias de su gravedad original. Su tarea, digamos su oficio, es hurgar en el lenguaje aquellas señales que nos siguen hablando desde el silencio, que nos recuerdan la plenitud de ese primer contacto con el mundo, cuando la faena de la palabra era (des)cubrir, quitar velos: hacer vivencia, experimentar con (y desde) el verbo el misterio esencial de la existencia.

En este combate y esta paradoja se esconde el impulso religioso que, desentendido de ortodoxias e instituciones, se hace manifiesto en una inocultable devoción verbal que lo obliga, por un lado, a decir, en una emblemática «Ars poética»: «Que cada palabra lleve lo que dice. / Que sea como el temblor que la sostiene. / Que se mantenga como un latido», y por otro a afirmar: «La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué». Esa inevitabilidad y esa insistencia son consecuencia de una urgencia por interpelar al asombro, por inquirir a la vida acerca de su sentido. Con ese propósito su pensamiento ha encontrado cauce tanto en su expresión poética como en su labor ensayística. Y aunque en realidad poesía y pensamiento son términos indisociables en su obra, resulta limitante e insuficiente leer aquella desde la óptica exclusiva de éste. Así, podría decirse, sirviéndonos de una comparación: si en el caso de la poesía de San Juan de la Cruz el mismo poeta pretendió impedir la interpretación libre de sus poemas, queriendo dictarle al lector un único sentido, en la de Cadenas será la relevancia de su pensamiento ensayístico la que posibilite la tentación de leer su poesía como simple ejemplificación de su prosa reflexiva. Su poema «Las paces», no



incluido en ninguno de sus poemarios y presente en la sección «inéditos» de esta antología, nos muestra a un hablante poético consciente de tal conflicto. Allí dice: «Lleguemos a un acuerdo, poema. / Ya no te forzaré a decir lo que no quieres / ni tú te resistirás tanto a lo que deseo. / Hemos forcejeado mucho. / ¿Para qué este empeño en hacerte a mi imagen / cuando sabes cosas que no sospecho? / [...] / Pues siempre me rebasas, / sabes decir lo que te impulsa / y yo no, / porque eres más que tú mismo / y yo sólo soy el que trata de reconocerse en ti. / [...] / Poema, / apártame de ti». Texto que, por otra parte, sirve de testimonio de la ardua vigilancia autorreflexiva que ha tensado el «hilo del discurso» tejido por el hablante de esta obra poética, quien a lo largo del tiempo ha elegido desplazarse desde el verbo desbordado y la imaginación alucinatoria presente en uno de sus primeros libros (*Cuadernos del destierro*, 1960), hasta el ascetismo verbal, dominante y persistente que encontramos a partir de *Intemperie y Memorial*, ambos publicados en 1977.

Tal vez la señalada divergencia entre el historial de registros poéticos que se suceden en parte de esta obra y la unidad del pensamiento que la sustenta encuentren en una figura como la del poeta británico John Keats la simbolización de esa aparente y ocasional dualidad entre el decir y el pensar. En su libro ensayístico *Realidad y literatura*, Cadenas acude a una célebre carta escrita por el poeta inglés a Richard Woodhouse para plantear la oposición entre el «camaleón poeta», aquel que choca al «filósofo virtuoso» y que «carece de identidad desde el momento en que se ve continuamente en la necesidad de ocupar el cuerpo de otro», y la otra especie distinta de poetas, la «egotista sublime» representada por Wordsworth. Cadenas privilegia la opción de Keats por cuanto ella supone la aceptación, por parte del poeta, de la anulación del ego, a fin de hacerse en y con los otros. Cualidad que lleva a Keats a admitir que «ninguna palabra que yo pronuncie puede ser considerada como una opinión proveniente de mi identidad; ¿cómo podría serlo si carezco de naturaleza?». Tal deseo de anulación del «yo» implica no sólo el ansia de la «nada» («Sé / que si no llego a ser nadie / habré perdido mi vida», nos dice Cadenas en un texto de *Memorial*), sino también el peligro de la adecuación mimética al imperio de lo otro, donde cabe también la dicción poética. Y, en efecto, en un recorrido por los libros que conforman la primera parte de su obra (*Cuadernos del destierro*, 1960; «Derrota», 1963; y *Falsas maniobras*, 1966) encontramos un lenguaje y un universo simbólico que aunque sin duda están regidos por el peso de la impronta de lo que podríamos llamar «la gravedad verbal» de toda



la poesía de Cadenas, registran también el claro influjo de voces como las de Rimbaud, Ramos Sucre, Pessoa o Michaux, lecturas que en su momento le fueron cercanas. Sin embargo sus filiaciones mayores las encuentra —según lo ha expresado—, más que en la poesía, en las posturas vitales y en la visión de mundo de poetas y escritores como Rilke, Whitman, D.H. Lawrence o Aldous Huxley, artistas en los que percibe una búsqueda —a través de la literatura— «que trasciende la literatura» y que de algún modo él emparenta con lo que ha sido su propio postulado: «La labor de aprender a ser nadie».

Ese reclamo permanente de anteponer la vida a lo literario es el que señalará, en buena medida, el curso de su obra poética: viaje del desborde verbal al ascetismo; de la catarsis y el embrujo de la palabra al ansiado silencio y el despojamiento. Trayecto entre el estallido y la calma que nos recuerda lo que la física hoy nos predica, y que desde muy antes ha permanecido en el saber religioso de las culturas ancestrales: antes de todo estuvo el misterio de la nada. El mismo Cadenas, en el libro sobre San Juan de la Cruz referido al inicio de estas páginas, nos lo advierte al señalar los arrebatos que el cientificismo le ha hecho al ser humano y que la ciencia le «ha devuelto con creces», al reivindicar ese estado de ignorancia fundamental que surge de constatar que «mientras más se sabe, mayor es la perplejidad». Quizás una análoga postura es la que ha determinado su visión de la vida respecto de la literatura, interesándose en esta última sólo en tanto compromiso con la búsqueda de iluminaciones, de revelaciones que nos ayuden a habitar el misterio de existir ●

BRACHIO

LA HUELLA DE IDENTIDAD

**La huella de identidad
es una escueta y muy fina
figura en negro. Un signo, un trazo
sobre fondo blanco
y su reverso
una pregunta
y sobre fondo negro otra idéntica
blanca.**

CORAL

PARA SER DESCIFRADAS

**Construcciones que se abrían como frutos
para albergar multitudes. Espacios
anfractuoso, con sus delgados laberintos
enanos, cedían su núcleo, su cáscara.
Nueces arcaicas para ser descifradas
como una palma, como las gotas últimas
del café; los vuelos últimos y sus quietas parvadas.
En esos trazos abiertos debía leerse
la inmensidad. Pero la inmensidad estaba fuera,
y adentro se oía
sólo la mosca
golpeando a veces
el frasco.**

TIOPENTATO DE SODIO, 7 mg (cinco fragmentos)

LUIS PANINI



CÓMO ME HABRÍA gustado empezar este cuaderno valiéndome de un bonito recuerdo de mi infancia, algo así como *la mañana en que mi abuelo me llevó a conocer la nieve*. Sin embargo, mi más temprana memoria nada tiene que ver con precipitaciones pluviales, sino con los genitales de mi padre, la cicatriz que llevo en la frente, toallas blancas humedecidas con mi sangre, una sala de emergencias y miles de mariposas amarillas emigrando en un cielo azul. Ocurrió durante un fin de semana, quizá en sábado, aunque bien pudo ser en domingo cuando uno de mis pies encontró la barra de jabón sobre el piso de azulejo verde, cuadriculado, pequeñísimo. El lado derecho de mi frente aterrizó en la ranura de aluminio por la cual se deslizaba la puerta corrediza que aislaba al cubo de la regadera del resto del cuarto de baño. Todo lo que me rodeaba lucía fuera de foco, lo percibía como si alguien hubiese colocado delante de mis ojos una pantalla empañada por el vapor que producía el agua caliente. La entropierna de mi padre era una mancha oscura, asexuada, una hoja de papel con restos de grafito difuminados después de haber repasado su superficie con una goma de borrar. Mi madre me envolvió en gritos y toallas blancas que no tardaron en saturarse con la sangre que manaba de mi herida. Me transportaron desnudo en el coche, en el asiento del copiloto, sobre los brazos de esa mujer que seguro era mi madre, pero que bien pudo haber sido otra mujer de rostro desdibujado. El cielo azul era lo único que podía distinguir a través del parabrisas del auto mientras mi padre conducía hacia la sala de emergencias. Un cielo azul hermoso, colmado por miles de mariposas amarillas emigrando quién sabe a dónde.



DE UN LIBRO que mi madre les compró a los testigos de Jehová para que la dejaran en paz aprendí que masturbarse es un pecado. El ejemplar, encuadernado con tapas duras de cartón azul, tenía dorados los cantos de sus páginas, como si se tratase de la Santa Biblia o de alguna edición lujosa de un clásico literario. En ese entonces el significado de la palabra me era completamente desconocido, aunque ya sospechaba su connotación sexual, puesto que los adultos siempre se reían al decirla o escucharla en las fiestas y reuniones: los hombres enseñaban las encías al carcajearse y las mujeres, ruborizadas, se tapaban la boca con una mano mientras reprobaban el licencioso vocabulario de sus maridos con la otra. Al año siguiente, cuando inicié los estudios de secundaria, comencé a pecar con desmedida frecuencia. Un compañero de mi salón de clases me dijo cómo, se puso él de ejemplo y me lo demostró en carne viva.



A VECES de rodillas uno mismo se sorprende mientras busca en el asiento del retrete, o entre las juntas lechereadas del piso de cerámica, el vello púbico que a ese secreto y oscuro objeto del deseo se le pudo desprender mientras descargaba su vejiga. A veces uno corre con suerte y lo halla y lo esconde en la cartera, junto a los billetes y la licencia de conducir, entre los cupones de supermercado y las tarjetas de crédito, frente a la credencial de elector o detrás del preservativo ultradelgado que ha dejado en altorrelieve su huella circular sobre la superficie de la piel, como si se tratase de un detalle artesanal.



UNA TARDE, cuando cursaba el sexto año de primaria, la maestra de planta nos informó a todos los alumnos que el día siguiente, durante la clase de Ciencias Naturales, nos explicaría todo lo relacionado con el embarazo. Nos pidió comprar las estampas de «El aparato reproductor masculino» y «El aparato reproductor femenino» para que a través de estas ilustraciones entendiéramos mejor su explicación. En aquellos días, cerca de la casa de mis padres, se ubicaba una papelería con un inventario bastante modesto pero con un extenso surtido de estampas sobre anatomía (que si el gran simpático), flora (que si los pistilos),

fauna (que si los invertebrados) y sobre todos los planetas: incluso existía una dedicada exclusivamente al Sol que llevaba por título, si mal no recuerdo, «EL ASTRO REY», así: todo en mayúsculas. Al llegar a la papelería le pedí a la dueña del negocio que me vendiera una estampa de «El aparato reproductor masculino» y otra de «El aparato reproductor femenino». Me dijo que ésas no me las podía vender porque, según ella, sólo las quería para aprender mañas porque era un *pornográfico*. Luego me dijo que si regresaba a comprarlas con mi papá o con mi mamá, que entonces sí era diferente, que así sí, con todo gusto, sí me las podía vender.



LA IMAGINACIÓN sexual es una bestia en vías de extinción. Veamos: todo comienza con un sutil intercambio de miradas, de códigos discretos, en ocasiones anacrónicos o, mejor dicho, antediluvianos. A veces uno debe dedicarle más tiempo del que tiene para comprender el absurdo funcionamiento de la hebilla, ese obstáculo, la forma en la que ésta debe ser librada, porque para eso no hay conjuros ni milagros disponibles. A continuación las camisas desabotonadas caen al suelo y el sonido que produce la cremallera al deslizarse alcanza notas que hasta los integrantes del coro infantil de Viena envidian. Luego viene la erosión biológica. Las decepciones se van amontonando como las piedras que ruedan sobre las colinas. Desde la cima hasta la sima viajan y no hay poder humano capaz de detener su desgaje inevitable. Se disculpan porque la erección no llega, *es que traigo muchos problemas en la chamba, es que mi sobrina está en el hospital*. Otros prefieren apagar las luces con la ilusión de que no se llegue a descubrir lo chica que la tienen, o lo desviada, como la bendita cornucopia. Son a los que se les pone como de acero templado los que generalmente desconocen los misterios de la metalurgia; ¿será que de aleaciones la carne nada sabe? Por eso he poblado mis fantasías sexuales con personas que aborrezco o encuentro poco atractivas, porque son precisamente esas personas las que saben cómo, con qué ritmo y por dónde ●

Un poco de felicidad *no* muy lejos de aquí LEÓN PLASCENCIA ÑOL

para C., un poco tarde

Tiene que haber un poco de felicidad no muy lejos de aquí, o ser invisible casi, como si mirara angustiado un punto blanco que crece con aliento de

[hormigas.

Tiene que haber un poco de felicidad. Escribiré ahora sobre una imagen que

[me persigue

lenta, como un paquebote entrando por el río. Es muy fácil: hay nubes que son blancos armazones del pensamiento. Alguna vez fui feliz, lo sé. Intuyo ciertos

[pasos

y entiendo que la herida y el dolor son baratijas. Entendí que las palabras tienen un rumor que las vuelve, casi siempre, inteligibles. No hay ecos. Y muchas veces

quisiera atrapar esa imagen que me persigue pero no sé hacerlo. El hombre que mira caer una jacaranda en Guadalajara no desea una bugambilia,

o ese cuchillo que es una ciudad nevada, casi al sur o norte de todas las cosas.

Es cuestión de intereses la elección premeditada, el lenguaje que desaparece.

El hombre que mira caer una jacaranda en Guadalajara, observa el muro

[deslavado,

la pequeña mancha que es la imagen de un Buda de la Misericordia. Parece

un rumor: *Pátzcuaro, Papaloapan, Boca del Río, Tlacotalpan, Catemaco,*

Isla de los Monos. Escojo una escena: el auto, entre un muro de niebla y lluvia,

avanza casi asfixiado y Ka sonrío en medio de la selva. Hace unos momentos estuvimos en el Salto de Eyipantla. Hay demasiada humedad y un niño muestra chagalapolis en sus manos. Todo es probable, el lenguaje posibilita girar con brevedad el tallo de una magnolia, o hacer que yo, en este momento, bajo una luz que ciega, observe trazos en el aire, frente al muro que resalta las hojas del limonero, y una sombra repose en el nido de ese colibrí asustado. Tiene que haber un poco de felicidad: *Mi mujer, como una liana a la piedra, dormía abrazada de mí. Dormía mi mujer y yo la amaba con un amor profundo de alga miru.* No hay contradicción entre imágenes, dije como si quisiera resaltar una idea. Tengo la ventana abierta y, sin llamarlo, entra el colibrí a casa. Es un mirón nervioso que busca la salida a su pequeño nido. Algo hay que hacer para que no se dañe o muera: el resplandor viene de sus ojos. No hay límite entre el paisaje: la belleza es una amante melancólica.

Hay una épica impura en el blanco de ese cielo que se ve por la ventana. *Luminoso de noi. Mi sono messo di mezzo a questo movimento.* Algún día diré las cosas últimas y esconderé los rastros de cualquier conversación. Los caballos están bajo un cielo morado y hay guijarros en el camino; también las garzas se elevaron unos centímetros sobre los juncos. Tiene que haber un poco de felicidad en el lenguaje escrito sobre el papel rojo. Recuerdo una lancha lentísima por el Papaloapan, un murmullo —podías tocar el agua templada con tus dedos— de aves que era casi una sinfonía afectada por la insidia de la mañana. Plaf, plaf, hace la lancha al levantarse brevemente del agua y caer como una ciudad minúscula que nos lleva a nosotros un poco más lejos que nuestro caos. Admitiré una delicada respuesta que contenga en tu disertación una nomenclatura de hojas, pájaros e insectos. Más no podría. Pero algo perdí, aunque aún no lo sepa, aunque el olor del Golfo nos acompañe como un perfume transparente.

Todo era posible y feliz en el blanco perfume de la carne: tan ligera como la perfumada y rápida aspersión en las axilas. Todo fue posible al parecer, pero no me gustaría mentirte: tengo una muchedumbre de rencores y de fiebre que se convirtió en naufragio, o velada costumbre de enseres y aspersión en las axilas. Quisiera volver un poco a una imagen, entender el sentido de los objetos, de las figuras que aparecen ahí, como si fueran rastros de un pasado que vuelve en un color inabordable, o algo más desasido, pero la imagen está ahí, y vuelve con su música insistente de súbito fantasma. Lo dije entonces. Un momento: escucho el sonido del tren a lo lejos y temo que altere el sueño de los colibríes que duermen en el limonero del jardín. A mí, la imagen me desconcierta *like a serpent among roses*, dijo el anciano poeta de rostro ausente. ¿Sabes a qué imagen me refiero? Hay un golpe hacia adentro en esta anegada primavera: duran los cuerpos visibles un instante en la retina pero vuelven casi como sombras extendidas en el mantel del amor que está ahí. Una imagen. Una flecha casi al momento de repetir que el lenguaje tiene algo de oscuro animal y súbita celebración. Lo digo: esa imagen de objetos y figuras representa una ligera sensación de felicidad.

Um gesto sim paisagem es territorio de ausencia o dispersa voz de la [nostalgia.

Tiene que haber un poco de felicidad, o esa imagen recurrente, *pues la vida, en principio, sólo es una distancia entre aquí y allá.* Entre ambas partes los pelícanos y gaviotas buscan, en un bailoteo nervioso, un poco de comida en la arena. No hay nada nuevo pero todo es nuevo. El pez que salta y se detiene un instante en la mirada, los niños asombrados, Ka nadando entre las olas. *Son signos de lo lejos*, que ahora vuelven en un lenguaje que se construye de retazos. *Pátzcuaro, Papaloapan, Boca del Río, Tlacotalpan, Catemaco, Isla de los Monos.* Estoy esperando una señal, o cierto gesto que la costumbre no ha matado,

como si fuera un ciervo o lenguaje que se trastoca en nervio puro, en desamor. Hay una falsa costumbre de repetir sonidos, pasiones anegadas, presencia oscura. Hablé de una imagen envolvente, cuya transparencia era una mordedura. Pero la imagen es cierta, casi tonal, o mejor, esa imagen es como la música pasada, o una construcción de hechos, aunque siempre, al volver a ella, encuentro que las figuras cambian dependiendo del tiempo. A veces son borrosas, otras, la nitidez es como paisaje: *en un mundo sin cielo todo es despedida*. Ka agita la mano, o es el recuerdo del pasado la restitución de un instante. Hay líneas precisas para armar el retrato: lentes oscuros, botas casi hasta las rodillas, chaleco negro, blusa blanca, pantalones negros dentro de esas botas y el sonido del avión que ya se vuelve: el día es una turbina de deseos. Algo tiene el lenguaje de guijarro y de repentino arribo. O son cirros que no podemos descifrar.

El vuelo de las palomas en un cielo azul pálido es como el abrazo de regreso. La copa del tabachín, una paloma en la cúpula del edificio, son fragmentos momentáneos: la mirada encierra un relatado amor: *Isla de los Alacranes, Ajijic, Chapala, Sierra del Tigre, Concepción de Buenos Aires*. La lluvia cae con insistente monotonía: Ka duerme por la carretera; Ka fotografía el mundo: un ciruelo estalla, la voz es un arco en el lenguaje. Algo quise decir entonces, algo estoy diciendo. «¿Cuándo el amor es como el aire?», dice Ka, «¿Cuándo es agua nerviosa, volcán enrarecido, muro de enredaderas y serpientes?». Todos los actos son visibles: hay un muro elevado con un poco de musgo, una rápida construcción de mampostería falsa, una melodía que sigo imperceptiblemente con los dedos. Tiene que haber un poco de felicidad en este estallido de signos, aunque no importe nada, aunque te haya dicho que borro un viento inesperado con la simple sensación de decir tu nombre. Yo soy quien planea un cambio de escena: déjame tocarte. Los dragones voladores crearon un muro entre los juncos. Había una humedad excesiva en el paisaje: nunca había visto esos

árboles de hojas rojas, nunca me había mirado Buda como lo hizo mientras yo pensaba en los ojos del dragón volador y en el vuelo rasante de la grulla. Déjame encontrar un camino, te digo. Las cáscaras de limón manchan, ten cuidado con las cifras o las enumeraciones. Podría decirte que los cantos del monje budista eran como latigazos que iban directo a mi cuerpo: no había fiebre, era otra cosa. Ka duerme, o susurra: *Ajijic, Sierra del Tigre*. El aire entra por la ventana abierta del automóvil. Desde aquí puede observarse el lago: es una mancha enorme de azul transparente, de verde sinuoso. Ka sueña con una ola en Cartagena, con un eucalipto de la Sabana, con una montaña que no está aquí. Hay rastros de nosotros en el lenguaje. Tiene que haber un poco de felicidad. El hombre que mira caer una jacaranda en Guadalajara no desea un fuego nocturno seguido de fantasmas. Podría decirte ciertas cosas casi elementales: vivir en la diminuta península atrajo un movimiento de grandes alas y de músicas extrañas. Extravié mi nombre entre nombres imposibles —la brisa hacía de su camino una leve partícula. Quizá no entiendes que construí con unas cuantas piedras un pequeño monumento al dios de las cosas perdidas para volver a la península. Regresa la imagen que no sé describir. Está allí, agazapada entre el lenguaje: como un cielo cercenado, como tierra roja, como música que gira, y girando estalla en la luz de la escritura •



Just Came Back

RAFA SAAVEDRA

a Horst Matthai Quelle

El tiempo, afirmaba aquel viejo profesor erudito en metafísica, somos nosotros. No me costó trabajo entender eso como punto de partida de algo que se había convertido demasiado pronto en tópico de sobremesa. En situaciones así, mi única respuesta era la abstracción. Una vez iniciado el proceso, no importaban ya gran cosa los ruidos —ese sonsonete de la música norteña, sus letras anodinas, el *white noise* del televisor, los lamentos vecinos, los murmullos inquietantes, el estruendo seco de los golpes— o la nula posibilidad de hacer cualquier nimiedad que forma parte de nuestra vida cotidiana. Si bien es cierto que esto no era una salida lógica, al menos ofrecía una posibilidad de desmarcarme de una realidad fracturada por el destino y de asirme a otra mucho más plausible. Fuera del Yo, lo sabía, todo es ilusión.

Sin apostar por lo determinista, aquello fue cercano a la transfiguración. Un torrente: lo *WiFi*, la inercia fiestera de las *It Girls*, el freno católico al progreso de la clase media, la fatalidad implícita en lo marginal, los asuntos no resueltos que obligaron a Oscar Wilde a escribirle una larguísima carta a su ex amante, la crítica recurrente a una malograda política internacional, el ecocidio del que ya hablaba Rius en los *sixties* (la ciencia es la responsable del deterioro y el colapso ecológico que vivimos), el pragmatismo del análisis psicohistórico aplicado a cualquier asunto de interés social, una declaración de principios de corte ambivalente, los *haircuts* imposibles que reciclan lo mejor y lo peor de los ochenta, las prebendas heredadas de los años de dictadura perfecta, la falta de buen sexo sin amarres ni lástima posterior, eso que explica la soledad sin palabras y lo finito

del conjunto de lo conocido, una lista de *sit-coms* televisivas que merecen ser recordadas, las posibilidades de desarrollo profesional que nos robó la crisis del 94, aquellas personas que nunca se abren, las perversas intenciones —una lobotomía con rayo láser— de un duopolio omnipresente en la vida nacional, la envidia de hombres diminutos y el daño que ésta le hace a su sistema digestivo. Cosas así de vitales que discutiría en mi bar favorito una vez resuelto este pequeño *impasse*.

Ahí estaba yo, sedado como paciente a punto de operación, con una presencia determinada por el tiempo de otros. No obstante, algo en mí me obligaba a darme cuenta de que había perdido el sentido de orientación, un poco de sangre, eso que llaman pomposamente «libertad». Estaba tan fuera de mi zona de confort que aun, vaya cosa, mi habitual calentura se había apagado en un tris. En esas condiciones, seguir siendo humano es inhumano.

Empezaba a vivir el efecto *fall-out*. Era penoso ver cómo se desintegra la personalidad de alguien y saber que su dispersión se torna irremediable. Por eso, el no ver/sentir la tragedia propia es legítimo, algo que se agradecía. Ya no pertenecía a mi tiempo, estaba inmerso en esa extraña sensación de lejanía (de todo: el ruido, los sentidos, un ideal de tercera mano, el esfuerzo fantasmático y sus lazos familiares con nuestros deseos, las cadenas de *e-mails* no requeridos, la brisa matinal, las campañas en pro de la honestidad). Algo así era tan triste como la dialéctica aplicada a cuestiones baladíes cuando lo único que queda es continuar y dar el tipo. La ceguera emocional evitaba que observara de frente la crueldad en su presentación más (in)humana.

Ante ese estado de indefensión, mi autismo actuaba como práctico salvavidas. Lidiar conmigo era *too much* hasta para la gente acostumbrada a hacer lo que se tiene que hacer y que no sabe ni acepta que el ser humano es un todo íntegro y no algo que pueda ser separado en partes. Con el riesgo de ser *enteipado* y abandonado en cualquier lugar, o de engrosar esa estadística sangrienta de cabezas cercenadas que incita al miedo ciudadano, recordaba —cosas de la narrativa— cómo se fraguó el desenlace de una historia particular entretejida por el devenir nacionalista y la lucha de contrarios (ese eco marxista que no termina por diluirse). La posibilidad de ser el encabezado principal o una nota perdida en las páginas interiores

Álbum de familia

OMAR PIMIENTA



He was Cassius Clay!

**Me dicen que escriba que escriba y guarde
que entre y salga al papel al teclado
el uno-dos algún intercambio**

que recuerde: verso fallido desgasta el doble

**que salte la cuerda por lo menos dos horas diarias
alimentarme bien dos uno-dos libros más libros**

que no diga todo que levante la guardia que me guarde hasta el final

Me sugieren que me ponga a escribir para mí: Shadow Writing

**pero al verme con los ojos hinchados la boca reventada mi sparring me dice:
hazlo como cuando creías en tu magia**

tú puedes muchacho lo tienes en tí

**por tu madre que también luchaba con su puño y letra
por tus hermanos que te ven desde su propio ring
por tu padre que se partió el lomo**

por ella que pide a gritos la campanada

**y entro y salgo con intercambios cada vez menos favorables
el hígado cuidate el hígado
la retina despegada las manchas que te confunden**

me dicen que ya: 7

que no me levante: 8

que me darán la revancha: 9

que no puedo seguir pensando que escribir es de vida o muerte.

**se reducía entonces a una cuestión de humor de aquellos que, al
quebrantar de golpe toda disposición de convivencia social, trabajaban
bajo un esquema de superioridad impuesta. No más lamentos, tiempo
de escapar.**

**Yo, sin saberlo, quería desligarme de ese vacío inmenso del que todos
hablan, de la anomia como paradoja del mercado de valores, de una
discusión apática ante lo estúpido e innecesario del espectáculo, del
déficit que intentamos cubrir con una póliza de embute y fantasía,
de la enorme capa de abstencionismo que sacudía un sistema que
se devoraba a sí mismo. Esto, pensaba mientras corría, ha sido un
fragmento de una (mala) película que, tras acabarse, sería una foot note en
una historia de alcance mayor.**

**Casi sin aire, recordé aquella cita: «Los malvados no deben ser
exterminados. Querer hacerlo es señal de unilateralidad. Lo
importante no es erradicarlos, sino combatirlos. Y ni siquiera
combatirlos, sino combatir. No debemos jamás destruir la oposición
dialéctica, sino mantenerla. Nadie puede extirpar la vida. La Vida es la
realidad misma, es el universo todo». Aquel viejo maestro, a pesar de
todo, seguía dándome lecciones.**

**El tiempo sigue siendo tan nuestro como esos minutos en los que
deseamos no ser uno más en la lista de los amparos por consignar ante
una autoridad incompetente, las horas muertas en que desconocemos
a dónde nos dirigimos, esos tres días en los que nuestra voluntad
estuvo a la deriva como en el último partido que jugamos en las
canchas del YMCA local, aquel frustrado weekend con una chica llamada
Laporsh'e cuya risa corporal nos rejuvenecía, el largo verano del que
hablan decenas de canciones o la libertad tras un secuestro que nunca
se notificó.**

**«Damn yeah!, I just came back», agrego con mi usual desenfado,
brincando de instante a instante... pensando que la verdadera
eternidad la vivimos ahora... ahora. Sí, la perfección es asfixiante**

ESPRONCEDA y mi padre

HUGO GUTIÉRREZ VEGA

Fraternidades

ANTONIO DELTORO

Los versos de «La canción del pirata» de Espronceda, sitiados por el tiempo y los jevenes, abren la entrada al ruinoso, pero todavía vivo, hotel El Bucanero. El mediodía de un verano con bruma y poca lluvia incendia las calles de San Blas. Veo a mi padre en plena madurez nadar en las aguas tranquilas de la pequeña bahía. Las palmeras contaban historias del galeón de Filipinas, y jugábamos a cerrar los ojos y nadar con fuerza para llegar a Mindanao y encontrarnos con Legazpi y sus incansables marineros, guiados por la misteriosa corriente del Pacífico. Veo a mi padre sentado en una banca del Viejo Fuerte, veo sus manos de acero apoyadas en sus poderosos muslos. Todo en él era para mí fuerte e inextricable. Lo veía una vez al año y la espera me hacía engrandecerlo. Venía de España y hablaba de su lejana Cantabria como si fuera un reino perdido. Yo veía el esplendor de los verdes montañeses y presentía la lluvia constante y el inquieto juego de las nubes dirigidas por el viento. El Valle de Toranzo aparecía entre las palmeras y el bochorno del mediodía de San Blas. Me paraba en el vestíbulo del hotel y decía en voz alta: «Que es mi barco mi tesoro, que es mi dios la libertad, mi ley la fuerza del viento, mi única patria la mar». Por la tarde escogíamos el lugar en el que terminaría nuestro viaje... ¿Mindanao? ¿Torrelavega? ¿El Estambul del Capitán Pirata: «Asia a un lado, al otro Europa y ahí a su frente Estambul...»? De noche completaba el viaje y regresaba en la amanecida a mi cama del hotel de nuestros milagros. La última mañana de las vacaciones me quedaba tendido bajo una palmera viendo a mi padre nadar sin descanso. Me quedaban unos cuantos días a su lado. No sabía si quererlo o aborrecer su abandono roto una vez al año. Sintiendo su mano fuerte en mi hombro me sabía seguro. Él me llevaría a Mindanao, a Cantabria o a Estambul. Regresaba la alegría de estar vivo: «Y va el capitán pirata cantando alegre en la popa...». Ese capitán pirata era mi padre, a quien veía sólo una vez al año.

I

Con los pies agrietados, nativos del suelo y los ojos deseosos, pero sin agacharse, erguido y hermanándose con el Sol, Carlos Pellicer nos da una forma de la alegría (la palabra *alegría* lleva en el acento un penacho de sol), en tres versos en que va del cielo al suelo y al cielo otra vez:

Hermano Sol: para volver a verte,
ponme en los ojos la humildad del suelo
para que suban con tu misma suerte.

Es el segundo terceto de uno de los sonetos fraternales: la primera palabra es horizontal, fraterna: *hermano*, aunque en este caso, el hermano sea nada menos que el Sol y el poeta sea capaz de encararlo, como sabemos por los dos versos iniciales del primer terceto, desde una ceiba:

Y fui desde la ceiba que da vuelo
hasta el primer escalafón del cielo.

El Sol sale cada día, el suelo lo sabe, de ahí su humildad y confianza de la que nacen la ceiba y la hormiga.

La poesía que yo llamo franciscana, la de Machado (la Institución Libre de Enseñanza es una escuela de franciscanismo laico), la de Eliseo Diego, la de Whitman, no obstante su desmesura y su protestantismo, la de Vallejo, no obstante su dolor, tiene en Pellicer su representante más ingenuo y más puro. En la poesía moderna, entre la celebración y el mundo como problema, Pellicer es primitivo en todo menos en el oficio; con los pies calzados por sandalias fatigadas es un maestro en el camino: me imagino a un Giotto.

Aprendí,
 en la fraternidad de los árboles,
 a reconciliarme,
 no conmigo:
 con lo que me levanta, me sostiene, me deja caer

Estos versos son un fragmento de poema aislado por la necesidad y por mi gusto. Un poema es un organismo suficiente, autónomo, de poesía. Hay fragmentos de poemas que logran esa condición, poemas que admiten la fragmentación como los buenos cuadros en los buenos libros de arte.

«Aprendí, / en la fraternidad de los árboles»... el jardín, el huerto, el claustro, la isla, han sido de toda la vida lugares de aprendizaje. Después del primer verso, el segundo: «en la fraternidad de los árboles». Estamos preparados para este verso por muchos siglos: «en la fraternidad de los árboles», tan sencillo, tan claro, tan convincente, porque para los hombres, pese a lo que nos diga la ciencia, nada hay tan fraterno como una alameda, un jardín, un huerto, hasta una selva con sus claros y sus caminos; en el mundo del deseo el paraíso tiene muchísimo más espacio que la razón. Con este verso viviremos. No es un endecasílabo, pero lleva a Garcilaso en la sangre: «en la fraternidad de los árboles» es una manera esencial y moderna de decir: en soledad amena. Una digresión: entre la fraternidad pelliceriana que lleva como núcleo una humildad cristiana, medieval (la palabra *fraternal* viene en castellano de la palabra *fraile* y ésta de *hermano*), y la de Paz, nada humilde, más cercana al hábito naranja de los budistas y al azul de la Revolución Francesa que al hábito pardo de San Francisco, hay mucha diferencia. Su poesía comienza, como todas, en la expulsión del paraíso. Su prosa, sobre todo la de su última etapa, además, en la idea de que hace falta completar la libertad y la igualdad con la tercera palabra del grito, *fraternidad*, que es para casi todas las grandes religiones la primera. Pero ya me he salido de estos versos y quisiera, si es que encuentro el sendero, regresar a su seno:

«Aprendí, / en la fraternidad de los árboles, / a reconciliarme, / no conmigo: / con lo que me levanta, me sostiene, me deja caer». Este último verso podría referirse al suelo, que hermana a árboles y a hombres con hormigas, que nos levanta, nos sostiene y nos deja caer; pero este fragmento es de Paz, no de Pellicer. Creo, simplificando mucho, que podríamos entender eso a lo que se refiere este verso escrito en primera persona, como la vida en el sentido más ancho.

Más vale estar reconciliado con la vida que estar reconciliado con uno mismo. Es más plausible y más fácil. En todo caso, los árboles nos reconcilian porque nos reconciamos con ellos, en su compañía y en su tiempo, pero sobre todo porque nos parece que están reconciliados entre ellos. Fraternidad, sí, desde los árboles al cosmos, y reconciliación, pero no al interior de un hombre autosuficiente, sino en uno capaz de conversar con los árboles.

En un verso anterior de este poema, «Cuento de dos jardines», Paz nos dice: «Los pinos me enseñaron a hablar solo». Imposible, para mí, no pensar en Machado («Quien habla solo espera hablar con Dios un día»). Machado —como Pellicer, un humilde— tiene, en un poema dedicado a las encinas, unos versos que unen a estos árboles con un aprendizaje de aceptación y humildad que está muy lejos de la lección vertical de los pinos: «Brotas derecha o torcida / con esa humildad que cede / sólo a la ley de la vida, / que es vivir como se puede». Recuerdo también un bello poema de Juan Ramón Jiménez, «Árboles hombres», que establece ya desde el título la posible fraternidad entre las dos formas. Pero Juan Ramón entre los árboles no se pierde, al menos no por completo. Hay otro poema, en prosa, de Jules Renard, que quisiera tocar: «Una familia de árboles», traducido por José Emilio Pacheco y por Juan José Arreola. Del de Juan Ramón Jiménez copiaré una estrofa para disfrute y anuelo:



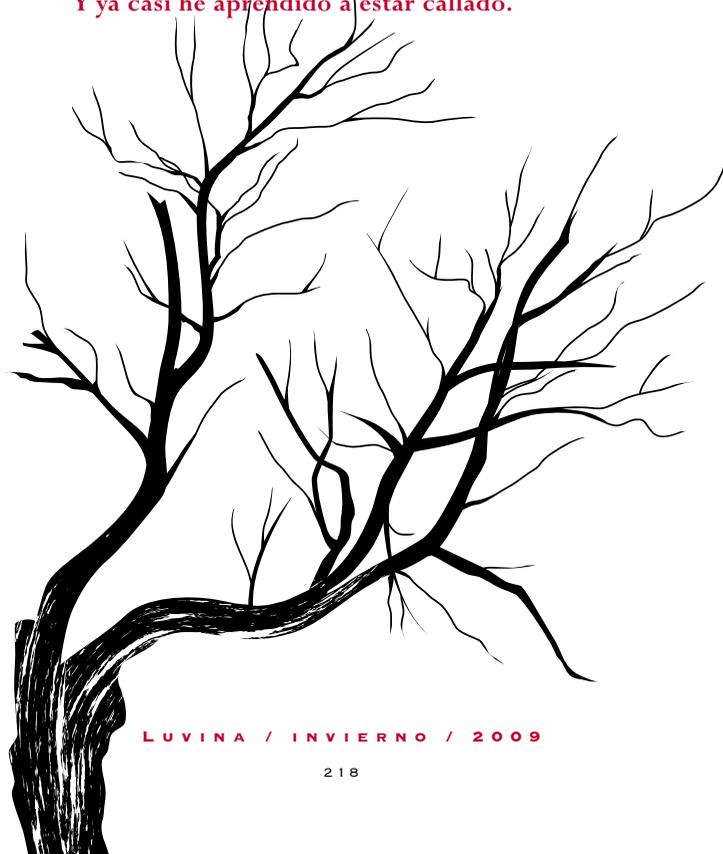
Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.

Del poema en prosa de Jules Renard, de la traducción de José Emilio Pacheco, copiaré los párrafos finales:

Se acarician con sus largas ramas para cerciorarse
de que están todos juntos, como los ciegos. Gesticulan
coléricos si el viento se obstina en desarraigarlos.
Pero entre ellos no hay ninguna disputa. Sus únicos
murmullos son de asentimiento.

Me parece que deben convertirse en mi auténtica familia.
Pronto me olvidaré de la otra. Estos árboles me adoptarán
poco a poco y, para merecerlo, aprendo lo que es preciso
saber:

Ya sé mirar a las nubes que pasan.
También sé quedarme fijo en un sitio.
Y ya casi he aprendido a estar callado.



En contraste con Renard, al menos en «Árboles hombres», Juan Ramón Jiménez no pierde, ni quiere perder, su individualidad entre los árboles, no ambiciona formar parte de su familia. En otra estrofa del poema citado nos dice:

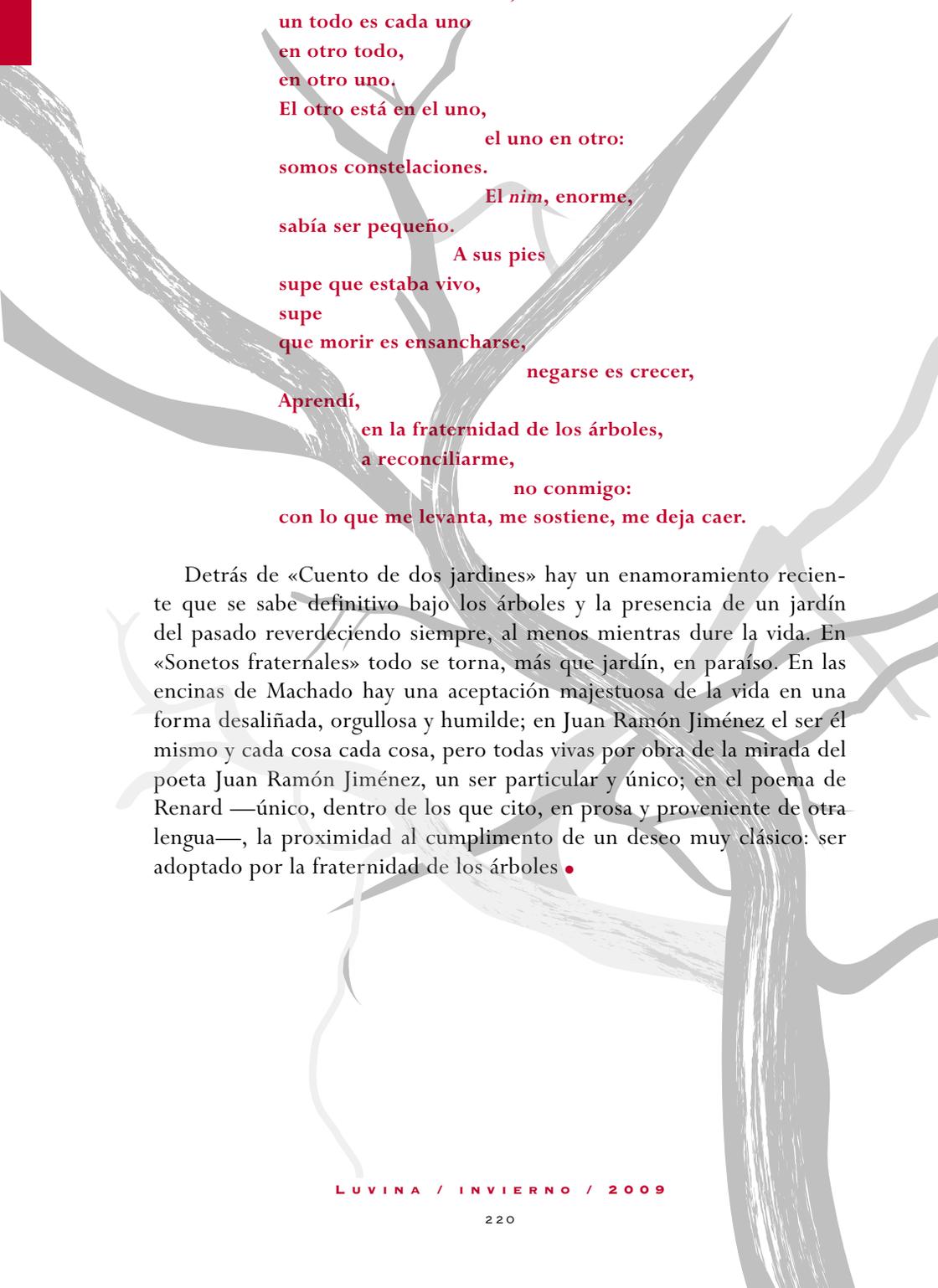
Yo no quería volver
en mí, por miedo de darles
disgusto de árbol distinto
a los árboles iguales.

El poema empieza en la tarde, ya en la noche lo único que lo retiene «árbol» es la conciencia de que los árboles, al él moverse, se darán cuenta de que no es uno de ellos. Al final del poema, el poeta, apenado con los árboles, se aparta para perseverar en ser Juan Ramón Jiménez, los deja hablando solos de él y se vuelve a su casa. No es una lección de humildad ni fraternidad, pero, además de un estupendo poema, es una lección de aplomo, de distancia y de reconciliación con el mundo en sí mismo.

4

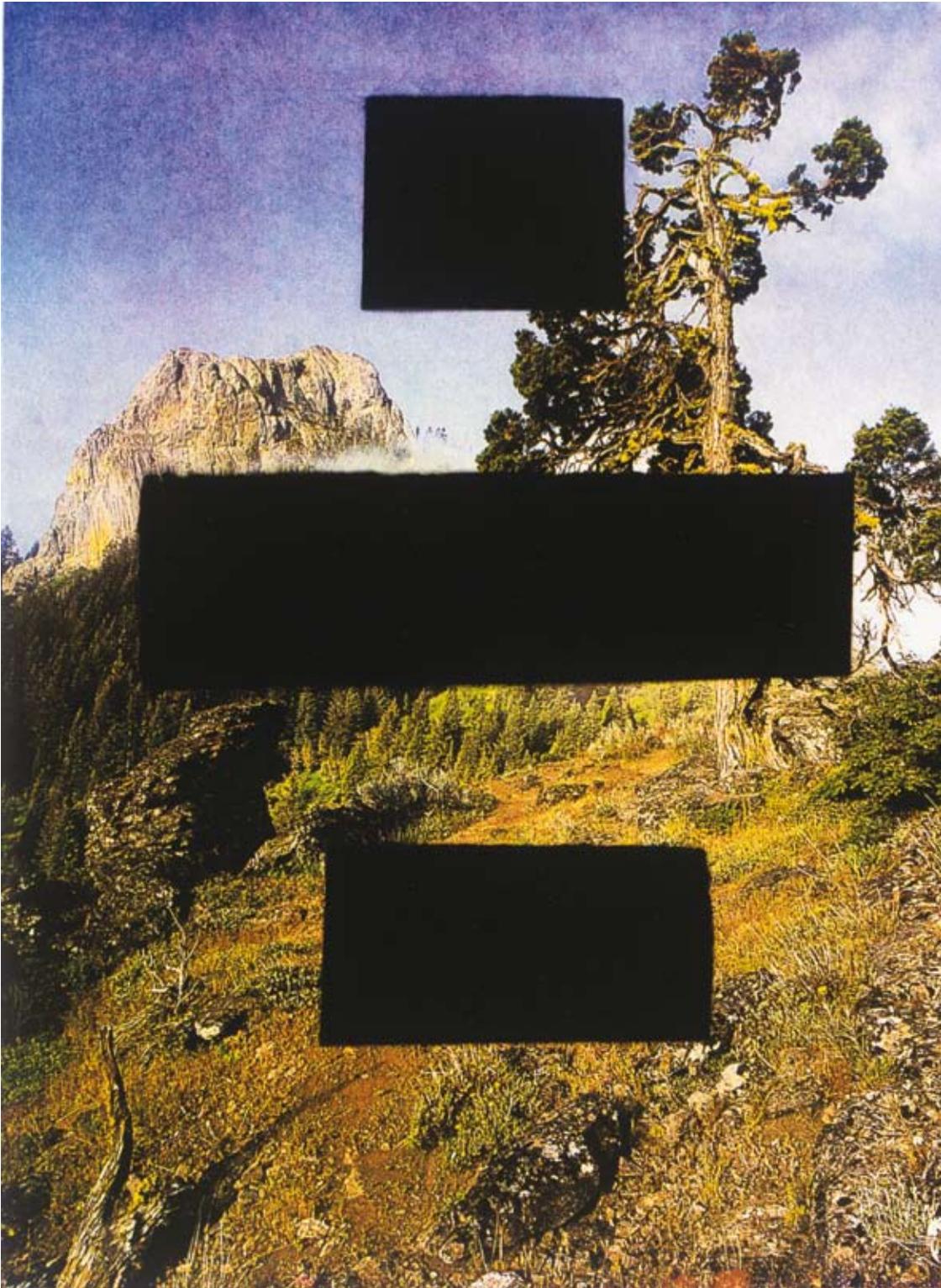
La fraternidad en Pellicer es una fraternidad solar, su humildad también: todos, incluso el Sol, somos criaturas del Señor. Pellicer escoge como astro al Sol, como árbol a la ceiba y como animal a la hormiga. Pellicer nunca duda en el origen divino de todo. La fraternidad de Paz es más horizontal y ciudadana: no necesita dioses, y si algo les pide es «la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos»: «la mujer que es mi mujer / y yo, / nada les pedimos, nada / que sea del otro mundo: / sólo / la luz sobre el mar, / la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos». Se adivina que esta fraternidad está cerca del amor y del paraíso, pero no son un amor ni un paraíso cristianos, sino frutos de una vivacidad pagana. Machado es un cristiano que no busca recompensas; tiene que ver más con Platón que con el catolicismo. Renard quiere ser, en la familia de los árboles, un árbol más. En Juan Ramón no hay fraternidad, sino un panteísmo que lleva al poeta en su ápice, un solipsismo cósmico. En *Espacio* escribe: «Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: *Termínate en ti mismo como yo*». Para Paz



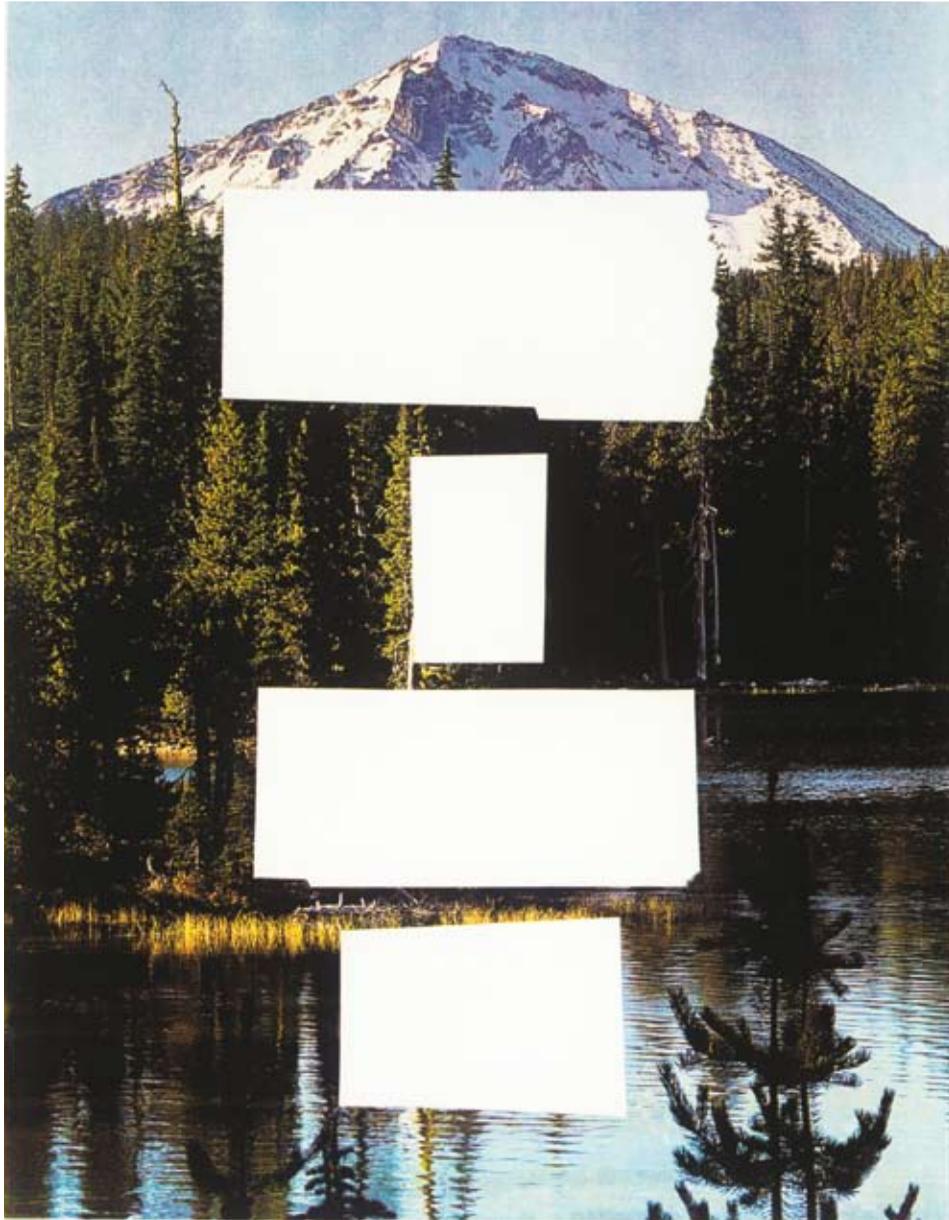


nadie acaba en sí mismo,
un todo es cada uno
en otro todo,
en otro uno.
El otro está en el uno,
el uno en otro:
somos constelaciones.
El *nim*, enorme,
sabía ser pequeño.
A sus pies
supe que estaba vivo,
supe
que morir es ensancharse,
negarse es crecer,
Aprendí,
en la fraternidad de los árboles,
a reconciliarme,
no conmigo:
con lo que me levanta, me sostiene, me deja caer.

Detrás de «Cuento de dos jardines» hay un enamoramiento reciente que se sabe definitivo bajo los árboles y la presencia de un jardín del pasado reverdeciendo siempre, al menos mientras dure la vida. En «Sonetos fraternales» todo se torna, más que jardín, en paraíso. En las encinas de Machado hay una aceptación majestuosa de la vida en una forma desaliñada, orgullosa y humilde; en Juan Ramón Jiménez el ser él mismo y cada cosa cada cosa, pero todas vivas por obra de la mirada del poeta Juan Ramón Jiménez, un ser particular y único; en el poema de Renard —único, dentro de los que cito, en prosa y proveniente de otra lengua—, la proximidad al cumplimiento de un deseo muy clásico: ser adoptado por la fraternidad de los árboles •

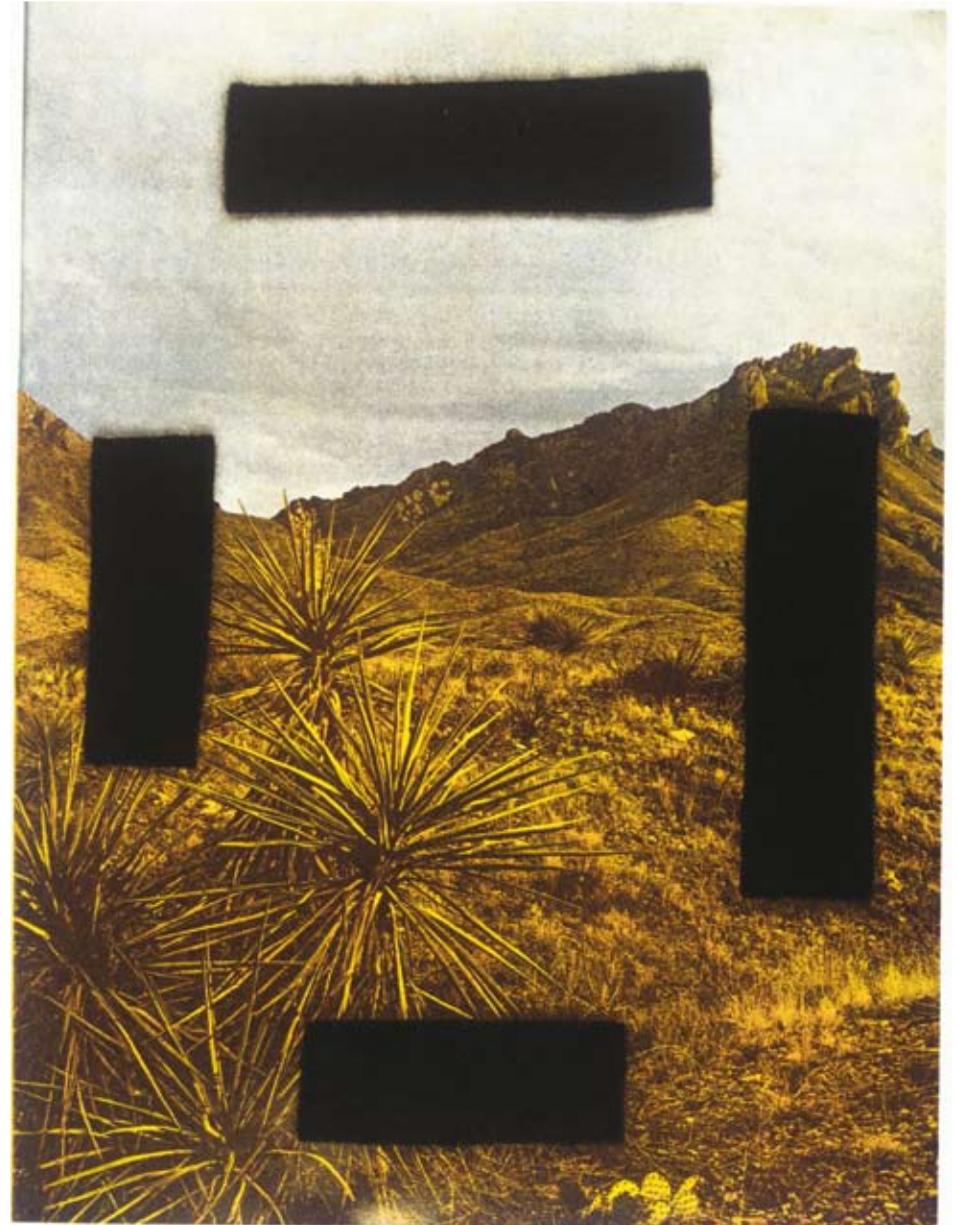


Ed Ruscha, artista de L.A.
L.A., ciudad de Ed Ruscha



Página anterior:
It's Payback Time
 (fotograbado y serigrafía. 45.7 x 35.6 cm.
 De la serie Country Cityscapes / Paisajes citadinos
 campestres, 2000-2002)

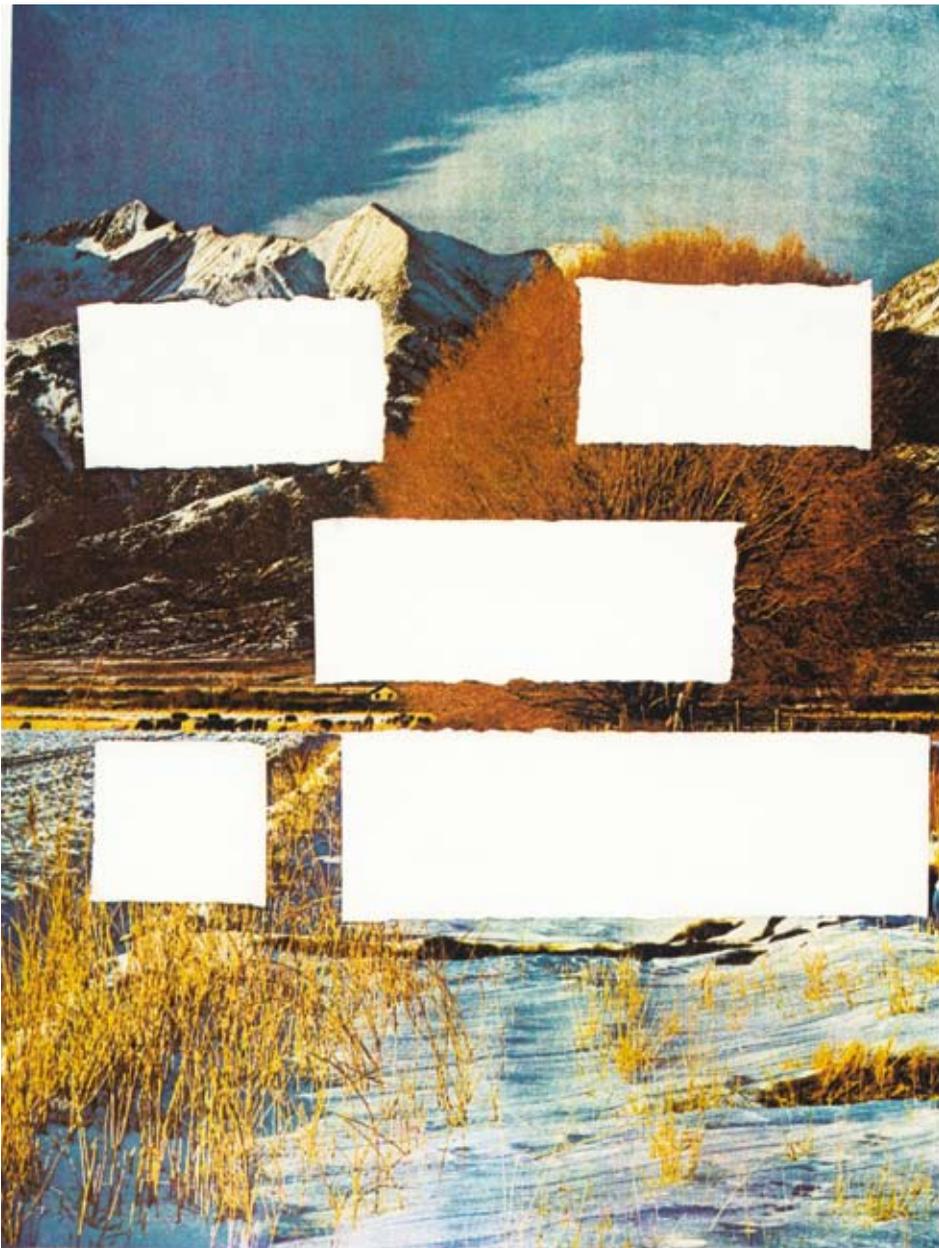
Your a Dead Man
 (fotograbado y serigrafía. 45.7 x 35.6 cm.
 De la serie Country Cityscapes / Paisajes citadinos
 campestres, 2000-2002)



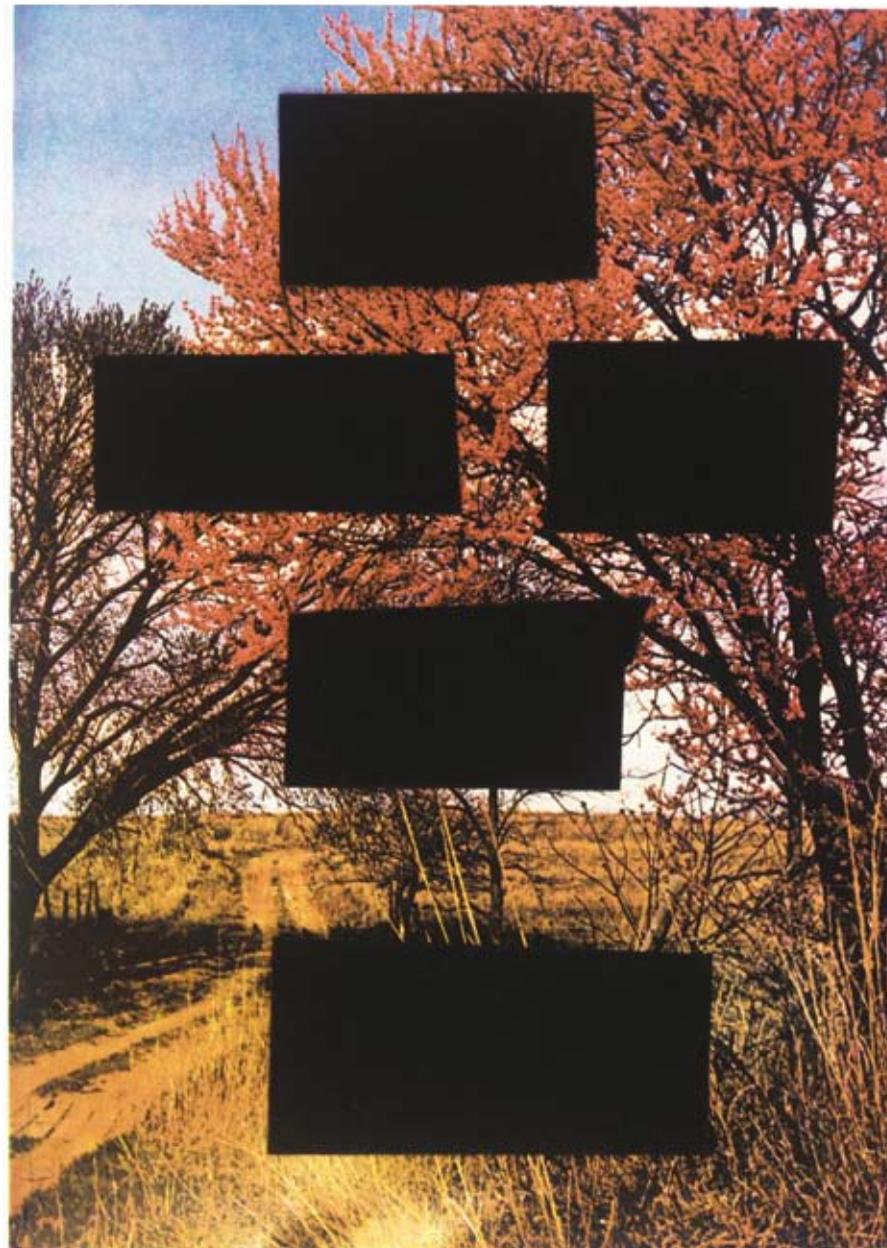
L.A. es una megalópolis tan inmensa que
 necesito centrar mi pensamiento sobre ella.
 Ahora vivo en Venice, pero «crecí» en Silver
 Lake, Echo Park y el centro. Mis sentimientos
 más profundos están centrados en Echo Park
 y Hollywood.

Noose Around Your Neck
 (fotograbado y serigrafía. 45.7 x 35.6 cm.
 De la serie Country Cityscapes / Paisajes
 citadinos campestres, 2000-2002)

ED RUSCHA
 (Fabrik: www.fabrikmagazine.com)



Do as Told or Suffer
(fotograbado y serigrafía. 45.7 x 35.6 cm.
De la serie Country Cityscapes / Paisajes citadinos
campestres, 2000-2002)



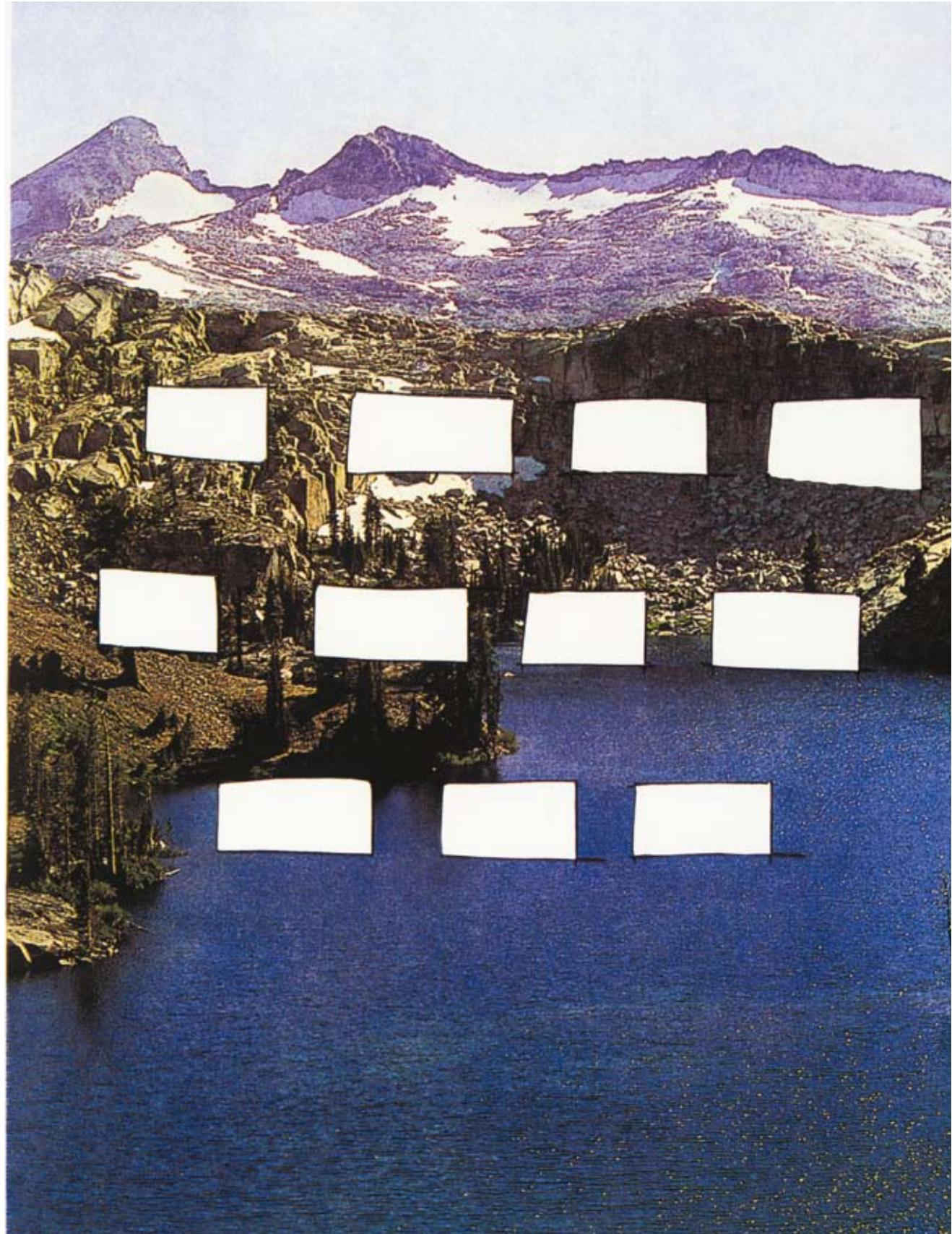
*You Will Eat Hot Lead*photogravure
with Screen Printed Text
(fotograbado y serigrafía. 45.7 x 35.6 cm.
De la serie Country Cityscapes / Paisajes citadinos
campestres, 2000-2002)

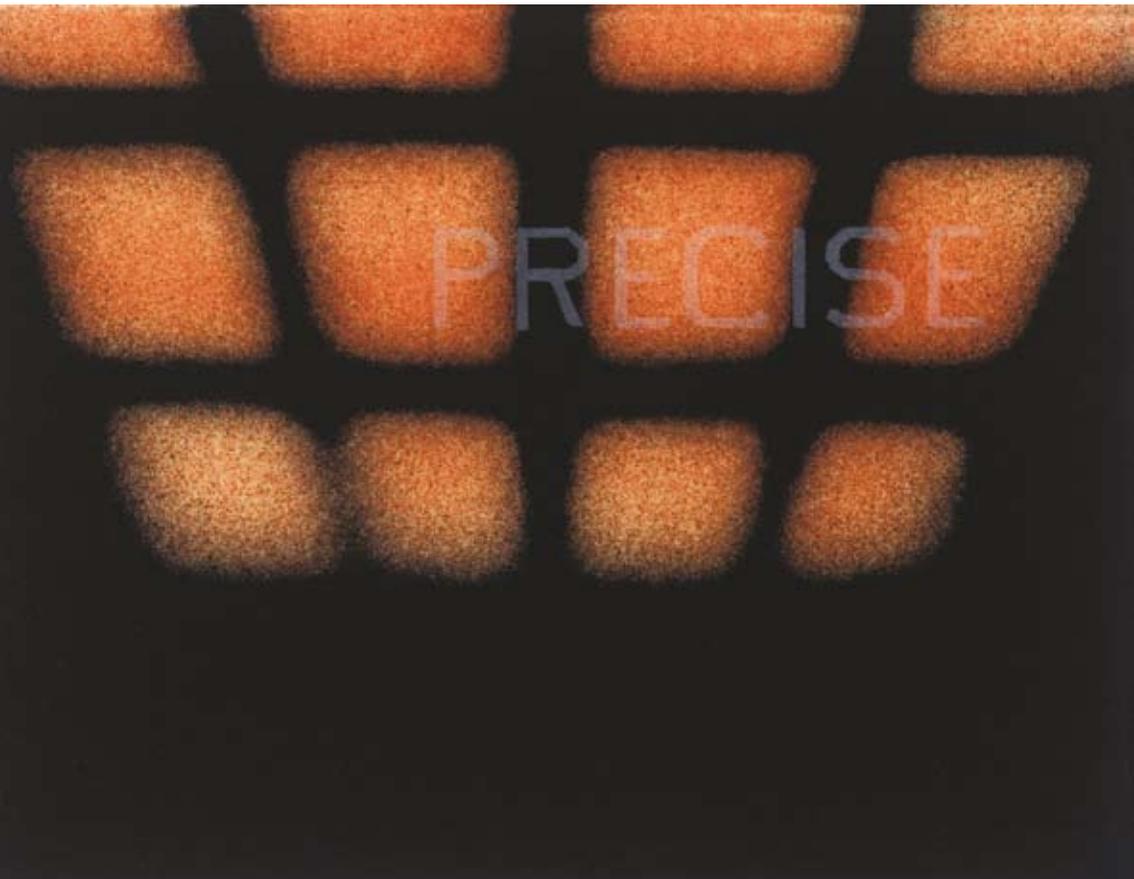
Existe una paradoja al intentar definir el arte de Los Ángeles, tanto el del pasado como el del presente. De hecho, el problema de la definición es muy grande y se relaciona con la naturaleza misma de la ciudad. En el momento en que se trata de precisar qué es Los Ángeles exactamente, se simplifica y se distorsiona su compleja diversidad. De la misma manera, el arte de Los Ángeles del pasado reciente, que es inquietante en el mejor de los casos, amplía y reta los constructos bien establecidos de la historia del arte de postguerra. Por ejemplo, artistas de LA como Ed Ruscha, Judy Chicago y Raymond Pettibon desafían la categorización simple. ¿Ruscha es un artista pop o conceptual?

DAMON WILICK

(X-Tra, invierno de 2007: www.x-traonline.org)

Be Careful Else We Be Bangin' on You, You Hear Me?
(fotograbado y serigrafía. 45.7 x 35.6 cm.
De la serie Country Cityscapes / Paisajes ciudadanos
campestres, 2000-2002)

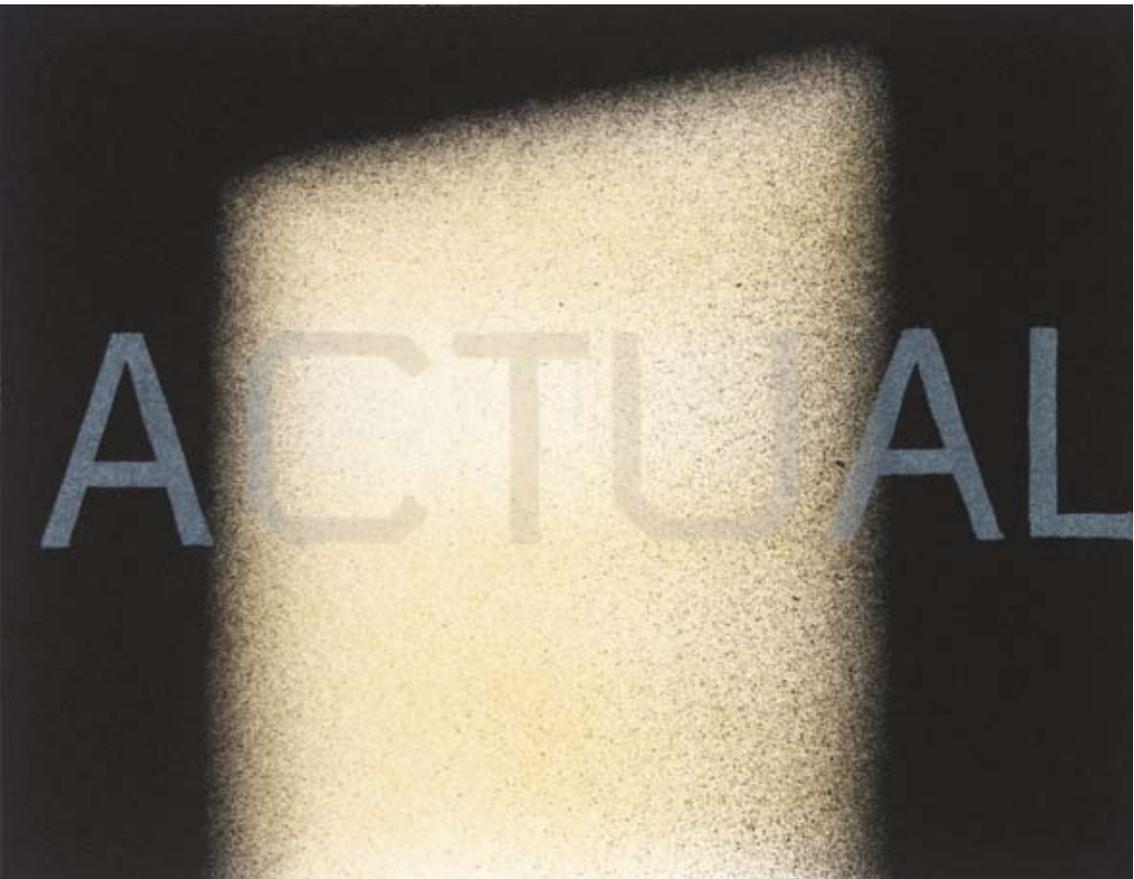




Tiendo a pedir prestadas cosas de L.A. Algunos de los horribles edificios que veo en Los Ángeles son alimento para el pensamiento. Algunas de las cosas más simples en el mundo me ayudan a ver y entender L.A. Cuando el sol brilla aquí hay una remota conexión con el *glamour* que otras ciudades no tienen. Este lugar no parece tener ningún lugar hacia dónde mirar. No tiene fin... Pero creo que regresa a las cosas simples como los árboles de naranjas, los rayos del sol, las autopistas y los autos de estilo chicano.

Ed RUSCHA
(Fabrik: www.fabrikmagazine.com)

Precise
(litografía, 12.7 x 17.8 cm.
De la serie *That Is Right / Es correcto*, 1989)



Es una influencia oculta. No es algo visible sobre lo que se pudiera decir: «Ah, sí, estas líneas que él traza hacen referencia a las viviendas artesanales de principios del siglo XX». Eso no funciona así conmigo. Estoy más influenciado por cosas de los sueños. De muchas maneras estoy desconectado de L.A., pero también obtengo mis pensamientos y deseos básicos sobre el lugar donde vivo y aún son sólidos.

Ed RUSCHA
(Fabrik: www.fabrikmagazine.com)

Actual
(litografía, 12.7 x 17.8 cm.
De la serie *That Is Right / Es correcto*, 1989)



THAT IS
RIGHT

That Is Right
(litografía, 12.7 x 17.8 cm.
De la serie *That Is Right / Es correcto*, 1989)



DEFINITE

Definite
(litografía, 12.7 x 17.8 cm.
De la serie *That Is Right / Es correcto*, 1989)

Los clichés comunes de Los Ángeles como la suma total de las películas de Hollywood, Disneylandia, las autopistas congestionadas, la expansión urbana sin control, el crimen organizado y el clima templado, ocultan muchas veces la vista del arte de L.A. Los Ángeles es obviamente más que estos estereotipos; de raíz, la ciudad es esencialmente una población de clase trabajadora, aunque esté más dispersa geográficamente y más soleada que la mayoría de los centros urbanos estadounidenses. De cualquier manera, los críticos de arte

y los historiadores, particularmente los radicados en Nueva York a partir de los sesenta y setenta, se han aproximado al arte de Los Ángeles como al producto anómalo de una región extranjera, sorprendidos de que un arte serio pueda salir de las superficiales excentricidades de una ciudad de la Costa Oeste.

DAMON WILICK
(*X-Tra*, invierno de 2007: www.x-traonline.org)



El uso que hago de la cámara, de vez en cuando, es todavía como el de una herramienta para hacer una pintura. En ese momento, me dedicaba a hacer pinturas que resultaron ser fotografías, más que hacer «fotografías».

ED RUSCHA

(Nostalgia and New Editions: A Conversation with Ed Ruscha, de Silvia Wolf, Whitney Museum of American Art / Steidl Verlag, 2004)

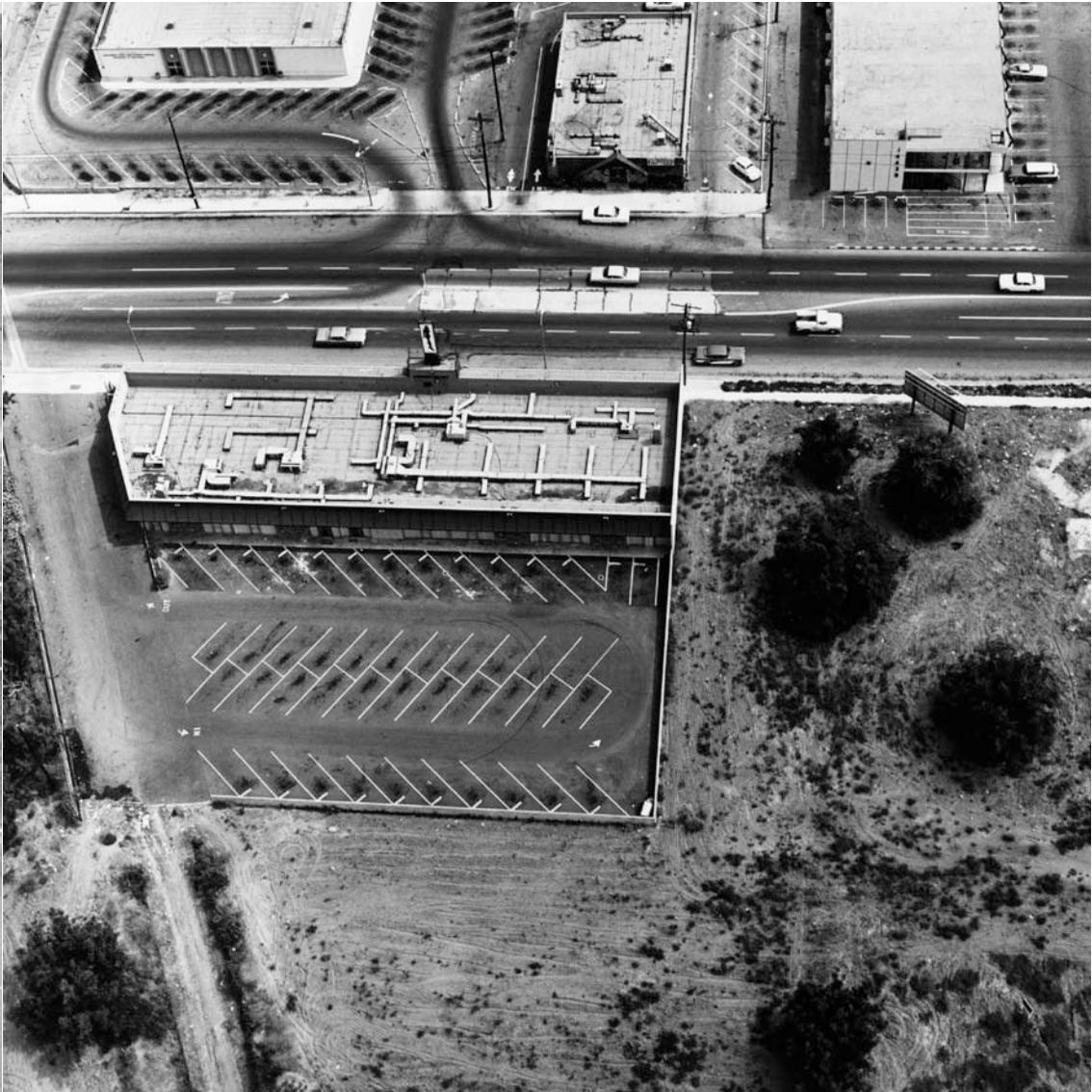
Correct
(litografía, 12.7 x 17.8 cm.
De la serie *That Is Right / Es correcto*, 1989)



State Department of Employment, 14400 Sherman Way, Van Nuys
(fotografía: plata sobre gelatina. 38 x 38 cm.
De la serie *Parking Lots / Estacionamientos*, 1967-1999)



Lockheed Air Terminal, 2627 N. Hollywood Way, Burbank 2
(fotografía: plata sobre gelatina. 38 x 38 cm.
De la serie Parking Lots / Estacionamientos, 1967-1999)



Eileen Feather Salon, 14425 Sherman Way, Van Nuys
(fotografía: plata sobre gelatina. 38 x 38 cm.
De la serie Parking Lots / Estacionamientos, 1967-1999)



Perishing Hill Underground Lot, 5th & Hill
(fotografía: plata sobre gelatina. 38 x 38 cm.
De la serie Parking Lots / Estacionamientos, 1967-1999)

Las imágenes de la obra de Ed Ruscha aparecen por cortesía de LACMA-Los Angeles County Museum of Art, el National Endowment for the Arts y el DCA-Department of Cultural Affairs de la ciudad de Los Angeles.



La *clica* como una entidad química irremplazable

● CARLOS VELÁZQUEZ

para José Ramírez

JUNTOS POR LA VIDA

Formada por David Hidalgo, César Rosas, Louie Pérez, Steve Berlin y Conrad Lozano, Los Lobos, agrupación mítica de Los Ángeles, pertenece a esa estirpe de bandas en la que cada uno de sus integrantes es un miembro insustituible. Su principal triunfo: permanecer juntos por más de 30 años y crear un universo musical sin precedentes en la música chicana.

Y entonces uno se pregunta: a pesar de los múltiples proyectos, de los discos en solitario, de las colaboraciones, si faltara un integrante ¿Los Lobos se desintegrarían? Como le sucedió a Led Zeppelin con la muerte de John Bonham o a The Who con el deceso de Keith Moon. Y es que parece que Los Lobos inspiraron el eslogan de las camionetas que anuncia «Nacidos Ford, nacidos fuertes». Cualquiera que asome sus narices al negocio del *rock & roll*, como productor, como parte de un conjunto o como simple escucha, descubrirá que no existe nada más complicado que

mantener unida a una banda. Siempre los intereses personales, las pugnas creativas o financieras, terminan por arruinar a los mejores grupos de la historia (como Pink Floyd, y la lista es larga).

EVERYBODY ARE EAST L.A.

Hablar del sonido Los Lobos es remitirse al sonido texano, heredado directamente de la cultura norestense. Ramón Ayala y Los Bravos del Norte, Luis y Julián, Los Cadetes de Linares, exponentes de una nueva música clásica (la de acá). Tradición que extendió su influencia desde Monterrey, la capital de la música nortea, hasta Tamaulipas, Coahuila, Sonora, Chihuahua y Baja California Norte. Sin olvidar el lado de allá, lo que toca sobre todo a Texas. En *La pistola y el corazón* (1988), además del fervor manifestado por Michoacán, ensalzaron el valor del corrido como parte indisoluble de su discurso.

En la épica narrada en los corridos (léase «En los pueblitos del norte [mexicano] siempre ha corrido la sangre»), Los Lobos descubrieron una afinidad antes sugerida en el *country*, pero que en realidad se corresponde con el *western* cinematográfico. La preponderancia del acordeón dentro de la música chicana había aparecido en 1960 en la figura del *Flaco* Jiménez. Es la búsqueda de las raíces lo que llevó a la banda de Los Ángeles a voltear su mirada hacia lo que el corrido propone. Paralelo al éxito suscitado por el álbum *La bamba*, el disco *La pistola y el corazón* fue una declaración de principios de la chicanidad. Un quinteto de multiinstrumentistas con un guitarrista virtuoso, dispuestos a profundizar en la

exploración intergenérica de la música mexicana. Llámese corrido, mariachi, pirezca michoacana o cumbia.

La transnacionalización del sonido. Un llamado —una responsabilidad, si se quiere—, consecuencia de la circunstancia que implica nacer en Estados Unidos siendo hijo de padres mexicanos. Legitimar los orígenes. El orgullo de ser chicano. Condición que, si bien implica una tercera nacionalidad, fundamenta su acuciosidad musical como un asunto de índole plenamente existencial. Si hace años el eslogan rezaba «Todos somos transculturales», entonces todos somos del Este de Los Ángeles.

EL ESPALDARAZO DE DYLAN

El *homie* musical latente en Los Lobos, el barrio, lo *comuno*, se ha convertido en una plataforma pluricultural que ha logrado situarse con éxito dentro del espectro popular. El rock como columna principal de su propuesta ha ganado la admiración de grandes leyendas del género. El más sobresaliente, Bob Dylan, quien al elegirlos como banda telonera durante parte de los noventa les dio un espaldarazo inmejorable. Una empresa impensable si recordamos que Dylan jamás vierte comentarios positivos sobre ningún exponente o agrupación: se limita a callar.

La retroalimentación entre Dylan y Los Lobos es identificable por las diversas versiones que la banda ha realizado a partir del *songbook* dylaniano, además de su participación en el *soundtrack* *Masked and Anonymous*, película coescrita por Dylan; pero sobre todo en la colaboración de David Hidalgo como acordeonista en *Together*

Through Life, el disco más reciente de Dylan. Despertar el lado tex-mex de Dylan habla del poder de Los Lobos. De la estatura de Hidalgo. Quien no sólo es un excelente percusionista, acordeonista y violinista, sino además un guitarrista fuera de serie que nada tiene que envidiarles a figuras como Eric Clapton. Si bien, cuando se recuerda a los grandes guitarristas nunca faltan los nombres de Stevie Ray Vaughan, Albert King o Gary Moore, el hecho es que David Hidalgo se encuentra innegablemente a la altura de éstos. Qué fortuna la de Los Lobos: contar con uno de los mejores diez guitarristas de la historia.

LOS TRACKS DEL LOBO

Nacer en 1973 como banda que pretende conquistar una audiencia recurriendo a la música de las minorías es un suicidio metafórico. La popularidad del rock progresivo, el *hard rock* y el disco no era la cancha idónea. Aún faltaba tiempo para el arribo de la *world music*. Sin embargo, el éxito del disco *How Will the Wolf Survive?* (1987), ganador del Grammy y hoy considerado por *Rolling Stone* como uno de los mejores 500 discos de la historia, fincó la reputación de la banda. El realismo cósmico de *Kiko* (1992) anunciaba que además del *rockabilly*, el *R&B*, el *soul*, el *blues*, el *folk*, Los Lobos eran capaces de experimentar con la vanguardia. Y es que, aunada a la presencia de Hidalgo, sobresale la voz de César Rosas, quien con su *look* se ha convertido en la imagen de la banda. Además, la jarana de Louie Pérez, un verdadero artesano del sonido acústico, acompañado por el bajo de Conrad, y los teclados y el sax de Steve, crean un eclecticismo que puede ser sutil

o también estridente. Pese a lo que se cree, Los Lobos son una banda que satura el espacio con su sonido.

THE RIDE Y LA VIRGEN DE GUADALUPE

En cada década, desde su formación, Los Lobos han arrojado al menos un álbum indispensable para entender el desarrollo de la música popular mexicano-americana. En los ochenta fue *How Will the Wolf Survive?*, en los noventa *Kiko*, en 2004 *The Ride*. Me atrevo a afirmar que este último es el mejor disco de la banda hasta la fecha. No sólo por las colaboraciones, a cargo de Tom Waits, Mavis Staples y Rubén Blades, entre otros, sino porque a partir de este punto su música alcanza una valoración a nivel audiencia, pero sobre todo a nivel del grupo mismo. Es un regreso a los orígenes, sobre todo al *blues*, con el *filin'* de saberse en la cima de la experiencia. Y es a partir de *The Ride* que se desencadena una lobomanía, que si bien ya existía, cobra fuerza con la edición del EP *Ride This* (2004) y el disco en vivo *Live at the Fillmore* (2005).

Es en este último, en su edición en DVD, donde vemos colgada encima del escenario la imagen de la Virgen de Guadalupe. Tal ha sido una de las mejores virtudes del grupo: mientras aquí la Guadalupeana es vista como parte del sistema, allá es una figura subversiva, y ésa ha sido la manera como han sobrevivido Los Lobos: oponiéndose al sistema musical, de pensamiento, de identidad. Siendo *clica*.

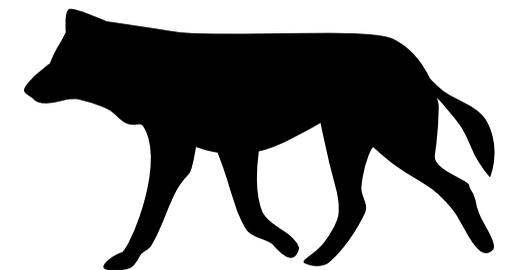
EL MITO FRONTERIZO

Los Lobos son una leyenda viva. Antes de que lo *border-line* se pusiera de moda como producto de consumo, ellos vivieron

la transculturación y la transfronterización de la realidad. A diferencia de otras agrupaciones, no veremos en su historia la tragedia de la muerte, el fantasma de la droga o la deserción dogmática. Al contrario, son un ejemplo de profesionalismo, identidad, sabiduría. Es mentira que los mexicanos hacemos las cosas mal. Los Lobos son una prueba de ello. Su inteligencia emocional como banda los respalda.

Los Lobos son una banda irrepetible. Así como no se puede sustituir a un Keith Moon o a un John Bonham, tampoco se puede suplir a un Hidalgo, un Rosas, un Pérez, un Lozano o un Berlin. Porque, como bien lo dice el corrido «Anselma»: en este pueblo son ellos la autoridad.

Es sólo cuestión de tiempo que ingresen al salón de la fama del rocanrol ●





Vivir y morir en Los Ángeles

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

En *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, Alvy Singer (interpretado por el mismo Woody) camina por la calle con un amigo que trata de hacerle ver las ventajas de vivir «en el soleado» Los Ángeles. La respuesta de Singer/Allen es contundente: «No quiero vivir en una ciudad donde la única ventaja cultural es que puedes dar vuelta a la derecha con el semáforo en rojo». Sirva esta contundente aseveración (que elimina prácticamente cualquier idea de nobleza sobre la vida cultural de L.A.) para acercarnos a una ciudad que, a pesar de producir la mayor parte del cine norteamericano que circula por el mundo, no ha terminado de autoglorificarse en pantalla: no ha alcanzado la estatura del mito, no ha redondeado su invención cinematográfica y no goza de la fama gloriosa y la historia portentosa que sí tiene raíces en Nueva York, para poner un ilustrativo y odioso ejemplo. Así pues, Los Ángeles, como invención cinematográfica (que la ciudad es una invención del séptimo arte puede constatarse en *Manhattan*, para seguir con las odiosas

ilustraciones), está lejos de ser mítica o entrañable. Es particularmente significativo que Wim Wenders, que recorre «la otra América» en *París, Texas* (1984), apenas registre como fondo a esta ciudad que, a diferencia de la Gran Manzana, parece que sí duerme. ¿O no?

La duda surge por la reputación que se ha construido *Elei*: una fama, un prestigio... criminal. No en vano ha sido escenario privilegiado de la novela negra, primero, y luego de su hermano mayor, el *film noir*. Ahí se ubica «el Gran Sueño»: por ahí transita el investigador privado Philip Marlowe, imaginado por Raymond Chandler, que llegó a la pantalla por la pluma de William Faulkner y por las artes de Howard Hawks (guionista y realizador, respectivamente) y fue encarnado por Humphrey Bogart. Ahí también tiene lugar una de las obras cumbres del género que gusta de la noche como de las mujeres fatales y las luces contrastadas: *Doble indemnidad* (*Double Indemnity*, 1944), de Billy Wilder.

Tampoco es gratuito que tres entregas relativamente recientes vuelvan al género y sobre las huellas de sus célebres antepasados fílmicos. Así, Roman Polanski escoge al Los Ángeles de los años treinta como paisaje de *Chinatown* (1974), cinta que representa el pasaje por el cine negro del realizador polaco. Ahí también se ubica (como el título permite anticipar), pero en los años cincuenta, *Los Ángeles al desnudo* (*L.A. Confidential*, 1997), de Curtis Hanson. Y con todo y que el traslado de la acción a sus calles fue circunstancial (pues originalmente debía ambientarse en Nueva York), por ahí seguimos las vicisitudes de *Colateral* (*Collateral*, 2004), de Michael Mann.

Todos estos ejemplos, lo mismo los distantes que los recientes, apuntan al origen policial de la ciudad californiana. La mayoría de ellos toma como pretexto inicial un asesinato y sigue las pesquisas de un investigador privado o da cuenta de las corruptelas de la fuerza policial. Los Ángeles aparece como una ciudad de grandes espacios abiertos, de barrios residenciales ostentosos en los que habitan (o se ocultan) personalidades que a menudo han incrementado su riqueza de manera sospechosa: a lo largo de la trama aparecen personajes reservados que custodian secretos inconfesables. Y para encontrar al criminal es preciso jugarse el pellejo, pues resulta inevitable para los investigadores, privados o públicos, decentes o indecentes (aunque la mayoría caben, ciertamente, en esta última categoría), involucrarse en la maquinaria del crimen que pretenden elucidar.

Los cineastas que visitan la puebla de Los Ángeles muestran particular fascinación por la noche, por una fauna de personajes casi vampírescos que se sienten cobijados por las tinieblas, los cuales rara vez son vistos a plena luz del sol (que *Elei* es soleado ya nos lo comentaba el buen Woody), pero los hilos de sus maldades son perceptibles noche y día. (Tampoco es gratuito que en una de las grandes casonas de Sunset Boulevard ubicara Billy Wilder su popular cinta homónima, uno de los grandes títulos de su filmografía: ahí se esconde la ex estrella cinematográfica, que sólo llega a salir de la oscuridad para exponerse a la luz de los reflectores, en un set cinematográfico.)

No muy lejos de las oscuridades del cine negro, William Friedkin (célebre por la dirección de *El exorcista*) apuesta por el *thriller* para dar cuenta de los contratiempos que tienen dos agentes del Servicio Secreto que van tras las huellas de un falsificador en *Vivir y morir en Los Ángeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985). En el mismo género, pero con su toque (de hecho es considerada como un exponente del *thriller* psicológico *neo-noir*: ¡órale!), cabe ubicar a *Mulholland Dr.* (2001), de David Lynch. Éste sigue dos historias que se entrecruzan y que a la larga, fieles al estilo del director, terminan por ser el anverso y el reverso (o al revés: una se desenvuelve en la otra que se desenvuelve en la una) de la misma trama.

Cierto que hay cintas luminosas que se acercan al soleado L.A. (aunque justo es reconocer que por el momento no me viene ninguna a la memoria), pero han tenido mayor peso aquellas que exploran sus oscuridades, pues la ciudad no se ofrece a primera vista, no se abre espontáneamente al encuentro del curioso, del turista: para dar con ella es preciso investigar, ensuciarse las manos (por lo general de sangre), procurar sitios y tipos que a menudo son desechos de una sociedad de dudosa luminosidad (¿acaso es preciso recordar que se ilumina con reflectores cinematográficos?). Y si el pasado privilegia la oscuridad y la trama policial, el futuro no será diferente. Así lo permite inferir la obra maestra de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), que ofrece el paisaje ruinoso y mohoso, neblinoso, de la ciudad en el 2019: con una profusa presencia oriental, atiborrada de transeúntes que cual chilangos de

decrépito primer mundo se mueven con prisa, apretujados como masa indiferenciable, bajo la lluvia interminable. El mundo es inhabitable, y la elección de Los Ángeles como representante planetario seguramente no fue casual. ¿O será que sí?

Probablemente vivir en Los Ángeles no sea lo mismo que vivir en otra ciudad. O probablemente sí. En lo que no cabe duda (y de acuerdo con las historias registradas por el cine y el título de la citada entrega de Friedkin) es que la forma de morir ahí sí es singular ●

psicodélica, lo que entienda por «arte clásico», mucho grafiti y una inspiración extra debida a la Feria Internacional del Libro: los murales de José Clemente Orozco. Lo que resulte, seguramente, no se parecerá a lo creado por el artista visual angelino Mark Dean Veca (Shreveport, L.A., 1963) en el Instituto Cultural Cabañas: *Revenge of Phantasmagoria*, la instalación con la que se festejará el encuentro de dos culturas tan cercanas y tan distintas como la tapatía y la angelina.

La obra de Veca cruza las fronteras culturales utilizando precisamente la que parece su antítesis, la «Era de la Información»; ese atiborramiento que une es su medio favorito, y en él descansa el detonante para su pintura, sus dibujos y sus instalaciones desde su estancia, por los años ochenta, en el Otis Art Institute de Los Ángeles, patrocinador oficial de su obra en Guadalajara. Veca es considerado californiano aunque hoy radique en Brooklyn, Nueva York, y lo represente una de las avezadas galerías del «ombiligo del arte contemporáneo», la Jonathan LeVine. Su obra es un mecanismo que genera, opina, reflexiona y sobre todo señala los modos visuales de la colectividad contemporánea, de las particularidades de su conciencia y de la descontextualización de lo conocido para la creación. Se vale de la imagen para hacer reír, reflexionar y cuestionar la vida de consumo rápida y fácil.

Su trabajo no sólo descansa en el barroco que envuelve su dibujo detallista y obsesivamente coloreado y adornado. Tampoco en sus juegos de perspectiva, con los que crea y confunde espacios diferentes dentro de la sala de una galería o



un museo en la retina del espectador: todo este artificio técnico parece un camuflaje. Si se observan de cerca sus pinturas o instalaciones, surge diminuta pero potente su esencia burlona, satírica, crítica y meditativa.

Entre su barroco callejero se desenvuelven otras historias contadas con dibujo. Entre sus líneas intrincadas, asimétricas y sinuosas, que recuerdan un



fino tapiz francés —con el que los artistas señalaban los beneficios sociales de la unificación de las «bellas artes y artes aplicadas», el «arte total» a principios del siglo xx y que terminó precisamente con la saturación de su mercado—; entre sus trazos caricaturescos y fantásticos, que reúnen esa ternura de los dibujos animados y la dureza del grafiti callejero, Veca esconde, mezclándolos, mensajes,



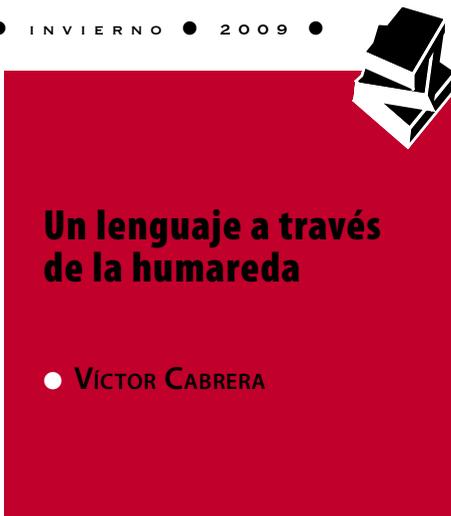
Mark Dean Veca: cómo pintar una pared en la FIL

● DOLORES GARNICA

Primero pinte de blanco siguiendo las indicaciones de cualquier museógrafo, capa tras capa hasta que la pared engruese. Mientras la pintura se seca, mezcle y revuelva algo de Ukiyo-e, mucho del *pop art* de los setenta, del intrincado *art nouveau* francés y belga (hoy de moda, y lógica pero risiblemente definido como *new art nouveau*), dibujos animados estadounidenses y japoneses, humor negro, sátira sexual, un poco de estética

referencias, datos, chistes, sexo y crítica social: dos cerditos pequeños y rosados copulando entre la estética del tapiz formada por intestinos, que jamás se notaría en la distancia, para «Makin' Bacon»; Popeye o el «David» de Miguel Ángel entre flamas, para la pieza que compondrá en Guadalajara.

El arte de Veca es también un entretenido acertijo que habrá que descifrar de cerca y de lejos. Sus instalaciones son salas de descanso en la distancia, pero también un enigma por resolver desde cómodos asientos incluidos en cada obra. Es una mezcla recargada que señala el poder de la imagen en la cultura popular contemporánea, que cuestiona el atiborramiento explotándolo y explorándolo pacientemente. Veca es un grafitero consciente de la alegría del exceso por estos tiempos, y sin remordimientos entre la pintura y las expresiones culturales populares: es un artista visual, y *Revenge of Phantasmagoria* será un buen desafío para el paquete visual que Los Ángeles trae a la FIL: «Pintar un mural en el Instituto Cultural Cabañas, literalmente bajo la sombra de José Clemente Orozco, es un sueño hecho realidad», dijo a la prensa. Esta pared no será tan fácil de pintar ●



Un lenguaje a través de la humareda

● VÍCTOR CABRERA

En las primeras líneas de *El orden del discurso*, la célebre lección inaugural de la cátedra que en 1970 dictó en el Collège de France, Michel Foucault manifiesta su deseo de no iniciar, de no emprender ningún discurso; no tomar la palabra sino verse repentinamente envuelto en ella como por un flujo del que se fuera solamente un medio (o, para decirlo un tanto esotéricamente, un médium), un accidente apenas perceptible en su perpetuo ocurrir. «Me habría gustado —dice Foucault— darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo [...]. No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición».

Algo de aquel deseo del filósofo francés se percibe en *Humo de incendios lejanos*, el libro de poemas más reciente del peruano vecindado en Montana Eduardo Chirinos, al que no se nos ha terminado de invitar a entrar aun cuando ya somos arrastrados

por el vértigo de su sustancia verbal, una que desde el principio —pero, ¿hay ahí un principio?— alude al caudal de un lenguaje desbocado y a sus anchas, formado de su puro caudal sonoro:

cómo llamar este poema lo llamaré
fluir de aposentos lo llamaré estrépito
de frondas poema de amor con
rostro oscuro hermoso título alguien
no sé quién me dice cuídate de los
significados no busques verdad detrás
de la belleza aprende a respirar con la
mirada

Muy pronto, desde estas primeras líneas, se nos revela el *quid* del asunto: sumergirse en la materia poética por ella misma. «Llamar», «fluir», «estrépito», «oscuro», «quién», «verdad», «belleza» se asumen aquí como términos programáticos, palabras clave para resolver un acertijo cuyo enunciado se pregunta «¿por qué escribo esto?». «Porque ME escribo», nos responde desde la lectura el propio poema, pues parece éste, fragmentario y neurótico, el que se reproduce a sí mismo *cuidándose de los significados* y erigiéndose en su propio enigma, uno que es, al fin de cuentas, el de la poesía. Formada de materia verbal, esto es, de imágenes y sonidos, la poesía, lo sabemos, no es una ciencia exacta ni se rige por leyes universales. Huraña al fin y al cabo a todo esfuerzo que pretenda aislarla, reproducir y explicar sus mecanismos como un fenómeno de laboratorio, la poesía, desde Mallarmé, es refractaria a todo esfuerzo interpretativo. O mejor, acepta todas las interpretaciones al tiempo que todas las

rechaza por mantenerse fiel a sí misma. Así lo intuye esta línea: «la transparencia del enigma entibiaba el café la disección del mito la muerte de cualquier teoría».

Humo de incendios lejanos es, así, un libro de apariencia hermética que, no obstante, se mantiene a flote en su corriente sonora, «hermosa como aquello que nos hiere como aquello que no significa nada». Pero cuidado: no es que Eduardo Chirinos (o el médium o el numen que en su nombre ha escrito este libro) eluda los significados sino que, al vaciarlos, los potencia. Desnudas de su coraza de sentido, las palabras ganan aquí la consistencia del molusco, se ablandan y al hacerlo adquieren *significaciones* múltiples. Para esto, Chirinos se sirve también de recursos que, no por conocidos y/o utilizados dejan de probar aquí su efectividad y su eficacia: prescinde de mayúsculas y signos de puntuación y con ello, a la par que logra convertirse en un flujo denso, si bien constante, enriquece su multiplicidad semántica: cada frase es en realidad varias, de pronto una línea—que no verso— o un enunciado puede leerse lo mismo como una entidad independiente que como un complemento de la cláusula anterior o un antecedente de la que le sigue:

Escribo en esta habitación donde no
hay nadie donde nadie
perturba esta luz esta página tan sucia
esta noche no estoy
solo mi madre elige un vestido mi padre
lee el diario ayer
ha muerto santa brígida san owen visitó
el purgatorio ¿qué
sabes tú del purgatorio? una multitud
camina detrás de las

vidrieras recuerdo la lluvia la estatua
escarchada por el frío
la luna llena sus cráteres azules el
mar de la tranquilidad

Paradójico, el poema es un continuo roto en 13 secciones, fragmentadas a su vez para crear un discurso fractal en el que cada pieza, al retomar y recrear elementos de las que la anteceden, resulta formalmente semejante. En su pórtico, cada uno de aquellos 13 apartados tiene inscritos uno o varios falsos epígrafes (aquellos incendios lejanos que se vislumbran desde el título). Aclaro: falsos no por su procedencia, verificable y demostrable, sino por su función: son éstos los que, antes que un comentario al margen del discurso, se constituyen en la pauta de la circulación del lenguaje poético. Cada pieza fragmentaria de este libro se convierte, así, en una larga y locuaz apostilla a aquellas breves líneas que le sirven de apertura. Es oportuno destacar aquí la inclusión de un fragmento de una tira cómica de *Popeye el Marino*, de Elzie C. Segar, pues creo que, más allá de la humorada —a las que Eduardo es tan afecto—, contiene una entre muchas claves para la lectura de este libro (no en vano, me parece, las invitaciones a la presentación del volumen incluían ese dibujo).¹ «Se es lo que

se aparenta», podríamos deducir de los dos cuadros del cartón. Pero también sabemos que «las apariencias engañan». En ese sentido, Chirinos establece una distancia crítica entre su poesía y aquella que, enganchada a la locomotora ecuménica de una postvanguardia balbuciente y afásica, aparenta serlo camuflándose, como el emperador del cuento, en su desnudez. Para seguir con el chiste, para llevarlo al límite, propongo que cambiemos algunas palabras del simpático diálogo entre Oyster Oil (nuestro rebautizado *Pilón*) y Popeye:

—Hey, tú, ¿eres un poema?
—¿Te parezco un memorando?
—OK: demuéstramelo entonces,
ilumínate, fluye, déjate leer: DI.

Pero ojo: no se le pide a este poema que se justifique, que «tenga» otro sentido que no sea el suyo íntimo, el primero y el último: «no la esfinge no quiere una respuesta», nos dice partiendo de la suposición o de la preexistencia de un enigma que no lo es, pues en el fondo es pura ausencia: «no hay ninguna forma no hay ningún enigma». Recordemos con Paz que «la imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes». Tenemos una respuesta pero hemos perdido las claves. Si algo, *Humo de incendios lejanos* es una invitación a sumergirse en su limo, haciendo del oído vista para encontrarlas.

Cruzado por el sueño (por el surrealista pero también por el romántico), *Humo de incendios lejanos* despliega una efectiva

imagería verbal que, fluctuante entre el ensueño y la pesadilla, emparenta lo mismo con precursores evidentes de su tradición franco-peruana (Breton, Eluard, Vallejo, Eielson...) que con otros menos obvios porque provienen del ámbito visual, pero a los que Chirinos igual admira —Buñuel, Fellini, Lynch. Pienso, por ejemplo, en la más clásica de las imágenes buñuelianas, recurrente en la poesía de Eduardo:

los estudiantes preguntaron el
significado del dolor
con una hoja de afeitar le corté el dedo
a una muñeca
no hubo sangre no hubo parpadeo dije
esto es el dolor

O en esta otra que bien podríamos imaginar en un *film* de su paisano postizo, el cineasta de Missoula:

los estudiantes
preguntan qué es delirio me abro la
camisa y les muestro
tus senos esto es delirio

¿Tienen los sueños una explicación? Sí, en tanto que la busquemos. Ciertas teorías psicoanalíticas plantean el exilio, el desarraigo —voluntario o no—, el tránsito de una lengua a otra y con ello el forzoso cambio de esquemas mentales, como una experiencia traumatizante que se resuelve o cuando menos encuentra paliativo en la medida en que se afianza a un desbordado torrente de la lengua primigenia. Leamos, por ejemplo, este fragmento habitado por el contraste de dos paisajes superpuestos (destino-origen):

el invierno son las agujas de una iglesia
protestante un
cuervo sacudiendo la nieve en un
poema de frost el lago
de hielo donde patinan las parejas no
me dijo el invierno
son las olas del pacífico ballenas
pudriéndose en las playas
pelícanos gaviotas y uno que otro
pingüino en el Perú
hay pingüinos ganas solemnes de no ir
al colegio y un poco
de lluvia algo más un revuelo de
zapatos escolares la tarea
pendiente en invierno los niños
reventan ojos a los gatos
arrojan piedras a los perros

¿Qué es lo que se esconde detrás de, a qué aluden todas estas imágenes, todo este fluido sonoro, aparentemente cerrado, inexpugnable o ininteligible? La tozuda voluntad de la afirmación, de la *existencia*, por la vía del lenguaje... y del amor, que también cruza estas páginas.

Volvamos, antes de terminar, a aquel primer párrafo de la cátedra magistral del «filósofo de la cabeza rapada»:

Hay que continuar, no puedo continuar, hay que decir las palabras mientras las haya, hay que decirlas hasta que me encuentren, hasta el momento en que me digan —extraña pena, extraña falta—, hay que continuar, quizás está ya hecho, quizá ya me han dicho, quizá, me han llevado hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que se abre ante mi historia; me extrañaría si se abriera...

1 La tira de marras —en la que aparece por primera vez Popeye The Sailor— consta apenas de dos cuadros. En el primero, Oyster Oil increpa al marino: «HEY THERE! ARE YOU A SAILOR?» («¡Ey, tú! ¿Eres un marinero?»). «JA THINK I'M A COWBOY?» («¿Piensas que soy un vaquero?»), responde Popeye en el segundo cuadro, correctamente ataviado (y tatuado) como un «hombre de mar». «O.K. YOU'RE HIRED» («OK, estás contratado»), asiente Oyster Oil fuera de cuadro.

He ahí la entrada, ése es el pórtico que Eduardo Chirinos nos invita a trasponer para hurgar en la humareda ●

● *Humo de incendios lejanos*, de Eduardo Chirinos.
UANL / Aldus, México, 2009.

La libertad de la esclavitud

● RODOLFO J. M.

Cuando se supo que estaba próxima a salir la última novedad de editorial Almadía, y que ésta sería, además, la primera novela de Alberto Chimal (Toluca, 1970), se generó una razonable expectativa. No sólo por la calidad de las publicaciones de dicho sello, o por tratarse de la primera novela de uno de los más originales y prolíficos cuentistas mexicanos de la actualidad; la noticia decía también que el tema de la novela era «realista». Más aún: sórdido. Que contaba la historia de dos parejas que vivían «situaciones extremas de sumisión y dominio». El título no podía ser menos sugerente: *Los esclavos*.

Quien haya leído alguno de los libros de cuentos de Alberto Chimal (*Grey*, *Éstos son los días*, *El país de los hablitas* o *Gente del mundo*), sabe que las afinidades temáticas

del autor siempre han sido cercanas al género fantástico; sabe también que Chimal es un escritor capaz de contar historias de compleja belleza en textos breves y precisos. Como si escribiera haikús. ¿Qué tipo de novela sería entonces *Los esclavos*? ¿Cómo se desenvolvería Chimal en un género de mayor aliento y con un tema tan opuesto, al menos a primera vista, a lo producido hasta entonces?

Hay muchas respuestas, y quizá la primera que deba mencionar es que Alberto Chimal consigue una novela absorbente, breve, ideal para «leerse de un tirón». También hay que decir que *Los esclavos* trata, como ya se ha comentado, sobre dos parejas. Una de ellas formada por Marlene, pornógrafa clandestina en decadencia, y Yuyis, la muchacha a quien la primera mantiene desnuda, enclaustrada, y a la que utiliza como personaje principal de sus películas. La otra pareja está formada por Golo, un joven millonario que disfruta doblegando la voluntad de los demás, y su nueva mascota, Mundo, un gris oficinista de edad madura que decide abandonar su mediocre vida para someterse a las humillaciones que le impone su amo. Chimal cuenta ambas historias con un cuidado desorden cronológico, alternando la una con la otra en una cinta de Moebius narrativa que no sólo sirve para contrastar los detalles de cada pareja —una formada por mujeres, pobres, y basada en la coerción; la otra formada por hombres, sin problemas de tipo económico y basada en el mutuo acuerdo—, sino sobre todo para conseguir un universo tan oscuro como complejo y en el que, a pesar de la corrupción y el hastío más profundos, es posible alcanzar la libertad.

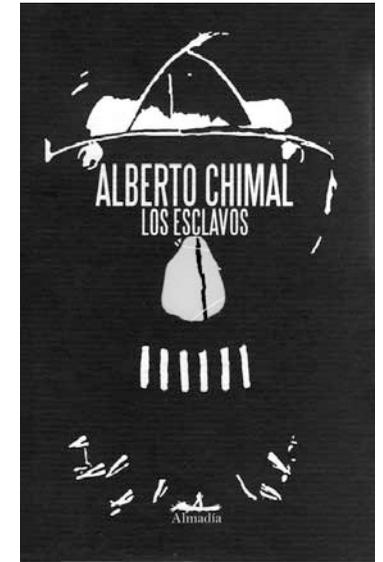
EL FACTOR HAIKÚ

El haikú es una forma poética breve y de expresión sencilla. Se compone de tres versos y, al menos en japonés, no tiene rima ni título. Su contenido se limita a «lo que está sucediendo en este lugar, en este momento». La manera en que está contada *Los esclavos* remite a la anterior descripción: capítulos breves cuya extensión van de una sola línea a las tres páginas, sin orden cronológico lineal ni una necesaria continuidad entre ellos. Cada capítulo una escena, una imagen en movimiento, contada en tiempo presente, de manera clara y concisa, objetiva, distante, a veces incluso fría. Sin caer en discursos moralistas ni en el morbo fácil a los que podrían prestarse los temas de la novela.

Otra de las características del haikú es su considerable poder de evocación. Alberto Chimal da a los capítulos de su novela, al narrar en ellos lo apenas necesario para que se desarrolle la acción, el poder de evocación justo para hacer del lector un cómplice. Cada imagen, cada frase suspendida, son recogidas por el lector y ampliadas a detalle en su propia mente. Este «factor *haikú*» —que remite al mejor Mario Bellatin— podría haber tenido un resultado catastrófico en manos inexpertas; sin embargo, Chimal —gracias a su maestría como cuentista y creador de formas breves, que ya se anunciaba en trabajos tempranos, como el inclasificable *Gente del mundo*— consigue dar a su novela la unidad y fuerza requeridas para obtener una obra tan personal como vigorosa.

¿UNA NOVELA REALISTA?

A propósito, uno de los adjetivos que más



● *Los esclavos*, de Alberto Chimal. Almadía, Oaxaca, 2009.

se le han dado a *Los esclavos*, y casi siempre en sentido admirativo, es el de «realista», en contraposición a los antecedentes «fantásticos» del autor. Entiendo que esto se debe a que las leyes del mundo que propone la novela no son muy distintas de las del nuestro, y a que los detalles de las vidas íntimas de los protagonistas son una referencia directa al día con día contemporáneo. Sin embargo, me parecería pobre considerar *Los esclavos*, únicamente, como novela «realista». El relato que Chimal plantea en su novela no es un relato que pretenda copiar los gestos de la «realidad»; en todo caso, es un relato que utiliza como herramientas los elementos de esa «realidad», y de allí parte hacia algo más amplio. De hecho, hay un momento en la novela en que el autor da un sutil golpe de timón, y eso basta para que la división entre

real y ficticio se debilite. Y ese momento flota por toda la novela, haciendo que cualquier etiqueta sea insuficiente.

Los esclavos es una novela brillante y al mismo tiempo perturbadora, una exploración a las nociones de libertad y poder de la sociedad contemporánea, pero sobre todo se trata de la primera novela de un autor que, a pesar de su juventud, con este trabajo se consolida en el panorama de las letras mexicanas como escritor de primer nivel ●

Herida luminosa: cicatriz transparente

● LUIS JORGE BOONE

Empezaré recordando algo que escribí hace tiempo: «Decir que Minerva Margarita Villarreal es una de las poetas más completas del país puede sonar grandilocuente, pero no por ello menos cierto. Su recorrido poético ha añadido entrañables estaciones al panorama de la lírica no sólo del norte, sino nacional. Poeta de la violencia y la precisión, la neoleonessa desplegó desde sus primeros textos recogidos en libro el anuncio de lo que sería su voz definitiva, la cual podemos encontrar en plenitud en *La condición*

del cielo. Esta maduración es producto de la experimentación que la autora ha emprendido en distintas etapas de su escritura: del poema extenso al epigrama, del verso de largo aliento a las delgadas líneas de su último libro, de la descripción paisajística a la modernidad metálica de los poemas urbanos, de la oscuridad con que vela el misterio poético a la claridad de la revelación a través del lenguaje, la anécdota y la imagen estática. Estos saltos al vacío han repercutido en el registro de la autora hasta convertirlo en uno de los más amplios, un campo magnético donde tienen cabida el amor y el odio, la nostalgia y el sarcasmo, la violencia y la ternura, el miedo y la entrega a ojos cerrados».

Citarse o no citarse a uno mismo, difícil decisión. Por un lado, demuestra que no somos capaces de decir mejor lo que ya dijimos alguna vez, detenidamente, sopesando nuestras palabras. Pero por el otro, como sucede con este fragmento que leí a manera de introducción de una lectura de Minerva Margarita Villarreal hace cerca de tres años, nos permite verificar (en este caso, gozosamente) un parecer, ser coherentes con una lectura apreciada. Como *bonus track*, diré que, además, retomo estas impresiones porque este nuevo poemario me permite comprobarlas, ahora que he tenido la fortuna de ser uno de los primeros lectores de esta *Herida luminosa* y participar sutilmente en la confección del objeto material que es el libro.

De filiación claramente mística, los poemas que componen el libro transitan el camino de la elegía, pero también participan de la naturaleza del canto celebratorio; se nos presenta como un

largo poema fragmentario cuyas estaciones apuntan hacia la construcción de un paisaje estrechamente unido al origen, como un viaje inmóvil de autoconocimiento que tiene como guía una memoria genética, pero se declina en imágenes claras y entrañables: «Soy tu principio / tan intenso y real / como el canto de este árbol a mitad de la lluvia», *leit motiv* que se repetirá de cuando en cuando, agregando lecturas a la imagen. Con una voz que no teme mostrar su herida en el arrebato lírico, y a la vez capaz de remontar bellas alturas verbales, la autora reincide en emparejar con fortuna una cadencia bíblica a un tono erótico.

A lo largo del poemario, el espacio físico —los lugares abiertos, el horizonte— muta hasta confundirse con los confines interiores donde —como en los grabados de Escher— los verbos *caer*, *subir*, *avanzar*, *retroceder*, son brújulas que descubrir en el trance de una comunión del cuerpo con otras esferas de existencia. Así los paisajes —configurados por los sueños— cambian en un proceso semejante: un bosque conocido desde la ausencia es al mismo tiempo un parque (esas florestas más domésticas) donde la fauna describe signos indiscifrables y el sol corona a un personaje para el cual la vida se abre apenas. Es el heredero, el siguiente eslabón: «A mitad de mi vientre / se dibuja una flecha / que pronuncia el vacío / donde has de nacer». Ese vacío es el futuro, la dirección inmutable de la sangre.

Como en la lectura más famosa del *Cantar de los cantares*, el amante y la divinidad se confunden, son escuchas a los que se dirige un mismo mensaje. Una trinidad donde las transfiguraciones



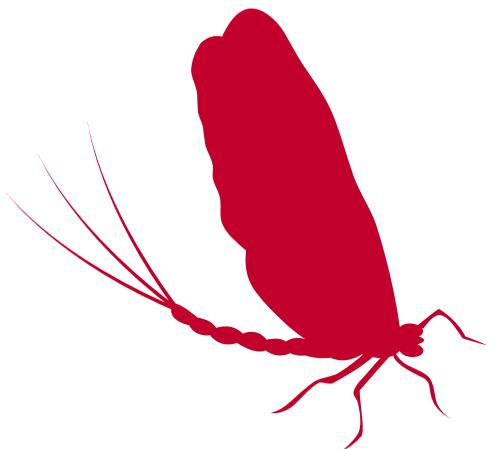
● *Herida luminosa*, de Minerva Margarita Villarreal. Conaculta, col. Práctica Mortal, México, 2008.

del interlocutor comprenden al padre, al amante y al hijo. No hay pérdida en esa pausada transmigración que llamamos herencia, los códigos ocultos renacen en cada vida de la cadena de la sangre: nada se olvida, y los rostros se vuelven variaciones familiares de rasgos tribales.

La ausencia del otro se traduce en la propia incompletud, en una posesión parcial de uno mismo: «Aún no estás / pero quiero pensar que estás / que estás en el lugar donde puedo encontrarte / levantar el teléfono y escuchar tu voz adormilada / que emerge del misterio como los gatos / de su inmisericorde melodía. / Me he acostumbrado a no estar conmigo / a no estar en mí». Y luego de transitar los senderos del dolor, la elevación, la pena, la soledad, el gozo —camino que recorren los sentidos exacerbados— la última

estación se encuentra dentro de ese Otro ya no ausente, en su mundo ajeno, como elevada posibilidad de enfrentar (o, mejor aún: de dejarse cegar por) la luz de la herida primigenia donde se esconde nuestro nombre. La cicatriz transparente que no niega su raíz de duelo y sufrimiento, de boca abierta a la comunión con el pasado, al alumbramiento del futuro. A la confusión del ser propio con el Otro: «Te besaré largamente / mis animales sueltos en el interior de tus sentidos / amándote en tus entrañas»; y, más adelante, «Tu voz en las colinas / y los campos inmensos / como tú los pensaste / tus animales sueltos en el interior de mis sentidos / amándome en mis entrañas».

Herida luminosa abreva venturosamente en una tradición cara a nuestro idioma, y logra aciertos estéticos que componen una sensible intensidad espiritual. Reitero con estas palabras mi celebración por la publicación de esta nueva estancia en la amplia aventura lírica de Minerva Margarita Villarreal ●



La amable perturbación

● ISRAEL RAMÍREZ

Ensayar una «lectura» sobre un libro como el de Julio Eutiquio Sarabia no es cosa fácil. Debo aclarar que estas notas no reflejan el inicial asombro que me causó *Tesitura*. Si bien aquí me concentro en bordear los orígenes de ese asombro, las preguntas que provocó, no quiero desaprovechar la oportunidad para dejar constancia —aunque breve y veloz— de ese íntimo placer que me despertó el libro.

El lector percibe, en primera instancia, una floración verbal que lo mismo se desplaza del registro oral a los vocablos en desuso, del léxico prudente y grave al irreverente y bullicioso. Seguramente muchos compartiremos la gustosa lectura de un libro tan poco parecido al común, tan seductoramente transparente que nos empuja a aguzar la vista para entrever el esmerado proceso textual que hay detrás.

¿Qué elementos emplea Sarabia? ¿Qué recursos son los más constantes en su libro? ¿Qué provoca como unidad total el poema, el poemario, mediante tales recursos? Es esa amable perturbación que le sigue al placer y al asombro en la que me quiero

detener; esa que nos demanda, además del goce estético, uno analítico que arriesga indicios sobre la naturaleza particular de la factura del libro.

Lo primero que salta a la vista es, por supuesto, la alta factura de cada verso, de cada línea. No estamos ante una propuesta signada por el desbordamiento sensorial o la desgarradura apasionada del tipo más «clásicamente romántico», aunque se perciba un sólido interés en darle privilegio al yo enunciante (y esto se descubre desde el umbral de los epígrafes: «y me encontré a mí mismo más real y más extraño», «And there I found myself more truly and more strange», de Stevens, o el de Juan de Yepes), a sus requiebros personales y a su historia. Tampoco estamos en el extremo contrario de las poéticas textuales concentradas en la autorreferencialidad, como ocurre en la llamada «poesía del lenguaje», o la «poesía pura», aunque no podamos obviar que los usos de paréntesis, guiones largos, cursivas..., junto a la cuidadosa selección léxica perteneciente a distintos registros, instauran una realidad textual semejante a la que exhiben esas tendencias.

Si bien habrá quien emparente a *Tesitura* con una corriente neobarroca, más precisamente con José Kozer, Reynaldo Jiménez, Eduardo Espina o José Lezama Lima, el enigma que nos presenta no puede resolverse de tan fácil manera. Este poemario es de concentrado lirismo, sin por ello negar los momentos que tensan el discurso de la prosa con las prácticas poéticas.

«Oración al levantarse» y «Decía María Guerrero...» son ejemplo de esto:

Ven con las clamorosas sentencias del
[augur
y apacigua la cólera ciega de los pájaros.
Ven en el caballo bruñido que
[desciende a plomo
E ilumina mis axilas con el aroma de la
[menta.
Ven al modo del terciopelo que provee
[la lluvia
En los tejados mohosos de Cuetzalan.
(p. 51)

Decía María Guerrero que los cadáveres
[estaban
a un distancia de dos metros entre ellos,
que Padre cayó de bruces
y que su vestimenta
—azul la camisa y oscuro el pantalón—
era llevada con donaire y que un
[amuleto
presidía de sur a norte la súbita
[coronación del frío.
(p. 36)

Este poemario lo mismo trata de la memoria o el amor que de los animales y sus iras. En este poemario lo mismo hay alusión a la *Iliada* que a la película *Cuando el destino nos alcance*. Lo mismo hay convivencia de la oración y el discurso bíblico que del texto abierto, casi interactivo y de estirpe paródica. Veamos los siguientes ejemplos:

De la desvanecida luz del aura
proviene los parabienes para el
huésped y el pliego petitorio que elogia
al aguardiente y el tabaco:

1. Multiplicad el pan en magníficos bocados;
2. hallad la boca que era en el espejo y la piedra caliza que da lustre a las ciudades;
3. seguid por el atajo para corroborar la fetidez de los desechos.

(p. 82)

Loados sean quienes se manchan porque algo tendrán para lavar.

(p. 84)

¿Cómo ajustar en una sola dimensión de lo neobarroco un poemario que por su propia tesitura se desplaza a distintos registros? ¿Acaso este poemario no nos obliga a repensar más sosegadamente sus resultados?

En aquel lúcido estudio titulado «El barroco y el neobarroco» (1972),¹ Severo Sarduy orientaba las seis condiciones (en tanto *procedimientos textuales y efectos* buscados) que esta estética evidencia: artificio, sustitución, proliferación, condensación, parodia y erotismo. A estas seis se deberían sumar las que ya otros —como Néstor Perlongher, Haroldo de Campos o Eduardo Milán, por sólo citar a tres autoridades— han dicho al respecto: presencia de homofonías y, por tanto, predominio del sustrato fónico en los poemas; erotismo verbal verificado en rupturas sintácticas, excesos o experimentaciones que privilegian el sentido de la forma verbal por sobre la «semántica» del texto, más la vitalidad casi

1 Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, de César Fernández Moreno (coord.), Siglo XXI Editores, México, 1972.

carnavalesca que se muestra como signo de exaltación, entre las más destacadas.

Lo que viene al mundo para no perturbar, ni merece respeto ni merece paciencia: parafraseamos de uno de los epígrafes del libro, para coincidir con René Char. De ahí que arriesguemos que en *Tesitura* hay algo más que sólo la presencia de la estética neobarroca, o cuando menos algo más de lo que hasta ahora se asume como neobarroco. Me explico: al poeta neobarroco se le ha considerado antitradicional precisamente por su carácter lúdico y paródico, pero cuando leemos, por ejemplo, el último poema del libro, uno de los más contundentes, no podemos más que preguntarnos: ¿no acaso su inicio es muestra fehaciente del decantado rigor que un poeta juzgado como «tradicional» podría escribir? Aquí los tres primeros versos, para que ustedes lo comprueben:

Tantos nombres he sido en el ascenso y
[el declive,
en la cresta del agua y en las
[horadaciones ocultas por un velo,
en la niebla y en la completa desnudez
[de los solsticios.
(p. 97)

No podrían estos versos estar firmados por un poeta ajeno y hasta opuesto a la estética neobarroca. Sí, y eso en nada demerita el trabajo de Sarabia, antes bien lo hace más atractivo para la lectura reflexiva, pues junto a estos versos aparece una segunda estrofa entre paréntesis que se «contrapone» a la primera:

(Un grado entero de incisiones
un *punctum* en el arco iris
la cauda del volumen
la destilación más pura del vinagre
el territorio ubicuo de lo oscuro:
una mancha interrogante, veraz
en la insistencia de corpúsculos biliares,
alumbrando la línea divisoria.)

Si nos detenemos un poco parecerá que la enumeración corresponde a la continuación planteada en los primeros versos: «Tantos nombres he sido...», he sido: «Un grado entero de incisiones / un *punctum*... / la cauda... / la destilación... / el territorio...». Sin embargo, esta segunda estrofa del poema también permite otra lectura. Puede leerse como preámbulo de la tercera: «Un grado entero de incisiones / un *punctum*... / la cauda... / la destilación... / el territorio (...) Lo percibo en el titubeo del pasmo ante la cifra / y en los ecos discernibles del canto de los pájaros».

Algo que parecía «tradicional» y, por ende, transparente en su forma, se ha vuelto complejo y perturbador. Los paréntesis de la segunda estrofa no hacen sino subrayar esa dinámica hesitación transparencia/opacidad que organiza todo el poemario. Mientras la estética neobarroca evidencia el trabajo formal mediante la proliferación excesiva, la ruptura sintáctica, el uso de acentuaciones esdrújulas, las elipsis (obliteraciones) y el carácter fónico de los textos, Sarabia emplea —además de muchos otros— recursos propios del barroco pero mediante un contenido rigor que dimensiona de manera distinta la floración verbal (p. 40). La transparencia/opacidad es justamente

resultado de la coexistencia de un registro muy semejante al expresado por Lezama Lima, tal como se ha mostrado en los ejemplos, pero que se acrecienta con lo mejor de las poéticas más «tradicionales», aquellas que se orientan al uso metafórico del lenguaje en formas no transgresoras.

Bien podrían orientar su poética estos versos: «Colócate sin pausa en las riberas, / estén los lindes fijados por la multitud / o sea tu presencia la variación intempestiva, / la dádiva que estatuye el fuego en la blanca» (p. 74). Desde ellos se aclara la amplia tesitura de las letras de Sarabia, desde ellos se percibe la continuidad de una tradición que nos acerca a los poetas clásicos: la «pausa en la ribera» y la «variación intempestiva» de los neobarrocos.

Desde la luz líquida, sábelo antes de
[emprender el treno,
atisbaba ya los prodigiosos colores de
[las fiestas
y la bienvenida que demoran
[trashumantes,
curanderos, fabuladores de estirpes
[sanguinarias;
gente de ley y acólitos de emolumentos
[estentóreos,
gente que surge en peregrinaciones y
[se hospeda
bajo las ceibas, en la mayordomías
y, tras sus abluciones y concilios,
a la vera del Ganges.

Quizá no exista término más apropiado que *neobarroso* —como lo instituyó Perlongher— para nombrar a Sarabia. Aunque descubro desde ya que su escritura rebasa los lindes de este concepto.

Neobarroso pero no rioplatense, sino «barroso» totalmente mexicano, totalmente sincrético, barro negro de Oaxaca, limoso y aderezado con tradiciones hispánicas clásicas y poéticas contemporáneas. Todo parece transparente en la estrofa citada, pero hay algo que nos deja intranquilos. En su tenue calma, estos versos dejan abierta su resolución hasta la siguiente estrofa; ese suspender enturbia una claridad que no pierde luminiscencia, pero sí se llena de pliegues y matices donde el lector se detiene y escucha las voces escondidas que hay en cada verso de este libro ●

● *Tesitura*, de Julio Eutiquio Sarabia. Ediciones Monte Carmelo, Comalcalco, 2008.

Caza de sueños

● MARIÑO GONZÁLEZ

De la taza que permanece en una mesa, empecinadamente vacía y transparente, a los labios estáticos que esbozan una sonrisa tímida y gris, el misterio de las imágenes de Jill Hartley se esconde en la luz que deja su huella sobre el papel gracias a la alquimia de plata y gelatina. A lo largo de las 21 estampas de la fotógrafa estadounidense,

que forman parte del libro *Sueño*, escrito por Javier Sobrino, se evidencia, también, el paso de la vida misma, y los instantes, como una explosión de significados, adquieren su cualidad definitiva y definitoria.

La vida, escribió Chesterton en *El candor del padre Brown*, «posee cierto elemento de coincidencia fantástica que la gente acostumbrada a contar sólo con lo prosaico nunca percibe». Las imágenes de Hartley y las palabras de Sobrino, conjugadas en torno a la invención del sueño como reflejo o consecuencia de la realidad, construyen la atmósfera idónea para que la mente del lector-espectador se adentre y reflexione, desde los entresijos de la memoria, precisamente en el asombro cotidiano del que hablaba el narrador británico. Y, también, por supuesto, invitan a la creación de una historia propia y personal.

«Sueño... con mi hermano, / se fue a trabajar lejos / me ha dejado sin juegos, sin risas, sin su mano». Esto escribe Javier Sobrino, y sus versos resuenan en el vacío de una carretera cruzada por la sombra de una veintena de árboles que, en perfecto paralelismo, custodian un camino transitado por nadie. «Sueño...», continúa el autor, «con volar, / como un águila veo los árboles, / y atravieso el mar». Y la silueta de un ave majestuosa recorta, desde la placa tomada por la fotógrafa estadounidense, arena, follaje y agua.

Con un afán sintético, muy a tono con el haikú, que lo mismo alude al recuerdo paterno que a una película de aventuras en la que héroes y princesas «cabalgan y se internan en la espesura» (sugerida por una bailarina que, desde la blancura de su vestido y la gracia de su pose, saluda



● *Sueño*, de Javier Sobrino y Jill Hartley. Petra Ediciones, Guadalajara, 2009.

a la naturaleza que la rodea), la poesía de Sobrino recorre, siempre acompañada de las visiones de Hartley, una vereda onírica en la que los gestos, las sombras y los detalles se suceden con la soltura de un grupo de nubes que atraviesan, impertérritas, asfalto, montañas, selva y desierto.

Autora de la serie *Lotería fotográfica mexicana*, que en agosto del año pasado se exhibió en el Museo de Arte de Zapopan y que, en formato de libro, está publicada por Petra Ediciones, Jill Hartley es una cazadora de instantes que, en *Sueño*, también adquieren la forma de ciertas pesadillas. Así, mientras la sombra de un hombre con sombrero se proyecta en un muro, con ciertos aires de amenaza, Sobrino retoma el hilo de su propio viaje onírico para hablar de la oscuridad que rodea y asusta: «Me echo a temblar».

Como si la vida fuera una puesta en escena, la fotógrafa y el escritor invitan a los lectores a contemplar el suceso cotidiano, el milagro que se proyecta en los ojos fijos de un enorme jaguar, en el insecto que intenta sostenerse de los pálidos cabellos de un anciano o en la sombra de un hombre, proyectada por rayos casi tangibles de sol, que observa la mar «llena de luz, de algas, de sal». Y es que, para seguir con Chesterton, tanto Hartley como Sobrino parecen entender que «lo más increíble de los milagros está en que acontezcan». Y si cuando eso sucede hay una cámara o una pluma que los atrape, estaremos más allá del sueño y, quizá, más cerca de la vida ●



Punto de fuga

● GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA
Y VERÓNICA GERBER BICECCI

para Mirta Bicecci

La sala de exposición está completamente vacía; una ventana abierta sugiere asomarse. Del marco cuelga una escalera de sábanas blancas anudadas. El artista ha escapado y esa fuga es su obra. *Un domingo en Rivara* es la pieza con la que Maurizio Cattelan huyó

de una galería italiana en 1992. Diez años después, tras la impaciencia de no poder resolver una muestra próxima, Cattelan se encamina a una comisaría y declara que le han robado de su coche una valiosa escultura que no existe. Al día siguiente, en la pared de la galería, aparece el acta de robo mecanografiada por el policía que lo atendió. Otra vez, el artista ha resuelto por el camino fácil sin dejar de señalar una evasión: desertar como obra. Cattelan se va por las ramas y consigue un resultado inesperado; se escabulle y, con ingenioso cinismo, se salva del regaño del director. Su trabajo funciona a partir de la ausencia —de él mismo y de un discurso—, hace evidente la falta, el hueco. Y el mundo lo perdona por simpático, porque le sale bien la apuesta, porque la ficha cae en su número, porque ha hecho algo que cualquiera desearía pero nadie se atreve a hacer.

Los socios de un Club Rotario deben asistir como mínimo al 50% de las reuniones ordinarias por semestre, aunque puede que algunos clubes cuenten con requisitos más estrictos. De lo contrario, deben compensar ausencias dentro de los 14 días anteriores o posteriores a la reunión.

Consulte el *Directorio Oficial* o utilice el *Localizador de Clubes Rotarios* para obtener información sobre la hora, el lugar y el día de las reuniones, así como información de contacto.

Llame por teléfono antes de ir a la reunión.

He estado en la escuela desde que recuerdo. Mi memoria es un tanto perezosa,

mis recuerdos más remotos no lo son tanto, pero, con base en documentos familiares, puedo asegurar que he ido a una institución de enseñanza, casi diariamente, desde que tenía cuatro años. Llevo 26 años asistiendo a un lugar donde me enseñan cosas, y no dejé de ir cuando empecé a enseñar esas mismas cosas que había aprendido. Pocas actividades son más nobles que enseñar algo, es el único gesto de altruismo del que soy capaz con mis congéneres. Aun así, o tal vez por lo mismo, me veo obligada a reivindicar el valor didáctico e intelectual de irse de pinta, ese acto de faltar a clase intencionalmente, a posta, porque, estoy segura, sólo en esa diversión del pensamiento se halla la contraparte fundamental de una verdadera *gnosis*.

Ignoro por qué en México se designa *irse de pinta* al acto heroico, de suprema individualidad, de faltar a clases. Me imagino que, en algún momento, estas misteriosas ausencias debieron relacionarse con la indignación del grito «¡No estoy pintado!», o con las pintas —políticas o de otro carácter— que aparecían en los muros de la ciudad. Aunque tal vez no. Yo también hice pintas, eróticas las más, pero nunca a la luz del día; era mejor ampararse en la alcahuetería de la oscuridad. Sea cual sea su fundamento, el acto de irse de pinta es tan antiguo como el de ir a la escuela; van de la mano, tienen el mismo origen y la misma finalidad: conocer, aunque en esta manifestación el magisterio se ejerza de forma *negativa*, en su ausencia. Tras soportar innumerables reuniones de maestros y juntas de departamento, estoy convencida, el profesor teme ante la ausencia del alumnado, pues siente

amenazado su saber; cree que el faltista descubrirá, en las afueras de la institución, su falibilidad, su fraude, y —lo mejor de todo— probablemente así sea. Un maestro que pasa lista es un cura que prefiere una parroquia ajena a las Escrituras, o un contador filibustero buscando clientes que no saben usar el ábaco. Para ellos, el alumno desertor es un caballo sin brida: no quiere ir adonde lo llevan, si hay parajes mejores y al jinete le aterra caer sin conmiseración en su cabalgata. Por desgracia son los más, están en todas partes, nos rodean desde la oscuridad de sus cubículos y sólo nos percatamos de ellos al escuchar su grito de guerra: «¡Justificanteeeeeeeeeee!».

Nunca me fui de pinta a la edad en que uno debiera hacerlo. Para faltar a la escuela, las únicas razones posibles eran los días feriados, las vacaciones o alguna enfermedad que no me permitiera pararme de la cama —y los desplantes de mi madre después del divorcio. Recuerdo las pláticas y los planes de mis compañeros en la secundaria. Incluso recibí propuestas concretas de mi mejor amigo para ir a remar a Chapultepec, o para aventurarnos en la gran ciudad tomando un pesero con destino desconocido. Pero siempre me negué. Siempre me hice la sorda. No podía entender la importancia de un acto así. Pensaba en qué haríamos el sábado si nuestra aventura semanal sucedía un miércoles. Concluía que él tenía otros planes el fin de semana, que no quería invitarme, y por eso me pedía cambiar de días. No podía aceptarlo: los sábados eran nuestro escape permitido, nuestra pinta. Pero, sobre todo, no sabía cuál era el

sentido de cambiar el orden de las cosas. Eran así por algo y eso no me molestaba. Nunca me molestó ir a la escuela. Nunca me pareció terrible levantarme temprano. Por supuesto, millones de tareas me produjeron absoluta pereza. Y muchas clases también, a las que a veces faltaba, pero siempre con alguna argucia para convencer al prefecto de que tenía algo mucho más importante que hacer y así conseguir su «permiso». Siempre logré convencerlo, siempre pude justificarme participando como organizadora en eventos escolares o ensayando en la escolta. Nunca me animé a retar el orden universal de esa forma. Incluso me parecía estúpido. Ahora pienso que en realidad nunca lo entendí. Creo que todavía no lo entiendo del todo. No sé por qué alguien podría disfrutar de tal angustia. Y ahora lamento el montón de historias que no puedo contar porque no lo hice, porque no las tengo. Porque no hubo razón que me convenciera. Porque nunca me escapé.

Mis mejores amigos, los que me formaron y los que me acompañan ahora, han sido entes extrañamente libres e inconformes con las reglas del mundo. Los otros siempre me han parecido muy aburridos. Los amigos que recuerdo con mayor cariño son aquellos con los que, sin darme cuenta, se hacía de noche en el parque, en la calle, dentro de una casa abandonada, en una azotea o haciendo cualquier otra cosa que no fueran las labores escolares. Es extraño que estos seres insatisfechos siempre hayan sido los más cercanos, además de los únicos que han tratado de convencerme de no hacer lo que debería. He preferido lidiar con sus propuestas y negarme estoicamente,

antes que pasar un día con quienes nunca desafiarían algo. Lo lógico, según mi manera de actuar, habría sido pasar la tarde con la *matada* del salón, y eso sólo lo hice cuando teníamos examen y no tenía idea de qué habían enseñado en clase. Pasar el día ahí sin ese pretexto era la cosa más incómoda del mundo. Ahora lo veo como si me hubiera aprovechado de ella; en aquel tiempo no me parecía así. Que no faltara a clases o que no quisiera irme de pinta, no significaba un aislamiento intelectual más allá de las puertas de la escuela o en la vida diaria.

Irse de pinta es un rito de paso, una obligación moral en la adolescencia y, al mismo tiempo, una reflexión intelectual y erótica, una educación sentimental, la corroboración última de nuestro proceso educativo —a punto de concluir o listo para comenzar un nuevo periodo. El joven que se va de pinta lo hace porque, como el bebé, un día no necesita los brazos de su madre; puede gatear, de repente ya no requiere la instrucción precisa y actúa. Es el primer acto de pensamiento autónomo y, como quien deambula, el joven comienza a pensar por sí mismo, alejado del maestro y de la institución. Irse de pinta es una *diversión* porque implica una encrucijada lúdica, además de privilegiar lo innecesario ante lo fundamental, lo pasajero ante lo perenne, lo frívolo ante lo importante, lo único ante la rutina. Es una digresión radical, un paseo del intelecto; es ver del otro lado del espejo, repensar las cosas, ponerlas a prueba, tomar distancia. Pensar eso mismo que deberíamos estar haciendo pero desde otro lugar, sopesar la importancia de las cosas desde una perspectiva donde no hay

gravedad. Es tomar un riesgo, hacer algo diferente, cuestionar un argumento; por eso, pocas cosas más extremas que irse de pinta en plena pinta: aquel que lo hace prefigura ya al filósofo. Irse de pinta es asumir la inmensa responsabilidad de *nosotros mismos*, pensarnos otros, salir del yo para mirarnos desde alguien más; afirmar nuestra autonomía para descubrir, al día siguiente, que debemos volver al aula pero solamente porque así lo hemos decidido, sólo por eso.

Fue hace muy poco que decidí irme de pinta por primera vez. Uno de esos buenos amigos diagnosticó de forma demasiado correcta mi padecimiento, designándolo como el *síndrome Pepe Grillo*. Mejor aún, pudo reconocer en mi mirada y en mi cutícula a este individuo hablándome. Cada vez y sin error. Cada vez y sin que se le pasara por alto. Supongo que decidí irme de pinta con él porque antes nadie se había preocupado por entender que esa enfermedad iba más allá de una ñoñería crónica o ausencia de curiosidad. Saberme comprendida me convenció. Me escapé. Por supuesto, no pude detener la reprimenda de Pepe Grillo, ni la tormenta de reclamos que esa decisión trajo sobre mí. Inesperadamente, era una persona importante por faltar un día a la escuela y eso, en algún sentido, fue maravilloso. Pero más relevante aún fue que, mientras más me mojaba y trataba de salir del mar picado de exigencias y demandas, más pensaba que lo volvería a hacer, sin duda alguna, a pesar de todas las puertas que parecían cerrarse. Porque las razones que me llevaron al escape eran mucho más importantes que las que me hacían quedarme, y porque honestamente creí

que mi partida estaba justificada como las otras veces, como antaño creí que podría librarme. Pero no, esta vez, irme era decidir para mí, y quedarme era una decisión para los demás. Hay algo de ese acto egoísta que me sigue provocando remordimientos. Ése es el único precio que no deseaba pagar, pero era el justo.

Si deben ausentarse por motivos de viaje, se exhorta a los socios a compensar ausencia en los clubes del área que visitarán. Una pregunta constante entre los rotarios es qué hacer cuando no hay clubes en los lugares que visitan o si, por una emergencia, deben ausentarse de una reunión. Una alternativa es asistir a la reunión de:

- Club Rotaract local.
- Club Interact.
- Grupo para Fomento de la Comunidad.
- Agrupación de Rotary.

Los rotarios pueden asistir a una de estas reuniones para compensar ausencia. Otra alternativa es participar en una sesión virtual en un ciberclub Rotario Rotary E-club Web Site.

Para más información consulte con el Secretario del Club y el Ciberclub de su interés.

En Cattelan la ausencia es un enunciado, una ecuación controlada. Las consecuencias están totalmente medidas, el resultado nunca falla, nadie lo echa de cabeza. ¿Qué pasaría si nadie le creyera? ¿Por qué no hay un personaje poderoso e incrédulo que lo amoneste y le ponga un ultimátum? Cualquiera preferiría tomar el sol frente al

mar antes que elaborar una pieza para una exposición, y Cattelan se las arregló para conseguir ambas con *Blown Away: The Sixth Caribbean Biennale*. Si ha logrado escapar con éxito es porque su proceso está en la mente de todos, aunque sólo él se anime a llegar al extremo de hacerlo y, desde luego, eso produce tanta admiración como envidia.

El ensayo es una de las grandes excusas para irse de pinta, la única estructura donde tiene lógica, donde es posible comenzar un texto con hipótesis trascendentales, pasear por la playa, invocar un recuerdo de infancia, recurrir al plagio, mentir y saquear anécdotas de un artista que bien podría ser un embustero, para terminar con un enunciado que ordene todas las partes. Un espacio donde lo inesperado, no en el sentido de la sorpresa o la artimaña, sino en el sentido de salir a *dar la vuelta*, es importante al volver, cuando se escribe. El ensayo es un diámetro que a veces se cierra, cuando no se va por la tangente. Hacer una cosa es dejar de lado muchas otras. Somos, en efecto, las decisiones que hemos tomado, conscientes o no. Eso nos hace terriblemente contingentes y causales a la vez. Irse de pinta dibuja un camino parecido al que debiera tomar un ensayo y, éste, en su caótico devenir, a veces se entrecruza con nuestra trayectoria vital. Ese acto de comunión es nuestro verdadero justificante.

Las ruinas de un muelle no pueden llevarnos a ningún lugar. Aunque Pepe Grillo intente persuadirnos de volver, esos restos son también un trampolín. Corríamos desde cuerdas antes quitándonos la ropa para saltar directo al agua y nadar lo más lejos posible ●

Paradoja del erudito

● SERGIO TÉLLEZ-PON

Por más esfuerzos que hago para recordar cómo y cuándo cayó en mis manos un ejemplar de *Los 1001 años de la lengua española*, de Antonio Alatorre, simplemente no lo consigo. Aventuro, entonces, una teoría lógica: un libro me llevó a otro, es decir, con toda probabilidad los *Ensayos de crítica literaria* (1993) me llevaron a *Los 1001 años de la lengua española*. Suena lógico (sí sé cómo llegué a los *Ensayos...*, pero sería largo de contar y además no viene al caso), salvo que las fechas no coinciden precisamente. El primer recuerdo nítido, en cambio, es ya de la facultad, durante las clases introductorias a la lingüística, en las que tenía muy presente el magistral libro de Alatorre, en particular su idea de que la lengua española no se ha empobrecido ni se empobrece, sino que, simplemente, cambia. Desde entonces lo he releído un par de veces más y ahora aprovecho la ocasión de los 30 años de su primera edición para volver a sus páginas.

La primera edición de *Los 1001 años...*, como lo cuenta el propio Alatorre, apareció a finales de 1979 y no fue venal: era un

libro de lujo, con abundantes ilustraciones y de gran formato, auspiciado por una institución bancaria la cual lo usó como regalo de Navidad para sus clientes; de allí, tal vez, la dificultad para encontrar hoy en día un ejemplar de éstos. Por ello, la edición que yo leí aquella primera vez que no logro recordar fue la segunda, ya publicada para su venta por el FCE, El Colegio de México (Colmex) y El Colegio Nacional (Colnal), diez años después de la primera, en 1989. Cuando en 2003 supe que había aparecido una nueva edición, «algo corregida y muy añadida», la noticia hizo parar mis antenas bibliófilas y no dudé en correr a comprarlo.

No es mi intención glosar, resumir, comentar o interpelar lo que Alatorre dice mejor en su libro: algo que por lo demás, al decir del propio autor, no hicieron en su momento los reseñistas especializados de las revistas de filología de todo el mundo. No voy, pues, a reseñarlo; más modesto, prefiero declarar mi profunda admiración por un libro al que debo mucho y que sin duda estaría entre mis diez libros de cabecera (al lado del *Juan de Mairena* de Antonio Machado, *La realidad y el deseo* de Cernuda, las *Ficciones* de Borges, entre otros). Al compartir mi relectura intento contagiar el mismo interés por el tema o, si se prefiere, confirmar la vigencia de un libro asombroso a 30 años de su publicación —algo que me parece ridículo: yo no soy quién para validar un libro que se sostiene por sí mismo. Aunque, estoy seguro, la modestia de Alatorre le haría ver con cierta indiferencia la más mínima celebración en torno a su libro.

Los 1001 años de la lengua española es una historia personal, es decir, es el relato de un tema que le apasiona a Alatorre,

tanto que lo ha seguido con particular interés a lo largo de un tiempo considerable. Además, es una historia salpicada de anécdotas, datos curiosos, ejemplos sencillos pero ilustradores, historias cómicas, y hasta se puede encontrar una crítica severa al mismísimo Cervantes... Y no con tecnicismos, o un riguroso aparato crítico, ni con datos científicos, a pesar de haber sido escrito por un reconocido profesor de una importante institución académica, en este caso el Colmex (todo eso, dice, le daría un aspecto erudito al libro, algo que el propio Alatorre ha querido evitar en lo posible). Alatorre es un gran lector: más allá del lingüista o del filólogo —como él prefiere llamarse— es, ante todo, un lector; de allí las abundantes referencias literarias que ilustran pasajes determinantes para la historia de nuestra lengua. Por si lo anterior fuera poco, la historia está escrita en una prosa que, para empezar con las paradojas, es mucho más moderna que la de algunos de sus contemporáneos, e incluso que la de generaciones posteriores. Finalmente, es un libro por encargo que le valió a su autor su ingreso a El Colegio Nacional, esa especie de Olimpo en el que sólo se encuentran las grandes eminencias del país. Sin embargo, ¡oh paradoja!, uno de los grandes conocedores de nuestra lengua no es miembro de número de la Academia Mexicana.

Mientras en varias universidades *Los 1001 años...* es utilizado como introducción o invitación al estudio del español (la tercera lengua más hablada en el mundo, luego del chino y el inglés), tengo la impresión de que eso no sucede en México, o al menos no en la facultad donde

estudié: cuando ingresé a la licenciatura dió la casualidad de que ya lo había leído y eso me ponía en cierta ventaja sobre mis compañeros, pero no fue requisito para las primeras clases de lingüística, en las que ayudaría mucho para las nociones mínimas de lingüística, fonética y lexicología. Después, tampoco lo fue para las clases de español superior, filología o fonética. Una especie de recelo se tiende en las aulas sobre un libro «poco académico» que, por el contrario, haría más fácil la comprensión de esa materia prima que finalmente usamos todos los días: nuestra lengua.

A fuerza de no querer parecer un erudito, Antonio Alatorre (Autlán, Jalisco, 1922) se encuentra en una paradoja pues sin duda *Los 1001 años de la lengua española* es el libro de un sabio; claro, desde una postura muy discreta y modesta, pero erudito al fin ●

Best-sellers secretos

● MARIO SZICHMAN

Uno de los millonarios más exitosos y más inadvertidos de Estados Unidos vive justamente en mi edificio, y él me contó que, cuando la crisis económica comenzó a

morderle los tobillos, decidió transformar su modesta imprenta en una *publishing house*, una editorial.

Mack (un seudónimo) siempre pensó que la publicación de libros era una de las actividades con menos futuro en Estados Unidos. Por supuesto, en Estados Unidos se venden más libros que nunca, y alrededor del noventa y nueve por ciento de esos ejemplares terminan siendo basura casi imposible de reciclar. Pero por lo menos las editoriales hacen el simulacro de ofrecerlos al público. Los ejemplares permanecen un día, o una semana, en los estantes de las librerías, y luego van a parar a depósitos; algunos son adquiridos por bibliotecas públicas, otros por flamantes libreros de viejo (es asombroso lo rápido que envejecen los libros en Estados Unidos), y el resto son enviados a plantas de reciclaje. Mack, en cambio, se ahorra ese paso intermedio. Sus libros nunca pasan por las librerías ni recalán en las bibliotecas públicas, pues de la imprenta van directo al depósito.

Es, obviamente, el mismo recurso que usa la editorial Monte Ávila para difundir sus libros, pero al menos la directiva de Monte Ávila tiene un propósito en la vida: conservar en sus depósitos los libros importantes más desconocidos del mundo e impedir que algún avaricioso lector tenga la tentación de leerlos. No es precisamente ésa la intención de mi amigo Mack. Sus libros van directo de la imprenta al depósito, pues *es en el depósito* donde comienzan a redituarse enormes cantidades de dinero. Estoy seguro de que ni uno solo de sus libros ha ido a parar a las plantas de reciclaje pues la editorial de Mack opera

con esta fórmula ganadora: los libros que publica son vendidos sólo a las personas que aparecen en sus páginas.

Mack comenzó con una pequeña imprenta, que le garantizaba una módica forma de morir de hambre. Hasta que un día tropezó con un filón de oro, como dicen en las películas. Y el emisario de su buena fortuna fue un hombre que un día ingresó en su imprenta para editar un trabajo sobre la extinción de un cardo que crece en partes de Arizona y de Texas. Mack hojeó el manuscrito y lo encontró bastante aburrido. Sin embargo, el hombre ordenó a Mack una primera edición de 10 mil ejemplares. Mack quiso disuadirlo de esa extravagancia, proponiéndole que imprimiera primero una edición príncipe de 50 ejemplares. Y si después el libro era un *best-seller*, le dijo, podría imprimir todas las copias que se le ocurrieran, pues ya contaría con las planchas. Pero el hombre se obstinó. Diez mil ejemplares o nada. Si no, llevaría su manuscrito a otra imprenta.

Mack aceptó el encargo, se llevó el manuscrito a su casa y lo leyó. Era uno de los manuscritos más tediosos que había leído en su vida. Sólo descubrió una cosa interesante: el cardo era una planta anual, de la familia de las compuestas, que alcanza un metro de altura, tiene hojas grandes y espinosas como las de la alcachofa, flores azules en cabezuela, y pencas que se comen crudas o cocidas.

Al día siguiente hizo un segundo intento por disuadir al cliente. ¿Por qué no probaba inicialmente con un tiraje de cien ejemplares? Cuando Mack escuchó una especie de rugido desde el otro extremo del teléfono, se encogió de hombros e

imprimió los 10 mil ejemplares. Un mes más tarde, el cliente reapareció para encargar una segunda edición: en esa ocasión, la tirada sería de 25 mil ejemplares.

Mack quedó anonadado. ¿Cómo era posible que tantos lectores estuvieran cautivados por un libro sobre esa planta anual de la familia de las compuestas? Mi amigo no lo podía entender. Volvió a revisar el libro y lo encontró aún más aburrido que la primera vez. Lo volvió a leer una tercera vez, y descubrió el secreto. Era como «La carta robada» de Edgar Allan Poe. El secreto estaba a la vista de todo el mundo. Y el secreto era que el libro comenzaba con una dedicatoria a alrededor de trescientas cincuenta personas que habían ayudado al escritor en su investigación sobre el cardo, y concluía con una bibliografía de unas treinta páginas donde se mencionaba a cuanto autor había investigado alguna vez la posible extinción de esa planta anual de hojas grandes y espinosas. El libro tenía una audiencia cautiva: aquellos que habían recibido una dedicatoria del autor, o cuyos trabajos habían sido citados en la bibliografía.

Mack nunca se había preocupado mucho por el papel del narcisismo en los negocios. Pero una vez que descubrió su utilidad, decidió investigar más, y se anotó en un curso de literatura en la Universidad de Columbia.

«El curso tenía que ver con los personajes y la identificación del lector», me explicó mi amigo. «¿Por qué una persona compra una novela?», nos preguntó nuestro profesor. «Simplemente porque necesita identificarse con alguno de los personajes de la novela. ¿Por qué una persona compra

un libro de autoayuda? Porque se identifica con los síntomas que se describen en ese libro. Ya se trate de la caída del cabello, de la psoriasis o de una decepción amorosa, todo es cuestión de identificación». Pues bien», continuó Mack, «lo único que debía hacer era crear libros donde las personas, en lugar de identificarse con otras, apareciesen en el rol de sí mismas».

Digamos que Juan Pérez es un agente de bienes raíces. Pues bien, ¿para qué necesita Juan Pérez leer la historia de Michael Nicholas, un agente de bienes raíces, cuando Juan Pérez puede leer en cambio la historia del agente de bienes raíces Juan Pérez?

Y fue así como Mack creó su exitosa casa editorial. Ha impreso sus guías de *Who is Who?* («Quién es quién») para agentes de bienes raíces, plomeros, políticos, profesores universitarios, peluqueros y restauranteros. La fórmula es irresistible. En primer lugar, en la portada aparece algún héroe de la patria que antes de dedicarse a sus heroísmos fue agente de bienes raíces, o peluquero, o plomero o restaurantero. Eso es algo sencillo de encontrar en Estados Unidos, donde la leyenda de Horatio Alger hace creer que los padres fundadores empezaron vendiendo periódicos o *running errands*. Y si no hay muchos héroes disponibles, Mack extrae un retrato de Benjamin Franklin, que durante su extensa vida hizo prácticamente de todo. Al retrato del héroe de antaño Mack añade en las portadas de sus guías algún emprendedor personaje del presente (digamos Donald Trump, si se trata de promocionar a los agentes de bienes raíces), y en las páginas interiores ofrece

los nombres de unos diez seres conocidos, y otros cuatro o cinco mil desconocidos. Y esas guías se hacen más gordas con cada año que pasa, porque la vanidad crece más rápido que los índices demográficos. Todos esos ilustres desconocidos pueden codearse en las mismas páginas con ilustres conocidos. Cada uno de los representados aparece en el libro con su fotografía y su currículum, que cada año se hace más extenso. (Mack cobra extras por un currículum ampliado o por fotografías de calidad).

Nadie puede comprar esas guías, excepto los biografiados, y ni siquiera

todos ellos, pues, como estipula Mack en su contrato de ventas, hay que alcanzar cierto puntaje para hacerse acreedor a ellos. Una de las maneras más fáciles de adquirir puntos es recomendar a otros que compartan la misma actividad u oficio y que acepten ingresar a la guía. Como se ve, es un negocio perfecto.

Mack vive muy satisfecho y feliz, sabiendo que también sus clientes están satisfechos y felices, con sus biografías y sus rostros encerrados en textos clandestinos, gozando de una fama tan secreta como los *best-sellers* que han hecho la fortuna de mi amigo ●



Una Tradición
100% Tapatía



Desayuno
Comida
Cena



J. Clemente Orozco 333 Tel: (33) 3825 7869
Barrio de Santa Teresita Guadalajara, Jalisco, México

CONTAMOS CON SALÓN DE EVENTOS Y ESTACIONAMIENTO

SUNSET BLVD 9600

VINE 800

Los Angeles - USA

Invitada de honor 2009



1984

viernes 4 y sábado 5 de diciembre

21:00 hrs.

The Actors' Gang

Teatro Experimental de Jalisco



Daughter of a Cuban Revolutionary

martes 1 y miércoles 2 de diciembre

21:00 hrs.

Centro para la Interpretación Nueva del Instituto de las Artes de California

Teatro Experimental de Jalisco



Farid Mercury presentado por Robert Karimi

martes 1 y miércoles 2 de diciembre

21:00 hrs.

Kaotic Good Productions y TeAda Productions

Estudio Diana



Feria
Internacional
del Libro
de Guadalajara

28 nov - 06 dic - 2009

Expo Guadalajara • www.fil.com.mx



5 años cultura
UdeG

Artes Escénicas
y Literatura



Teatro
Experimental
de Jalisco

estudioDiana

VINE ST

SUNSET BLVD

I
LA



EREA S

ES INTERNACIONAL
Y ES AQUÍ.

28nov • 06dic • 2009

Expo Guadalajara • www.fil.com.mx

Más de 17 mil profesionales del libro, más de medio millón de visitantes, 1,900 editoriales de 40 países y más de 600 actividades durante nueve días de cultura, negocios y libros.



Feria
Internacional
del Libro
de Guadalajara



ISSN 1665-1340



524351422871