

Luvina 58

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2010

\$50

PAISAJE DE  
ESCRITURAS



MARIO BELLATIN

ANDRÉS NEUMAN

GERARDO DENIZ

ELSA CROSS

AGUSTÍN MONSREAL

LUIS ZAPATA

EDUARDO MILÁN

● EDUARDO SARABIA ●



**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 Espinosa, Hugo Gutiérrez Vega, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, † Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Luis Panini, 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 (primavera de 2010)

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 28 de febrero de 2010.

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

**CUENTOS, ENSAYOS, POEMAS, CRÓNICAS. Historias que dejan el trazo de lo que siendo se convierte en otra cosa: ya porque se corrompen, ya porque se trastocan, ya porque dan cuenta de las raíces de sus propias palabras, ya porque traen a colación su inventiva y fantasía, su milagroso despliegue simbólico, sus cifras y herramientas de uso cotidiano, sus sonidos, sus vuelcos grotescos, sus redundancias: los claroscuros —en fin— de los que está hecha la literatura. Luvina acerca a sus lectores un paisaje, o varios. Desde este sitio llamado Luvina contemplamos un entramado de lo que podríamos nombrar literatura mexicana. Aunque también literatura que no es mexicana, pero que está elaborada con el español. Literatura, por otra parte, que no es en español pero sí aparece vertida al español. En todos los casos somos testigos de una continuidad, de la esencia misma del lenguaje, y de su reconstrucción. De sus floraciones y circunloquios. De la vida misma de una literatura fértil, donde hay siembras y cosechas —grandes hallazgos. El almacenamiento de la tradición y el excedente de nuevas voces, lo que permite al lector mirar un campo abonado con la propia fuerza de su escritura y a la escritura misma verse desdoblar frente a su riguroso y múltiple imaginario.**

# Índice

## 8 ◀ **Corazón de pollo.**

MARIO BELLATIN (Ciudad de México, 1960). Su libro más reciente es *Vida ilustrada de Mishima* (Matalamanga, Perú, 2009).

## 14 ◀ **Vidas INSTANTÁNEAS.**

ANDRÉS NEUMAN (Buenos Aires, 1977). Con *El viajero del siglo* obtuvo el Premio Alfaguara de Novela 2009.

## 16 ◀ **Confidencia.**

GERARDO DENIZ (Madrid, 1934). En 2008 se le otorgó el Premio de Poesía Aguascalientes por su trayectoria. Su obra poética está compilada en el volumen *Erdera* (Fondo de Cultura Económica, México, 2005).

## 17 ◀ **Superhiperbático Conversaciones con Gerardo Deniz.**

FERNANDO FERNÁNDEZ (Ciudad de México, 1964). Es autor del libro *Ora la pluma* (El Tucán de Virginia, México, 1999).

## 30 ◀ **Midsommer.**

ELSA CROSS (Ciudad de México, 1946). Los presentes poemas pertenecen a su libro inédito *Nadir*.

## 32 ◀ **Algo quizá más triste.**

AGUSTÍN MONSREAL (Mérida, 1941). Su libro más reciente es *Diccionario al desnudo* (Laberinto, México, 2009).

## 40 ◀ **Café Habana.**

JOSÉ LANDA (Campeche, 1977). Está por aparecer su nuevo libro, *Navegar es un pájaro de bruma* (Écrits des Forges, Quebec).

## 41 ◀ **Arqueología para tres.**

GUSTAVO OGARRIO (Ciudad de México, 1970). En 2006 obtuvo el Premio de Crónica

Urbana Salvador Novo. Este texto pertenece al libro inédito *Crónicas no salmantinas*.

## 45 ◀ **ALBA.**

RODOLFO MATA (Ciudad de México, 1960). Es autor del libro *Parajes y paralajes* (Aldus, México, 1999).

## 46 ◀ **Hacer Coca.**

JAIME MUÑOZ VARGAS (Gómez Palacio, Durango, 1964). Con el libro *Leyenda Morgan* (Ediciones Sin Nombre, México, 2009) obtuvo el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí.

## 58 ◀ **E.**

SERGIO TÉLLEZ-PON (Ciudad de México, 1981). Es autor del libro *No recuerdo el amor sino el deseo* (Quimera, México, 2008).

## 59 ◀ **El viaje.**

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

## 61 ◀ **Canciones a Pola Mohg.**

CÉSAR ARISTIDES (Ciudad de México, 1967). En 2007 apareció su libro *Labios del abismo y la fractura* (Conaculta, México).

## 63 ◀ **Maceta de carne.**

GABRIELA TORRES (Monterrey, 1982). Su último libro es *Incompletario* (Ediciones Intempestivas, Monterrey, 2007).

## 70 ◀ **A Tribute to Marilyn.**

ERIC BROGNIET (Ciney, 1956). Uno de sus libros más recientes se titula *Géométries de la fièvre* (Hayez, Bruselas, 2008).

## 72 ◀ **Álvaro Cepeda Samudio; recuerdos del año más importante del mundo.**

MARIO SZICHMAN (Buenos Aires, 1945). Catalá Editores/Ediciones Centauro, de Caracas, publicó su *Trilogía de la Patria Boba*, que consta de *Los papeles de Miranda* (2000), *Las dos muertes del General Simón Bolívar* (2004) y *Los años de la guerra a muerte* (2007).

## 73 ◀ **En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo.**

ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO (Barranquilla, 1926-Nueva York, 1972). Es autor de los libros de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1954) y *Los cuentos de Juana* (1972), y de la novela *La Casa Grande* (1962).

## 80 ◀ **TRES POEMAS.**

VERÓNICA GROSSI (Guadalajara, 1965). Es autora del libro *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* (Iberoamericana, Madrid, 2007).

## 82 • **PARMÉNIDES: narrar contemplando** •

JOSU LANDA (Caracas, 1953). Recientemente tradujo al euskera *Muerte sin fin*, de José Gorostiza (*Muerte sin fin / Amaibako heriotza*, Bonobos, Toluca, 2009; Instituto Labayru, Bilbao, 2009).

## 86 • **Oblicuidad** •

JULIO EUTIQUIO SARABIA (Oaxaca, 1957). Su libro más reciente es *Tesitura* (Monte Carmelo, Comalcalco, 2008).

## 89 • **¡Sal, chivo, del ipazotal!** •

NOÉ CÁRDENAS (Ciudad de México, 1964). Crítico literario en periódicos, suplementos culturales y revistas de México, Sudamérica, Quebec y España. Hasta la fecha ha rehusado publicar sus textos en formato de libro por su convencimiento de que no es posible que en esta época haya más escritores que lectores.

## 93 • **De AUTOBIOGRAFÍAS** •

JULIO CÉSAR FÉLIX (Navolato, 1975). Entre sus libros más recientes está *Imaginario de voces* (Colibrí, México, 2008).

## 94 • **Nada interesante pasó durante mi infancia** •

LUIS ZAPATA (Chilpancingo, 1951). Uno de sus últimos libros es *La historia de siempre* (Quimera / Thélema, México, 2007). El presente texto es un fragmento de la novela inédita *Autobiografía póstuma*.

## 101 • **La catedral de Moira** •

ROBERT DUNCAN (Oakland, 1919-San Francisco, 1988). Hacia el otoño de 2011 terminará de publicarse su obra completa (*The Collected Writings of Robert Duncan*, University of California Press).

## 104 • **Escribir dos veces sobre el mismo río. Ante un cálido norte, de José Luis Rivas** •

FRANCISCO ALCARAZ (Culiacán, 1979). Con el libro *La musa enferma* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2002) obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino.

## 111 • **Domingo de Pascua** •

URIEL MARTÍNEZ (Tepetongo, Zacatecas, 1950). Su publicación más reciente es el poemario *La noche de Hugo (y otros poemas)* (Instituto de Cultura del Estado de Durango, Col. Cielo de Palabras, Durango, 2007).

## 112 • **Esta poesía latinoamericana** •

EDUARDO MILÁN (Rivera, Uruguay, 1952). Uno de sus libros más recientes es *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño* (Huerga y Fierro, Madrid, 2006).

## Plástica

### • **EDUARDO SARABIA Narrativa** • I

EDUARDO SARABIA (Los Ángeles, 1976). Vive y trabaja en Guadalajara y en Berlín. Obra suya ha sido expuesta en la Bienal de 2008 del Whitney Museum of American Art (2008 Whitney Biennial) y en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA), entre otros espacios.

### • **P Á R A M O** •

**Libros** • *Satori: el trazo inimaginable* • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 129

• **Rescaldos** • JOSÉ ISRAEL CARRANZA 130

• **Desde el teatro de la memoria** • ELISA CORONA AGUILAR 133

• **Jordi Soler: el final innecesario** • ANDRÉS VARGAS REYNOSO 136

• **El fértil terreno de la incertidumbre** • LEONARDO TAVIANI 138

**Lecturas** • *Muerte sin fin en euskera* • MYRIAM MOSCONA 140

**Arte** • *Tristeza se dice De Bruyckere* • DOLORES GARNICA 144

**Favores recibidos** • *Soneto anónimo* • ANTONIO DELTORO 146

**Visitaciones** • *Ráfagas. Preguntas de Juan Gelman* •

JORGE ESQUINCA 148

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

•••••

**Luvina. Letras al Aire**

Radio Universidad de Guadalajara

104.3 FM

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

Lunes, 21:00 h (quincenal)

•••••

# Corazón de pollo

MARIO BELLATIN

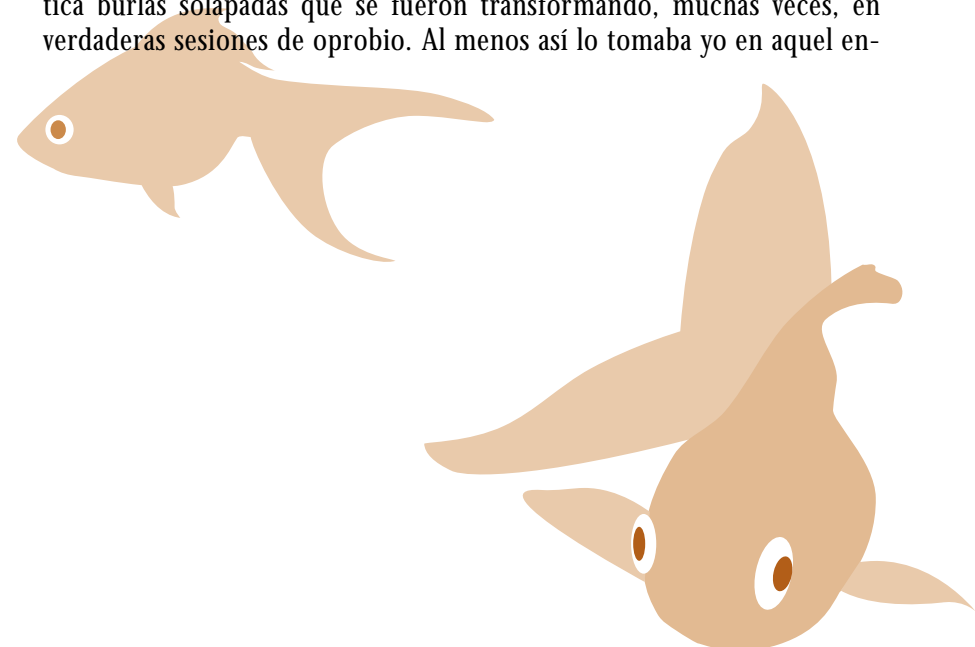
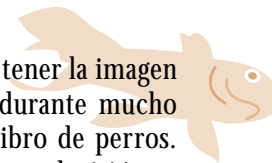
**Hace algunos años** murió cierto integrante de mi familia. Algunos sospecharon que se trató de un suicidio y otros que su muerte se debió a las ínfimas condiciones materiales en las que se desarrollaba su vida. Era una persona que no realizó nada concreto a lo largo de su existencia. Nunca se casó, no tuvo un trabajo estable ni pareció interesado en ningún aspecto del desarrollo humano. No se sabe tampoco de la existencia de hijos o de una historia de amor que lo hubiera podido salvar de su propia opacidad. Emprendió, de vez en cuando, algunos pequeños negocios. Recuerdo que vendía a domicilio plumas y accesorios de bolígrafos Parker. En otra época, perfumes que llegaban de contrabando al puerto de la ciudad. Cierta vez, y así es como mejor lo recuerdo, instaló una suerte de granja de pollos en una zona marginal. Yo estaba encantado. Mi fascinación por los animales me llevó a admirar unas jaulas repletas de aves de plumas blancas. Recuerdo un experimento que mi tío realizó cierta tarde utilizando una serie de polluelos acabados de nacer. A uno de ellos le amarró una cinta roja en la pata. Luego lo dejó suelto entre la multitud. Bastaron pocos minutos para que los demás acabaran con él a punta de picotazos. Mi tío pareció sonreír. Ahora comprendo que quizá trataba de darme una lección. Yo visitaba su granja algunos fines de semana. Me llevaba mi padre. Debíamos utilizar el transporte suburbano y bajarnos frente a un cerro tomado por infinidad de casas humildes que se ubicaban en calles ascendentes. La granja quedaba casi en la cumbre. Junto a una gigantesca cruz de madera que seguramente había sido colocada allí para bendecir la vida en los alrededores. A la hora del atardecer era frecuente que los dos, mi padre y mi tío, comenzaran a embriagarse. Cuando se hacía de noche me cobijaba en uno de los galpones, y oía desde allí sus confesiones, llantos e improperios. A veces se apasionaban hablando de ciertas mujeres extranjeras que, afirmaban, los vendrían a

salvar. Creo que lo que más le agradezco a mi tío es que siempre guardaba para mí algunos de los corazones de los pollos sacrificados. Me los enviaba a la ciudad. Me encantaba sentir en la boca sus texturas. Hacía que los hirvieran y me los iba comiendo uno tras otro. Era también la manera que tenía para recrear, desde mi casa, lo que sucedería en ese instante en la granja. Veía a mi tío solo, rodeado únicamente por sus aves de corral. Oyendo el sonido abstracto y eterno que producían en sus jaulas. Yo sabía que esos animales estaban destinados a la muerte. El negocio no duró mucho tiempo más. Parece que una plaga diezmó de un momento a otro a la población. Mi tío, pese a estar prohibido por las leyes sanitarias, intentó rematar en el mercado de la comunidad algunos ejemplares sobrevivientes. Luego de aquella empresa ya casi no lo volvimos a ver. Lo último que supe de su persona lo oí durante una conversación en que se decía que mi tío dedicaba las tardes de los domingos a contemplar los paseos de las empleadas del servicio doméstico. El resto del tiempo era habitual que se encontrara dentro de alguna cantina, pagando las cuentas con el dinero de sus hermanas, quienes habían tomado la decisión de sobrellevar como una carga la vida de mi tío. Pese a su afición por esos locales, no se le consideraba un alcohólico. Parece que en esas cantinas pasaba buena parte del tiempo mirando fijamente alguna pared. Según sabía, por las historias que me contaban desde la infancia, la madre de mi tío había sido abandonada cuando sus hijos eran aún pequeños. Ella había logrado sacarlos adelante instalando un local ambulante de comida para los trabajadores del puerto. Dispuso dos grandes tablones que servían de mesa y al lado acondicionó una estufa. Las hijas eran quienes atendían a los comensales. Los hijos armaban y desarmaban cada día aquel improvisado local. Con el tiempo, la madre de mi tío se casó con un inmigrante judío. Y años después, uno de sus hijos, ya en la juventud, se arrojó desde un acantilado al mar cuando supo que la tuberculosis que padecía iba a entrar en una fase crítica. Recuerdo la última vez que vi a mi tío, ya instalado, luego del desastre en la granja, nuevamente en la casa familiar. Un terremoto había asolado parte de la ciudad, y mi tío y el resto de su familia habitaban esa casa situada al lado de una iglesia muy antigua que quedó reducida a escombros. Desde una saliente, situada en la parte trasera del segundo piso, era posible apreciar los daños. En efecto, la cúpula estaba partida en dos y las paredes que permanecían en pie mostraban unas rasgaduras impresionantes. Se discutía la necesidad de abandonar de inmediato aquella casa. Pero no tenían adónde ir. Tuvieron que acostumbrarse a vivir con el peligro constante de que los muros vecinos arrasaran en cualquier momento a la familia completa. Pasó un

año después del terremoto cuando encontraron a mi tío muerto. Nadie habló del suicidio como una versión oficial. Esa información se expandió como un secreto. Recuerdo que a la madre le ocultaron incluso la muerte de su hijo. Dijeron que había viajado a otro país con el fin de encontrar a una mujer decente. Esa versión, que me impresionó mucho, pues imaginaba a la madre embelesada con la dicha de su hijo, me hizo pensar en las razones que tendrían mi padre y su primo para clamar, durante sus sesiones de embriaguez en la granja, por ciertas mujeres extranjeras.

Precisamente este relato, quizá uno de los más neutros que haya redactado, tiene una importancia fundamental para entender no sólo mi escritura sino a mí como persona. Este tío, que se perdió en un universo que parecía incapaz de contener, es uno de los miembros de mi familia que se desplazan en una suerte de no conciencia de lo que realmente sucede a su alrededor. Digo que nunca antes me había atrevido a redactar algo como esto, tan carente de imaginación, precisamente por la presencia forzada que se otorga a lo imaginativo en la creación. Pretendo dejarla atrás, despojarme de ella, para darle paso a una escritura que logre llegar a límites que antes no me tenía permitidos. Para crear un texto que en apariencia no respete ninguna regla. Comparando este relato, el del tío que gustaba de observar a las sirvientas en sus paseos dominicales, con los que he ido publicando anteriormente, encuentro ciertos puntos discordantes y coincidentes. De los tiempos del comienzo de mi escritura recuerdo especialmente una imagen, la primera de todas, que me llevó a escribir el libro *Salón de belleza*. Representaba a unos peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tenía que ver con el entorno donde la pecera se encontraba colocada. En las noches que siguieron a la contemplación de aquella imagen, comencé a despertar presa de ataques de claustrofobia. Permanecía varias horas seguidas, especialmente las previas al amanecer, pensando con terror en el riesgo constante que tenemos todos de quedar encerrados sin posibilidad de salida. Pienso que tal vez la inmensa cruz de madera, instalada en la cima del cerro donde estaba ubicada la granja de pollos, debe de haber producido en mi tío una sensación de angustia similar. Creo que alguna vez le refirió a mi padre que saber de su existencia a tan sólo unos metros de la granja le causaba cierto desasosiego. Sobre todo en las madrugadas, cuando sentía, desde el lugar donde dormía, que algunos fieles acudían a rezar. Aquella cruz dominaba la granja y la infinidad de casas levantadas en medio de la polvareda. Nunca escuché a nadie hablar de la relación que podía existir entre esa cruz y la iglesia que tiempo después se desplomó como consecuencia de un terremoto. Yo sí sé que ambos

acontecimientos guardaban relación. La misma que podía tener la imagen de los peces atrapados en la pecera, que me persiguió durante mucho tiempo, con la decisión que tomé de niño de hacer un libro de perros. Estoy seguro de que en el momento mismo en que tomé esa decisión se instaló la culpa dentro de mi escritura. Sé que mi tío debía de sentirse hasta cierto punto culpable del derrumbe de la cúpula de la iglesia vecina. Recuerdo la estupefacción de mi familia cuando me vieron tratando de escribir el libro de perros, seguramente porque advertían que buscaba plantear un ejercicio ajeno a la normalidad de las cosas, entre otras, por ejemplo, las tareas escolares. Surgió también la sospecha de la aparición de un testigo constante de la esencia familiar. Cuando advirtieron que el proyecto avanzaba —conseguí una vieja máquina de escribir, cintas entintadas y algunas hojas de papel— se opusieron abiertamente a que continuara con una idea semejante. Era evidente que no querían tener a nadie con una supuesta imaginación despierta entre los suyos. Supongo que mi familia sospechaba que no iba a estar en condiciones de mantener su normalidad bajo el peligro de una mirada semejante. En ese momento seguramente preveían la presencia en mí del halo del tío que instaló la incipiente granja de pollos. En el imaginario familiar estoy seguro de que ambos personajes, mi tío y yo, estábamos iluminados por la misma luz mortecina. Para evitar mi empeño, la familia comenzó a llevar a la práctica burlas solapadas que se fueron transformando, muchas veces, en verdaderas sesiones de oprobio. Al menos así lo tomaba yo en aquel en-



tonces. Sin embargo, el libro sobre perros logró superar el rechazo. A las pocas semanas quedó listo un ejemplar de historias caninas, ilustrado por mí mismo. Había recortado para tal fin una serie de fotos y dibujos de algunos diarios y revistas. Mi abuela preservó el único ejemplar en su ropero. Nunca lo volví a ver. Cuando ella murió, la vergüenza me impidió solicitarlo. La misma vergüenza que hizo imposible que averiguara, en ese tiempo, si el placer que me producía el sonido que surgía de las teclas de mi máquina se trataba de una sensación válida. Era posible que fuera un gusto semejante al que seguramente experimentaba mi tío mientras visitaba las oficinas del centro para ofrecer sus plumas Parker o sus perfumes de contrabando. O si podía, si tenía el derecho de abstraerme con el olor de la tinta sobre el papel, o de tomar como algo fundamental la lucha que de cuando en cuando establecía contra la cinta bicolor de la máquina de escribir. En ciertas ocasiones me descubrí utilizando mi máquina de escribir para copiar páginas enteras del directorio telefónico o fragmentos de los libros de mis escritores preferidos. Este ejercicio de transcripción de textos de otros autores reapareció tiempo después, en la ciudad de La Habana, donde por razones de escasez mi máquina cumplía con una suerte de servicio público. Era la única disponible en varias cuadras a la redonda. Eso hacía inapropiado negarla cuando llegaba el pedido de quien tenía la necesidad de redactar alguna petición al Comité Central, de pasar en limpio los cuentos que debían ser enviados con urgencia a algún concurso, o de completar la solicitud del permiso necesario para abandonar el país. Fue entonces cuando utilicé una especie de sistema para, de alguna manera, exorcizar a mi máquina de la cantidad de energías que pasaban sobre ella. Igual que durante los primeros tiempos de escritura, comencé a copiar fragmentos enteros de algunos de mis autores preferidos hasta que consideraba que las teclas recobraban la neutralidad necesaria para seguir escribiendo. Que la dejaban en igualdad de condiciones a la máquina de escribir con la que redacté el libro de perros. Haber podido escribir acerca de mi tío hace que comience a dudar de algunas creencias. Que tenga poca confianza, por ejemplo, en quienes declaran tener como meta convertirse en escritores. En quienes se preparan —muchas veces con verdaderos sacrificios— para hacerse de determinado imaginario y de una serie de estrategias. No puedo concebirme urdiendo tramas, esbozando finales o construyendo perfiles de personajes desde un espacio ajeno a mí mismo. Existe un pudor natural que me impide hacer libros como si estuviese consciente de que los estoy haciendo, y que me imposibilita pensar que lo que se narra pueda ser importante para alguien. No creo tener muchas

dudas acerca de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura. Pero de ninguna manera creo que ésta se haya construido desde la imaginación. Sólo ahora, después de tantos años de búsquedas e indagaciones, sé que ese misterio seguirá siendo inaccesible hasta el día de mi muerte. Nunca sabré cuáles pueden haber sido los motivos por los que desde mi infancia he estado empeñado en permanecer sentado durante varias horas seguidas frente a una máquina de escribir. Dispuesto a que esta letanía de escritura sea capaz de, además del gozo o disgusto que me causa apreciar el surgimiento de las letras, construir realidades paralelas a las cotidianas. En algún tiempo supuse que se perfilaba en mí un auténtico mecanógrafo. Un mecanógrafo que se vio impedido de serlo por la aparición constante de la imaginación. Por ese elemento que no me dejó desde un inicio formar parte de aquellos que realizan de manera mecánica sus actividades diarias. Algo parecido a lo que posiblemente le sucedió a la madre de mi tío, a quien el inmigrante judío no le permitió que continuara con su negocio ambulante de comida. La presencia de este tipo de imaginación fue lo que me dificultó también el descubrimiento de ciertos pliegues de la realidad que se desarrollaba a mi alrededor. El saber que la instalación de una granja de pollos o describir un camino escarpado que tiene una cruz en la cima forma parte de lo que realmente siempre quise escribir. No creo que la imaginación tenga ningún sentido si se la ejerce de manera particular, como si de un coto cerrado se tratase. Me parece que se trata, por el contrario, de un bien común, siempre presente, y basta una mirada determinada para descubrirla. De no ser así, jamás hubiera podido capturar en un texto a mi tío, el criador de pollos. Tampoco a su hermano que sufría de tuberculosis —a quien no conocí—, que decidió arrojarse desde un acantilado antes de verse obligado a ingresar a un hospital. Sin embargo, no estoy dispuesto a utilizar ningún elemento imaginativo para llegar a saber quiénes pudieron ser las mujeres extranjeras que tanto añoraban mi padre y mi tío durante los estados de embriaguez en los que acostumbraban sumergirse al atardecer, ni tampoco para desentrañar la incógnita de la prueba de amarrar una cinta roja a la pata de un polluelo para apreciar cómo el resto lo iba destruyendo a picotazos. Quizá quiero guiarme ahora por otro tipo de imaginación. Una parecida a la que despertaba en mí saborear los corazones hervidos de pollo, o tal vez a la dulce remembranza que ante el engaño familiar seguramente experimentó la madre de mi tío, quien después del suicidio imaginaba a su hijo muerto viviendo satisfecho en otro país al lado de una mujer decente •



# Vidas INSTANTÁNEAS

ANDRÉS NEUMAN

**Joven** de 72 años, divorciado, tranquilo, tímido, con mucho tiempo libre, busca chica de 65-75 para amistad o lo que surja.

**Carmina**, independiente, práctica, con carácter, profesora de Geografía, desea conocer señor maduro para querernos mucho de una buena vez.

**Chica** tierna, dialogante, comprensiva, abierta a todo, busca varón entre 37 y 39 años serio, amable, madrugador, cinéfilo, amante de la poesía y la montaña, sin ex celosas en su pasado, que no fume ni beba ni trasnoche. Abstenerse bromistas, vagos e informales.

**Luismi**, 45 años, de buen ver y mejor corazón, desea conocer a similar para compartir lo bueno de la vida. No importa edad ni sexo.

**Caballero** educado, no gordo, de buena posición, amante de los viajes, busca mujer sencilla, preferentemente con clase, licenciada, segura de lo que quiere, pelirroja, bronceada, ágil, experta en ajedrez, para primer contacto sin ningún compromiso.

**Mari**, 32 años, ojos marrones. Busco chico sincero, si es que hay.

**Chico** joven, alto, castaño, sintiéndose solo, gustando internet y la videoconsola, busca chica para lo que sea.

**Mujer** cansada de mentiras quiere encontrar por fin el amor verdadero. Soy alegre, simpática, dulce, atractiva, inteligente, generosa, trabajadora, sin complicaciones, leal, buena amiga, alta, buen cuerpo, 120 de pecho, no te lo pierdas.

**Señor** de 62 años, formal, afectuoso, responsable, devoto, profesional conolidado, hogareño y de gustos sencillos, busca chicos guapos de 18-25 años para relaciones esporádicas.

**Chica** soltera, fiel, muy soñadora, desea conocer hombre culto, inteligente, de mundo, alto, delgado, nada de vello, deportista, trabajador, sin cargas, Piscis o Géminis, tan romántico como yo.

**Juanma**, 1,90, atlético, ojos verdes, morenazo, emprendedor, busca chica 21-31 años para explorar nuestras almas en este mundo materialista.

**Conchi**, 56 años, rellenita, 1,60, rubia a mi manera, creyendo en el amor pero faltándole. Me gusta el baile, comer bien y salir de compras.

**Catedrático** de edad madura, sereno, lector, políglota, muy selecto, persevera con denuedo en el eventual hallazgo de Afrodita, nínfula o similar con quien profundizar en los innumerables misterios consuetudinarios, más allá de lo anecdótico o trivial. No tardes.

**Mujer** casada, decidida, aburrída, con ganas de salir, busco compañero divertido, con buena planta, no demasiado alto, 45-55 años, para mi marido.

**Javier**, 58 años, viudo, en buena forma. Me siento solo y busco mujer entre 30 y 40, tranquila, hogareña, voluntariosa, fiel, a ser posible guapa, para darle todo el amor, cariño y respeto que una mujer de verdad se merece.

**Hombre** futbolero, 41 años, velludo, fuertote, con sitio, busca futbolero similar activo y bien dotado. Nada de tonterías.

**Mujer** libre, viajera, alta, deportista, futuro asegurado, sabiendo lo que quiere, busca machito maduro al que humillar con todo amor y dedicación. Si te gusto, llama tú, cabrón.

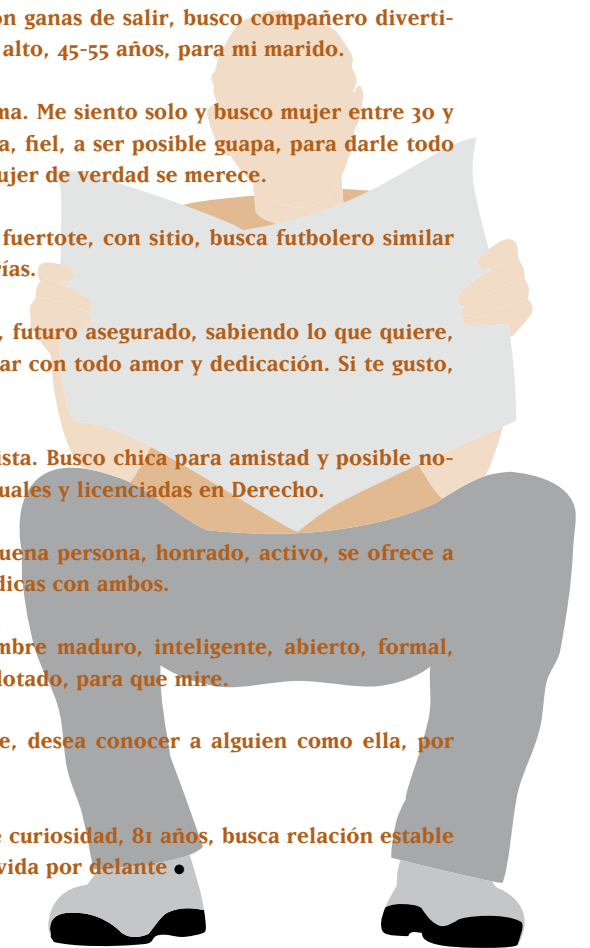
**Victoria**. Joven, sana, alegre, ecologista. Busco chica para amistad y posible noviazgo. Abstenerse masculinas, bisexuales y licenciadas en Derecho.

**Juan**, simpático, juvenil, educado, buena persona, honrado, activo, se ofrece a matrimonios para relaciones esporádicas con ambos.

**Pareja**, ella 43, él 52. Buscamos hombre maduro, inteligente, abierto, formal, imaginativo, preferentemente bien dotado, para que mire.

**Chica** normal, sintiéndose muy triste, desea conocer a alguien como ella, por favor.

**Jacinto**, cariñoso, divertido, lleno de curiosidad, 81 años, busca relación estable con mujer similar que tenga toda la vida por delante •



# Confidencia

GERARDO DENIZ

**A quien no ha arrancado una zanahoria poderosa,  
y con ella fragante a tierra no ha hostigado el hocico cunicular y cunniforme  
de una adorable coneja,  
para sentirla roer veloz y voraz tragar un aserrín naranja—  
a ése, digo,  
poco crédito le otorgo en el comercio del alma.  
Yo cumplí en su tiempo, a los seis años o siete,  
y desde entonces casi nada he aprendido de este asunto ni del otro  
ni del orto ni del meta ni del para.**

# Superhiperbático

## Conversaciones con Gerardo Deniz

FERNANDO FERNÁNDEZ

Durante largos años fue tan reacio a propuestas de ese género que la aparición de un segundo disco de Gerardo Deniz leyendo sus poemas debe considerarse un lujo. Pero ni en éste, recién publicado en la serie *Voz Viva* de la UNAM, ni en el anterior, hecho por el Fondo de Cultura Económica en 2005, se hace justicia a su manera de expresarse.<sup>1</sup> No tendría por qué ser así, desde luego, ya que la poesía suele ir por un lado y el habla por otro. Sin embargo, la expresión, llamémosla *en vivo*, distendida y suelta, de este poeta es por lo menos tan peculiar como su escritura, como lo sabe cualquiera que haya conversado diez minutos con él. Los temas son semejantes a los que están en sus textos; también, las temperaturas de su carácter. La diferencia está en que el habla coloquial presenta algunos fenómenos expresivos que no están en la palabra impresa: alargamiento de vocales, tonos de burla o ironía, risas, neologismos de creación

1. Mucho menos lo hace aquella solitaria grabación en el disco de Motín Poeta (*Personæ*, 2006) en la que lee, con frialdad y desapego, su poema «Primavera en el fondo del colon» sobre el trasfondo de un trabajo de exploración sonora de Rogelio Sosa, cuyo inquietante resultado general me parece bastante conseguido.

incesante e instantánea, chistes, todo ello salpicado de imitaciones, tarareos, ruidos —el latido del corazón acelerado, el monólogo de un loro, el borboteo del agua hirviendo...

De todo ello me di cuenta desde el momento mismo en que lo conocí, y ya aquel viernes de hace veinte años tuve el impulso de tomar notas: frases sueltas, salidas inesperadas, giros... En rigor, mi tesis de licenciatura (*El gozo del ciempiés. La poesía de GD*, 1990) no es otra cosa que un gran apunte tomado del natural. Apenas a finales de 2006 decidí transcribir algunos fragmentos de nuestras pláticas, con una frecuencia que dos años y medio más tarde se hizo de cada ocho días. En junio de 2009 introduje una previsible novedad: una grabadora. Seis meses después tengo unas cuarenta horas registradas en cintas, que un día, trasladadas y ordenadas apropiadamente, bien podrían ver la luz en forma de libro. Se trataría, en ese caso, de una fuente biográfica con la que no contamos, y sobre todo de un testimonio lingüístico que funcionaría como referente, y de algún modo como complemento, de su obra escrita. Esta entrega es una pequeña muestra. Ninguna de las conversaciones responde a un plan preestablecido y mucho menos a un cuestionario, y todas ocurren con el poeta en su puesto de mira en el sillón de su departamento de la Colonia del Valle de la Ciudad de México, donde vive con su mujer, una de sus dos hijas y siete gatos. La fecha que antecede a cada fragmento es, naturalmente, la del día en el que fue grabado.

## 1. LLEGADA A MÉXICO

(7 de diciembre de 2006)

—Una mañana abrí los ojos y ya no vi el mar sino el faro de San Juan de Ulúa. Todo el día de trámites. Al atardecer bajamos del barco. Mi única visita a Veracruz. Nos llevó mi padre a cenar guajolote con piña y luego a dar una vuelta en taxi entre niños jarochos desnudos en la carretera. A las once de la noche estábamos en tren camino al DF. Llegamos a la estación de Buenavista que entonces existía y no donde estuvo luego. Bajamos y salimos a Insurgentes Norte y ¿qué hacer? Tomamos un tranvía. Allí mi padre interrogó a unos pasajeros diciéndoles que veníamos de Europa. Nos mandaron a un hotel infecto en la calle de Regina. Al día siguiente nos cambiamos a otro, elegante, vieeejo, vieeejo, en 5 de Febrero, y mi padre se fue a hacer América dejándonos a mi madre y a mí, que encontrábamos México espeluznante. Imagínate el Zócalo de 1942... Llegó el domingo, cogimos el taxi y fuimos a Chapultepec y comimos fresas con crema, salvo mi padre, que no probó la crema hasta los ochenta y ocho años... ¡Nos dio a mi madre y a mí una paratifoidea! Mi padre buscó a un médico, que nos dijo que en México no se jugaba con los quesos, las cremas y las leches... Y aun así recaímos después...

## 2. «CARA DE NIÑO»

(21 de septiembre de 2009. Por teléfono)

—[Él] ...«grillo topo», «grillo real», «grillo talpa», «alacrán cebollero», «muérete riendo», «changá», «grillo de Jerusalén»...

—¿Y cómo estás tan al tanto del *cara de niño*?

—Bueno, es que me llamó la atención el que tuviera tantos nombres. *Mi nombre*, para mí, el bicho me sugiere automáticamente el nombre «mestizo».

—¿Por qué?

—Porque fue como lo conocí. Estaba yo en México desde hacía seis, ocho meses. Una tarde iban a pasar por mí y me esperé en la escuela a la salida y se retrasaron. A no sé dónde íbamos a ir y me quedé solo en el patio de la escuela, en el Colegio de los Insurgentes, en la colonia San Rafael. Ya aburrido, pues caminaba, miraba, subía... y en un lugar de pronto me encuentro un pobre bicho de esos, ahí surgiendo de la tierra. Lo miré un segundo y salí corriendo con el profesor Zepeda, que era el que vigilaba la entrada. «Hay una araña monstruosa, horrible, en el patio». Vino el pobre y al verlo nada más estiró la patita y [hace un sonido indescriptible] lo apachurró, cosa horrible, diciendo

con desdén: «Ah, un mestizo». Desde entonces seguí con horror las vicisitudes del mestizo, en todo lo que se contaba del pobre animal, que es perfectamente inocuo.

—¿No hace nada?

—No, nada. Si acaso rasguña un poquito porque tiene un *peinecito* de púas en las patas de atrás, para ayudarse a escarbar. Las manos delanteras son bien fuertes, para dentro de la tierra estar riaca, riaca, riaca, echando atrás la tierra... Es ciego prácticamente. Y luego ya lo tomé más en serio: averigüé y supe que es horrendo pero perfectamente inocuo. Hasta hubo aquí en México por los años setenta una plaga no me acuerdo en qué rumbo, en que de repente una tarde salió el *mestizario* que había en el suelo. Salieron como ochocientos [risas], y la gente enloquecida de horror pensando que era venenosíísimo.

—Es feo, ¿eh?

—Es horrible, pobrecito. Afortunadamente ya a mi hija Laura le expliqué todo esto a su debido tiempo, reconociendo el horror... Pobre animal. Es hasta perjudicial porque corta las raíces de las plantas. Otro nombre: «cortón».

—Entonces dices que te llamó la atención sobre todo por la sinonimia.

—Sí, en realidad es lo notable porque encontraba y encontraba yo por todas partes nombres, leyendo aquí, leyendo allá.

—Aun así, me decías que el más común de los nombres científicos es *grillo talpa*, ¿no?

—*Grillo talpa*, sí. Es elegante. «Talpa» es «topo» en latín. Al más horrible de los bichos —porque son dos especies diferentes—, al más gordo y horroroso lo llaman en inglés «grillo de Jerusalén», *Jerusalem cricket*. Debe de haber muchos. Es un insecto universal, ¿eh? Está por todas partes. Se llama *stenopelmatus*. Cuando que el europeo, flacuuchito, vil alacrán cebollero, es un *grillo talpa*, sólo que la *i* de *grillo*, es *y griega*: *gryllotalpa*.

—¿Cómo dijiste que es el nombre para la versión asiática?

—La versión atroz, el de Jerusalén, *stenopelmatus*.

—¿Y qué significa eso?

—Pues... Me quedo a la mitad. No sé qué hacer con el *pelmatus* [risas], ni con el conjunto. Así que... Ya lo encontraré en otra vida y lo saludaré: «¿Cómo está usted, Señor Mestizo, Cara de Niño, Alacrán Cebollero, Cortón, Grillo Topo, Grillo Real, Grillo Talpa, Changá...?».

—Lo de changá...

—Sí, podría ser un baile puertorriqueño [risas]. El que más me gusta es el de *muérete riendo*. Porque te pica y te mueres riendo [risas].



—Yo siempre lo conocí como «cara de niño». Siempre he pensando que se parece a *cierta* lideresa sindical.

—Sospecho a quién te refieres.

### 3 BODA

(7 de diciembre de 2006)

—Me bauticé y confirmé poco antes de casarme. Fui allá por el Panteón Alemán, por la Refinería, a recoger el documento del bautismo. El empleado me preguntó: «¿Cómo dice que se llama el niño?». «Bueno, propiamente el niño soy yo, que tengo veintisiete años». Por supuesto, las consabidas monjas se persinaban de que un hereje fuera a bautizarse. Mi única misa, previa confesión, fue al casarme. Eso fue aquí en Gabriel Mancera, en la Virgen Aviadora. Después de la boda hicimos nuestro viaje de bodas, que fue del hogar venidero a la Farmacia Elsa —que estaba en lo que era la Diana y ahora no es nada—, a comprar unas aspirinas. A la mañana siguiente estaba en mi mesa del Centro de Documentación, en la Ciudadela, hasta que una secretaria observó un anillo en mi dedito y corrió la voz. Ese día recibí uno de los máximos elogios de mi vida, de una señora francesa que trabajaba allí. Llegó imperiosamente a mi mesa y me dijo: «Almela, ¿se casó usted el otro día sin decirle nada a nadie?». «*Oui, madame*». «¡Qué gente tan civilizada!».

### 4 CELESTINA

(17 de septiembre de 2009)

—[Yo] Si pudieras echarte una conversación con un personaje literario, ¿a quién escogerías?

—El personaje literario imaginario que me cae mejor es Celestina.

—Pero si era una vieja espantosa, malísima, cabrona...

—¡Qué va! Era simpática con ganas, hombre. Era una científica... [risas]. Con unas puntadas rebuenas. Como cuando están los amantes a su lado y ella, toda vieja, desdentada, dice: [imitando el acento de anciana española] «Me voy, me voy, que me dais dentera...».

—[Risas].

—[Risas]. O lo de que, comiendo, dice: «Hay que beber con la comida trece veces». Y le replica no sé quién, Pármemo quizás: «No, dicen los autores que hay que beber *tres* veces». [Imitando el acento español:] «Hijo, pues estará corrupto», de que por poner «tres » pone «trece ». Así que una buena tarde, sorbiendo rioja tinto y charlando con Celestina, sería padre. Con ese laboratorio que tiene de porquerías.

- Como para ponerse en sus manos.
- Sí, pues sí, ya ves, se consigue todo.
- Quizás el personaje simpatiza porque al final muere.
- Pobrecita, me da pena esa muerte desastrada, que apenas grita: «¡Confesión, confesión!», y se echan a la vieja... [risas]. Claro, tiene una visión bastante escéptica [risas] de la humanidad y acaso demasiado esquemática del amor. Pero en fin. Ésa es una gran solución, la Celestina, para contestar preguntas impertinentes. Además me encantaría oírla hablar con Anatole France.
- ¿Cómo sería ese encuentro?
- Pues se llevarían bien.
- ¿Por qué?
- Porque Anatole France era otro viejo cínico [risas]... que por lo menos no tuvo que morir pidiendo confesión. No, si Celestina es muy simpática. Como cuando evoca con Pármeno de cuando la sacaron como bruja, a las dos viejas [risas]. Unas cosas muy sabrosas. Eso de que cuando sale de la casa, al cerrar la puerta, dice: [acento español] «Adiós, paredes» [risas]. Son *dichos*, claro, pero ella es genial con ellos.
- [Risas].
- [Serio pero burlón:] ¿Tú crees que la Celestina es obra de dos autores?
- ¿Qué piensas tú?
- Que sí. Que sí. El primero es notablemente más arcaico que el del tercer acto en adelante. Lo cual no importa pero es interesante. Ya ves, Menéndez Pelayo decía que no, que es uno, es uno, Fernando de Rojas, pero ahí no le doy la razón al gran Pelayín. Pero es excelente hasta el fin.

## 5. PROKÓFIEV C'EST MOI

(23 de septiembre de 2009)

- ¿Por qué cuando escribiste la lista de tus músicos preferidos decías que te gustan éstos o los otros, pero que Prokófiev *eres* tú?
- Sí. Lo sigo diciendo y lo vengo diciendo hace ya mucho. No sé. Me doy cuenta de que, de los que menciono, de mis once máximos, sería de los más quitables, aunque me niego, claro... Pero puestos a imaginar tonterías yo quisiera poder saber escribir como Ravel, como Bartók, como Beethoven, bueno, sí. Pero eso es simplemente tonto. Pero Prokófiev... Si yo llegara a escribir, se parecería a Prokófiev más que a ningún otro. Más que a Debussy, Ravel, Bartók, Scriabin...

- ¿Pero cómo...?
- ¿No te das cuenta? Eso que sientes que tú, llegado el hipotetiquísimo caso, escribirías algo *así*. Puedes decir que piensas que escribirías algo análogo o en algún sentido afín a Rubén Darío o a Gorostiza o a... Gaspar Melchor de Jovellanos [risas].
- Me imagino que te refieres, por ejemplo, a una cierta propensión a la ironía. Me acuerdo de una vez, hace mucho, que me pusiste alguna cosa precisamente de Prokófiev para ejemplificar cómo un pasaje musical podía ser irónico.
- Ajá.
- ¿Qué más le encuentras?
- ¿Te parece poco? Pero no... Todo. Cierta género de, no sé... De llamarlo se vuelve tan horrible, tan cursi, tan pedante. Una especie de melancolía alegre. No sé. Con el detalle adicional de que Prokófiev era una persona evidentemente difícil de llevar, pero me cae bien, aun así. Aun a pesar de su... O a lo mejor es a causa de. Yo qué sé, de su egoísmo...

## 6. PÁJAROS

(1 de julio de 2009. Afuera canta un pájaro con inspiración)

- [Él] Oye. ¿Qué suena?... ¿Un pajarito?
- Sí.
- Qué bonito. Sí, por aquí se ponen muchos. Y hacen cosas diversas y los gatos se quedan hipnotizados. El otro día había tres gatos aquí, todos atentísimos a los pájaros ahí en la barda, y de repente uno de los pájaros se echó en picada hacia la ventana [risas] y los tres gatos, «ahhhh», salieron volando, diciendo: «Esto no estaba en el programa».
- ...
- Esos ruiditos de los pajaritos, me suenan siempre como que llevaran unas tijeritas en el buche. En la... *siringe*. Porque tú tendrás mucha *laringe*, pero los pájaros cantores tienen *siringe*, que es la que los ayuda a cantar.
- Creo que Rubén Darío usa esa palabra en su «Responso a Verlaine».
- ¿El qué? ¿La siringe? Puede ser. Es bien común. El pasaje ornitológico que recuerdo, y me falla una palabra y no sé qué cosa, es de Rubén Darío. Menciona eso de: «No sé qué, ave rara, bulbules ruiseñores». Y es cierto... No es el ruiseñor pero es el equivalente oriental del ruiseñor, que canta en la noche y esas cosas. Se llama el *bulbul*. Que es una palabra muy bonita. Parece que ahora ya se puede oír con mayor pureza porque antes «bulbul» lo que sugería era un nombre elegante

- de los bulbos de los radios [risas]...
- ¿Qué idioma es?
- No sé. Persa o sánscrito... Yo la usé en un cuento donde salía justamente un pajarero que llevaba un tambache enorme de jaulas a la espalda llenas de bulbules.
- Como un Papageno.
- Eso era, así se llamaba el fulano en cuestión. Está en mis relatos... en *Alebrijes*.
- Tu Papageno vendrá de *La flauta mágica*...
- Claro. Aparte de que, a su vez, «papageno» viene de «papagayo». Bueno, de donde venga «papagayo». En alemán, por ejemplo, *Papagei*... En inglés, no me acuerdo de que haya «pa-pa-pa», como en *La flauta mágica*.
- ¿Nunca distinguiste entre los cantos de los pájaros?
- No, como soy tan «flor de asfalto», como dicen. Siempre he sido *tan* de ciudad, que cosas como reconocer plantas, siquiera árboles y pájaros... Sé los nombres pero no sé cuál es cuál. Aparte del abedul, que había en Ginebra.

## 7. SANTONINA

(12 de marzo de 2007. Por teléfono)

- [Yo] ¿Qué lees estos días?
- Me llevé a la recámara el *Fausto*, segunda parte, bilingüe alemán-francés. Y luego, estoy releendo *Esteroides*...
- ¿No estarán muy superados?
- Uy, no tienes idea en qué forma. Pero ya te he dicho yo que quiero crear, como el Capitán Nemo, que el mundo no se ha ocupado de nada desde que me metí en mi *Nautilus*. Nemo se ponía a releer un libro de hacía veinte años...
- ¿No te gustaría saber en qué van los esteroides hoy?
- Uy, sí, claro. Todo ello, no sólo los esteroides, toda la química... No sabes el volumen de la bibliografía científica...
- ¿Sobre esteroides?
- Es que es un tema muy bonito de química orgánica y bioquímica. Si un día vuelvo a la calle de Torreón [en la colonia Roma Sur, donde está su estudio], a ver si paso por los *Terpenos*, volumen 3. Eran cinco tomos. Lo compré hace más de cincuenta años. Ya ves que la química de la santonina es interesantísima. Es una cosa parecida al estafiate de México.
- ¿El estafiate?
- Una planta mexicana que sirve para cagar las lombrices... Un antihel-

- mítico. Saqué mucha felicidad leyendo sobre la santonina.
- ¿Qué tiene la santonina?
- Mucha química orgánica. Y además trabajó mucho sobre sus derivados Woodward, y yo perseguí todos sus artículos hasta que caí en la nada y supe que se había muerto prematuramente trabajando la síntesis total de la magnamicina. ¡Pa' que veas!
- ¿Magnamicina?
- Sí, un antibiótico de ésos, pero con un anillote. ¡Mil centros de asimetrías!
- ¿Mil?
- No... Serán como diez o doce...
- ¿Centro de asimetría? ¿Qué es eso?
- Es estereoquímica. Es-te-reo-quí-mi-ca. Es la misma raíz de «esteroide», pero por casualidad. Pasteur estudió la estereoquímica del ácido tartárico antes de dedicarse a las vacunas.
- Metidos en esto, ¿a quién puede interesarle la poesía?
- Es igual... Tengo ganas de escribir una cosa. Seudopoesía, que conste... Pero no puedo.
- ¿Por qué?
- Me tiembla el pulso.
- Díctamela.
- No.
- ¿Por qué?
- Porque la quiero escribir. Retocar. Reterretocar. Y todo eso se hace con un objeto ganchudo llamado «mano»... Eso me recuerda un chiste: salía una muchachita desnuda, de un cofre, llorando. Estaba el pirata enano con un garfio en lugar de mano y con un parche en el ojo, diciéndole: «¡Claro, no me quieres porque soy pirata!». ¡Era horrible! [Risas] Aunque fuera un santo... A la pobre, que la había capturado y encerrado en un cuarto de popa del barco con una ventanita, y estaba sentada, lógicamente, en un cofre... Y en eso estamos: esteroides, *Fausto*... Releí algo sobre los platónicos de Cambridge en el siglo xvii...
- ¿Y qué tal?
- Pues... curioso. Como yo soy un filósofo inglés... Me viene bien porque eran enemigos de los meros buenos de Inglaterra. Los platónicos de Cambridge se metían con la gran lista, la infinita mayoría de los filósofos ingleses, empezando por Bacon...
- A ti te gusta meterte con todos.
- Yo no. Yo admiro muchísimo al Señor Presidente. No es poco.

- ¿Conoces la última sonata para piano de Schubert?  
 —No las conozco todas, pero me encantan.  
 —Creo que es póstuma.  
 —A veces las obras póstumas son las que tiene uno guardadas desde la infancia y no las publica uno porque son muy malas... Y luego las publican sin especificar en qué época fueron escritas.  
 —Te hablo mañana.  
 —No te creo. Puede ser. Se da el caso.

## 8. SUPERHIPERBÁTICO

(23 de septiembre de 2009)

- Te he escuchado decir que te gusta mucho el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy.  
 —Es sublime. Es bellissimo. Fue la primera obra en que Debussy fue Debussy. En 1894 se estrenó. Y es precioso. Bueno, *La siesta de un fauno* es un poema de Mallarmé, muy bueno, por cierto, que yo me sabía de pe a pa. [Recita un fragmento del texto original en francés] «Ses nymphes, je les veux perpétuer. Si clair, leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air...».  
 —...  
 —Ya no me acuerdo más que de cachos. No has *mallarmeado* bastante, me parece.  
 —No, ¿eh? Prácticamente nada.  
 —Bueno, es que además hay el problema famoso, ese sí muy jodido, de traducirlo. Ya no es hipérbaton, ya es el *mallármeton*.  
 —El recurso de cambiar...  
 —El orden, sí, pero ya en un nivel...Y además sin que haya base inequívoca, como la hay en Góngora. Es la gran diferencia entre el paralelismo que se ha puesto siempre entre Góngora o el *Primero Sueño* de Sor Juana y Mallarmé. Y es eso, lo que puso Góngora o Sor Juana en el *Sueño*, es una cosa perfectamente definida. Por eso Dámaso Alonso lo traduce al español actual, vaya, y se reordena y no tiene pierde. Son rarísimos los lugares ambiguos de Góngora. La famosa estrofa del *Polifemo*, que a mí nunca me pareció una cosa demasiado difícil de entender...  
 —¿Cómo empieza esa estrofa?  
 —«Erizo es el zurrón de la castaña...». Alfonso Reyes tiene un ensayo completo sobre «la estrofa reacia» del *Polifemo* y de las múltiples lecturas que permite. Yo ya había leído y releído el *Polifemo* y esa estrofa no me causaba *especial* dificultad. Es eso: un hipérbaton doble metido

uno en otro, pero inequívoco. Y, según parece, el único que sostiene esa audaz teoría, aparte de mí, era un polaco, nada menos, el profesor Zdislas Milner, que decía que era posible su lectura. Yo, desde mi altura de hispanohablante, le digo al señor polaco que tiene mucha razón [risas]. Lo grave de Mallarmé es que el mensaje este *superhiperbático*, a su vez, el resultado, es de lo *más* complejo, oscuro, discutible [risas]. Entonces no tienes un agarradero, así, de decir: «Ya le di». *La siesta de un fauno* es el Mallarmé más transparente. La *Herodías* es más complicada, y los sonetos y eso es infernal. Pero *tan* bonitos... Yo traduje uno, que publicaron en *Vuelta*.

- ¿Cuál, el famoso de la terminación en *ix*?  
 —No, no, hice uno «en equis» pero por gusto. Bueno, lo hice porque me dijo por teléfono Ulalume [González de León] que Severo Sarduy había lanzado [grave] «un reto» a hacer un poema en equis, como el de Mallarmé. O así. Y hete aquí que lo hice<sup>2</sup> y no dijo ni pío el muy maricón.

2. El soneto, con una nota «con ingredientes» —como le gusta decir al poeta—, apareció originalmente en *Vuelta*, número 136, marzo de 1988, p. 19:

### ESTRAMBOTE

Navegué anestesiado por la Styx,  
 recorrí el siglo XIX y el Benelux  
 y aunque excluso del clan casi ku-klux  
 de Monsieur Mallarmé, tengo mi ptyx.

Para evitar fricciones con la Pnyx  
 ni doy excrex ni tampoco soy ux-  
 oricida. Me basta un fiat lux  
 que disipe esta nox (o, en griego, nyx).

La sarx canta en su eterno solovox,  
 sálex me siento cual un Phryx o un Thrax,  
 mas ni Aronnax y el santo Palafox

saben qué pediré si llego a rex:  
 un buen par de beréberas de Sfax  
 y, entre coxas y coxis, gñis, wha, sex.

A los dos días de haber sido operado en la retina, me llegó por teléfono un desafío (personal) a escribir un soneto no ya en -as(z)-es(z)-is(z)... sino en -ax-ex-ix... Lo elaboré, pues, a ojos cerrados, y mi deplorable condición dejó inevitablemente rastros en el resultado.

- Pero ¿lo leyó?  
 —Sí. Parece que dijo por ahí que nadie había cumplido con sus requisitos de la equis y escribió [Aurelio] Asiain en *Vuelta*<sup>3</sup> diciendo que no se hiciera pendejo porque yo lo había hecho y él lo había leído.  
 —Y ya no contestó.  
 —Silencio profundo.  
 —¿Y cómo era el tuyo, te acuerdas?  
 —Híjole. Sí, pero... Bueno, a ver: «Navegué anestesiado por la Styx...».

### 9. LOLITA

(9 de abril de 2007. Por teléfono)

- [Él, contestando] ¿Sí?  
 —¿Juan?  
 —Hola.  
 —¿Cómo estás?  
 —Pues aquí nomás. Igual. Leyendo. Con trabajo, pero leyendo.  
 —¿Qué lees?  
 —Una cosa que tú me diste.

Era forzoso que asomara Mallarmé. (Al margen de todo esto: en su célebre soneto escribió Mallarmé «nut ptyx»: *ptyx* es para él, por lo tanto, un sustantivo masculino. Sin embargo la palabra griega *ptyx* es femenina, lo cual abona mi opinión de que la *ptyx* del poeta no es ninguna *ptyx* griega. Y aquí lo dejo, ya que el asunto es, como se sabe, inagotable y hasta aburrido).

Los latinajos y gregüescos que figuran en mi soneto son harto conocidos. El «excrex» también, siquiera por tener el plural más irregular de la lengua española. Aronnax es nuestro viejo amigo de Nemo, y el virrey Palafox es historia novohispana. Sfax está en todos los mapas de Túnez; quizá pueda dudarse que haya allí muchos beréberes. ¿Qué más?

Pues bien, el último verso, recuento bárbaro, tracofrigio, de proezas eróticas (*aegri somnia, hélas*), pudiera desconcertar a algunas personas. *Gñis* es «dos» en tibetano; *wha*, «cuatro», en mahorí; *sex*, «seis» en antiguo islandés (pues no ha de ser entendido en latín, que desconozco, ni aun en sueco). Y es todo. La primera versión era peor, pues acababa: «y con ellas bat, gñis, uç, wha, öt, sex», completando la serie «uno, dos... seis» con auxilio del vasco, el turco y el húngaro.

Para mí, lo interesante fue que el cruce del mundo clásico con el *sex* vikingo, en este soneto, puso a vibrar cuerdas todavía estremecidas, por haberlas pellizcado meses antes, y que condujeron, entonces y de nuevo ahora, a productos mejores —me consta— que estas patéticas catorce líneas. (G. D.)

3. El reproche de Asiain se llama «Severo olvido» y está en *Vuelta*, número 217, diciembre de 1994, p. 82.

- ¿Qué es?  
 —La *Lolita*.  
 —No puede ser. Aquí yo tengo mi ejemplar.  
 —Me la copiaste. El librote.  
 —La edición anotada por Nabokov.  
 —Sí... No. Anotada por otro.  
 —¿Aguanta?  
 —Es terriblemente difícil. Se vuelve, a fuerza de palabras exóticas...  
 —¿Te gusta a pesar de eso?  
 —Conservo mi opinión. La mitad sería suficiente. Estoy en la segunda parte, entrada, y estoy a punto de dejarlo... La encontré monótona. Demasiado estirar el cuento. Además tengo una infinidad de cosas que leer, mías, de mi biblioteca. Si es que todavía queda algo porque la criada, o mejor dicho su hijo, me ha robado por lo menos veinte libros, que yo me haya dado cuenta...  
 —[Suenan una alarma en la calle donde estoy yo].  
 —[Él] ¿Qué, te volviste patrulla?

### 10. SEÑOR YA MAYOR

(3 de septiembre de 2009. Me extiende una nota sobre su obra y persona que su hija encontró en internet)

- [Él] ¿Conoces a éste? [Se refiere al autor de la nota]  
 —¿A ver? ¿Quién es?  
 —Al final, creo... No sé qué «Carranza».  
 —Ah, sí, es un periodista y narrador tapatío. Tiene un libro en Tierra Adentro. ¿Es buen artículo?  
 —No está mal.  
 —Mira, te llama «señor ya mayor».  
 —Sí [risas]. Lo que no sé es cómo se enteró de mi gatofilia.  
 —Se ve padre, ¿no?  
 —Ajá. Aunque me da ganas de llorar porque dice que tengo «una mirada encantadora». Eso que lo diga yo como chiste cruel, pero...

### 11. TELA DE ESTE ENCUENTRO

(17 de junio de 2009. Al despedirnos)

- [Yo] Bueno, pues habrá que cortar la tela de este encuentro.  
 —...  
 —¿De quién es esa cita?  
 —No la conozco como cita. Te la atribuyo ahora serenamente •



# Midsommer

ELSA CROSS

## 1.

*Si el sol a medianoche  
roza bordes peligrosos de la mente,  
dejo mis preguntas a la deriva  
entre el sustrato oscuro  
y las ondas epidérmicas.*

*Si las preguntas se cierran  
porque están respondidas,  
y las respuestas se abren  
en la boca del tritón sobre la fuente,  
son chorro diamantino,  
un borbotón constante,  
sin sentido.*

## 2.

*La mirada lee en el espejo  
una fatiga mortal de seguir vivos.*

*Los macetones de la avenida  
están llenos de flores—  
pálidos pensamientos  
o no-me-olvides  
pálidos,  
fugaces  
como el verano nórdico.*

## 3.

*Emerge una canción  
en la terraza del bar.  
Inmigrantes aglutinados  
en la barra del fondo.  
Incisiva,  
felina,  
la mirada  
deja una marca en carne viva,  
rotura la tarde  
con sus lastres anónimos.*

**Helsinki, solsticio de verano de 2003**

# Algo quizá más triste

AGUSTÍN MONSREAL

a Beatriz Espejo

**DECIR VIERNES** es recomenzar. Saber que es viernes lo introduce en la incertidumbre de un laberinto que es idéntico y diferente cada vez, que es otro y es el mismo, como era entonces, como será siempre. Daniela, Daniela. Qué infernalmente amarrado se encuentra todavía a ella. Daniela, insiste su pensamiento con una ternura rencorosa. La sola voluntad no alcanza para el olvido. Agazapado bajo las cobijas, con el pecho apisonado de nostalgia, recibe en la cara el húmedo frescor mañanero que entra a sus anchas por la ventana abierta.

¿Por qué Daniela?, lo acomete la pregunta monótona, dolosa, persistente. Si a él le gustaban las mujeres de muslos triunfales, condescendientes, confortables. ¿Por qué Daniela? Si entristecía sólo el mirarla, si su cuerpo era una calamidad inasible, el emblema de una perturbación, de un saqueo, de una devastación; si se encontraban tan vivas, si eran tan contundentes las llagas que la consumían. Recelosa, insegura, y un tanto difusa, un poco insustancial, no encajaba en ninguna de sus prioridades de intimidad. Entonces, ¿por qué? Lástima y curiosidad, en un principio, y asimismo desconcierto, impertinencia, y el desafío de escudriñar en el misterio, en el secreto. (Daniela llorando desolada, llorándose incontenible). Más tarde... No, amor nunca fue. No podía haber sido. Más bien un requerimiento oscuro, una turbia fascinación, una especie de adicción por el abismo. Y el pobre orgullo, la precaria dignidad de haber sido el primer hombre en su vida, y el último.

¿De qué color eran tus ojos, Daniela?

Un timbre de teléfono interrumpe la naciente evocación. Un timbre intolerante que ha empezado a sonar, lejano, apenas audible, semejante a un eco dando tumbos en el recuerdo, a un toque de alerta, un vaticinio. Qué terrible soledad marcada por el naufragio eran los ojos de Daniela. Qué desierto infinito su corazón.

Faltan quince minutos para las diez de la mañana. Está despierto desde antes de las nueve; pero no quiere levantarse; no espera a nadie ni tiene ningún pendiente; mejor quedarse así, quieto, boca arriba, mirando las vigas del techo, que son doce; mirando la lámpara triangular, el delgado cordón del que pende; mirando la ventana abierta, la puerta gris, Daniela; el retrato sumiso de Daniela en una de las paredes; Daniela que le desbarató tan concluyentemente la serenidad del sueño.

«La felicidad es otra cosa», solía resabiar ella cuando él, luego de un momento supremo, confiaba en haberla hecho feliz.

«¿Qué otra cosa?».

Y ella callaba, obstinada, contemplando, como si no le perteneciera, su propia desnudez. Se encerraba elusivamente en un silencio desgarrador, apretujado de pena, un silencio hundido en el fondo, astilla de mil filos que le despedazaba las entrañas.

Una mosca —la de aquella noche, la de todos los viernes, quizá— aterriza sobre la colcha, y se pasea en círculos a la altura de sus rodillas; él flexiona una pierna, la quita de ahí; ella, testaruda, vuelve a posarse; hace entonces un movimiento brusco y la minúscula mancha se aleja rumbo a la ventana, se detiene, gira, se desvía como si tuviese prisa por salir pero no pudiera abandonar la habitación, como impedida por una tremenda atadura; duda, regresa, se oculta detrás de la cómoda. Él aguarda a que aparezca de nuevo. Percibe un incipiente hormigueo en las manos, debido acaso a la mala circulación, o a la rigidez de su postura y la ya larga inmovilidad. Para evitar que el escozor avance, abre y cierra las manos con empeño, cruza los brazos sobre el pecho; sus brazos delgados sobre su pecho angosto, plano, lampiño. Concentra su atención y cuenta las vigas del techo: una dos tres, con el ojo izquierdo; cuatro cinco seis, con el derecho; siete ocho nueve, otra vez con el izquierdo; diez once doce, el derecho. Esto resulta un alivio para sufragar el tiempo, a veces; otras, la ansiedad no cede.

Allá a lo lejos el teléfono continúa sonando. ¿Quién llamará? ¿Quién llamará a quién? ¿Desde dónde? ¿Para decirle qué? Súbitamente

enmudece y el callamiento se transforma en profunda oquedad. La mosca suena, merodea, sin asomarse. ¿De qué color eran tus ojos, Daniela? ¿Por qué lo observa desde el retrato con ese semblante de ajenidad, de ausencia? Sus ojos, gotas de niebla.

«Cuéntame», la exhorta arrebuñado entre las sábanas, resbalando sin cautela en los pormenores del recuerdo, «cuéntamelo todo», como si le hablara a una persona a su lado, a Daniela.

Casi acababan de conocerse; estaban en un café y ella sonrió, tensa, irónica:

«¿Qué quieres que te cuente? ¿Mi pasado?», la expresión descompuesta, airada, amarga. «¿Quieres hurgar en ese tiradero de basura que es mi pasado?».

«Tu vida», legitimó él. «Quiero que me cuentes tu vida».

«Mi libertad», la voz enronquecida, el gesto desafiante, «eso es lo que importa, no mi vida».

Qué ganas de que la semana fuese de una sola pieza, que fuese sólo un cálido viernes por la mañana, suave, redondo, infinitamente prolongado. Qué ganas de que se inmovilice el tiempo y no llegue la noche, de que no suceda ese terrible impulso desesperado, el fugaz trastorno de la angustia enmarañada, la humillación del odio.

¿Por qué la invitó a pasar esa noche con él? ¿Por qué, si lo mortificaba aquella delgadez tan rigurosa y ensombrecida? No obstante, la hizo su mujer. Y supo, no sin estupor, y no sin satisfacción, no sin una furtiva vanidad, que era el primer hombre que se abría camino en ella. Y ella, con una indolencia voluntariosa y altanera, como resentida, como mancillada por la afrenta de la roturación, le confió los motivos por los cuales había permanecido intacta. Su historia, veraz o imaginaria, significaba el augurio de un mal fin. Durante los inocentes años, en el estrecho mundo de mujeres solas que fue la casa de su infancia, le inculcaron un sólido desprecio a la miserable condición masculina; más tarde, en el internado de monjas, aprendió a desmenuzar, guiada por sinuosas exploraciones de manos y labios, los enigmas de su propia piel, las partes sensibles de su carne, las aladas superficies del deseo; cuando abandonó el colegio, su vientre aún sin madurar, su pureza original anulada, persistió en el placer de las pasiones equívocas, las humedades estériles que desembocaron en cansancio y tedio, en sufrimiento, en sordidez. Renunció entonces, con una melancolía huraña, a seguir deslizándose por la pendiente y buscó

deshacer los vestigios del pasado, mas al pasado, convertido en verdugo implacable, le dio por hostigarla, infelizarla. Para huir, para resguardarse del acoso, se fugó a una soledad absoluta; luego, a modo de expiación, de sacrificio, se propuso una cercanía distinta que la auxiliara en su lucha contra los estigmas del ayer. El azar la condujo a él. A él le molestó esa confianza, pero no permitió que lo atormentara. Quiso creer en Daniela, más allá de la ambigua cicatriz que enturbiaba su intimidad. Y construyó la breve esperanza de que podría rescatarla, salvarla de la decepción y el hastío.

Una semana después trajo sus cosas para quedarse con él. «¿Me aceptas?», pidió con aspecto y entusiasmo de chiquilla. Y él, desprevenido, la guardia baja, no supo decir no, aunque no necesitaba compañía de planta, aunque acceder era renunciar a la tranquilidad de estar solo, de hacer lo que se le diera la gana, no rendir cuentas de sus actos, no depender de nadie ni cargarle la mochila a nadie, nada de muletas, cada quien que se responsabilice de lo suyo, que abrevie de su propia fuente, que se cuide las espaldas solo. Él, partidario de la autonomía personal —era parte de su naturaleza—, nunca había admitido el compromiso de compartir de manera permanente su cama y ahora, sin proponérselo —él no eligió, no decidió; fue un simple instrumento—, estaba invadido, enganchado. No le hizo ningún caso a su intuición ni a sus convicciones, no se atrevió a objetar nada, ni a poner límites, y el simulacro de relación resultó un salvoconducto al infierno. Los días a partir de ese dislocado día se hicieron ásperos, turbulentos, siniestros. Daniela, opaca, no intentaba la menor iniciativa encaminada a resolver la situación, ni procuraba

Y supo, no sin estupor, y  
no sin satisfacción, no  
sin una furtiva vanidad, que  
era el primer hombre  
que se abría camino en ella.

ocuparse en algo, para distraerse siquiera, para disiparle sus nubarrones al infortunio. Tapiada de sensatez, saturada de desvaríos, se encontraba allí, impuesta, evidencia de una autoridad irreductible, irrenunciable. Se comportaba con él como si él fuese el culpable de todo cuanto le había ocurrido en la vida, y como si quisiera vengarse en él de la vieja afrenta, exprimir contra él la pus acumulada del oprobio. Los arrebatos que la abatían, la aprensión ruin, constante, las punzantes añoranzas, los espasmos de ferocidad, reflejaban el numeroso trastorno de su conciencia. De improviso se desajustaba de la realidad y saltaba de la fiereza a la resignación, y se quedaba ahí, como si observara un abismo a sus pies, en un letargo que podía durar muchas horas, irremediamente desamparada. Y él se sentía torpe, cansado, foráneo. Se arrastraba aturdido en las fricciones, las discusiones frecuentes, los pleitos cada vez más alarmantes, más convulsionados de virulencia. Y trataba de conciliar, lastimeramente dividido entre la complicidad y la pena: «Lo que pasó ya no tiene remedio, sucedió y no puedes cambiarlo. No sigas lastimándote con eso, ya olvídalo, perdónate, ya déjate estar en paz». Se convirtió al cabo en un agobio, en un tumor imposible de desarraigar. Una intrusa que lo atemorizaba y le regaba el aliento por los suelos. ¿Cuándo podría reanudar su rutina, la trivialidad de lo cotidiano?

Zumbando, la mosca resurge ahora de su escondite y comienza a ejecutar una danza muy leve, unos giros tan suaves que dan la impresión de caricias en el aire. De pronto desciende, vertiginosa, y él se incorpora a medias para no perderla de vista. La ha perdido, sin embargo. Desapareció. En su nueva postura puede ver claramente las cruces blancas con que señaló en el suelo los puntos donde crujen las duelas, para no pisarlos, porque el rechinado, irritante, lo saca de quicio. Daniela lo mira desde su esquiva lejanía. Es incomprensible que no recuerde el color de sus ojos, que recuerde nada más su cuerpo insulso, vulnerable, que parecía a punto de quebrarse.

La mosca continúa escondida en algún paraje cerca de la cama, la oye pero no logra verla. Cada centímetro del cuarto es su territorio, cada rincón, cada escondrijo. Rastreándola, se inclina un poco más y, al hacerlo, ve reflejado su rostro en el espejo de la cómoda. Sí, ése es su rostro, forma parte de él, sólo que no es él. ¿Qué es él, en efecto? ¿Quién? ¿Por qué Daniela lo mira tan tenazmente? «Vivo aterrada, sin poder dormir, sin querer dormir, porque si me aproximo a la frontera del sueño, aparecen ellos, los enviados de Dios, y ahora hasta en la vigilia

se presentan, en todas partes, en cualquier instante, basta que deje caer los párpados un segundo, basta un simple pestañeo para que surjan, para que me acosen sus miradas sucias, sus manos sucias, sus lenguas sucias». La cara descompuesta por la aridez de la desolación, convulsa, frustrada, víctima del encono, las visiones nocturnas. «Necesito ser libre, comprende, sentir libremente, encontrarme conmigo misma, saber quién soy en verdad, y para lograrlo es preciso carecer de pasado, olvidarlo todo y volver a nacer, renacer limpia de memoria, y de fantasmas, de perseguidores», de los despiadados depredadores de Dios dispuestos a castigarla y martirizarla, y sin que hubiera tenido la culpa, porque ella qué culpa tuvo, a ella la engañaron, le mintieron, le llenaron la cabeza de horror, le baldaron el cuerpo, convirtieron sus emociones en un brutal campo de batalla, la inhabilitaron por completo para la indulgencia, y para la compasión, para el perdón. «Libre del terror de soñar con esas presencias, libre de la aversión de enfrentar ahí en el sueño esas alucinaciones que no me dejan vivir en calma, que no me dejan vivir, simplemente. A eso es a lo que le llamo libertad, en esa libertad me afito, la libertad única de ser yo, sin pasado, sin Dios trepado en mí, aplastándome, ¿entiendes? Tiene que haber una salida, y tengo que encontrarla. Cuando la encuentre me encontraré, seré libre, y tal vez podré acercarme también a la felicidad». Esas regiones ocultas a las que él no tenía acceso, esas zonas vedadas que le negaban cualquier posibilidad de establecer un vínculo auténtico, más allá del mutuo vasallaje.

Un amanecer dijo que detestaba aquel departamento, que le parecía asfixiante. Empacó sus cosas y se fue. Pero entonces se enteró en hablarle por teléfono a todas horas para declarar que estaba arrepentida, tú eres mi único consuelo, mi refugio, te necesito tanto, me siento mal, estoy enferma, para pedirle su protección, su amor, tan desvalida, y se le presentaba intempestivamente, hecha una furia maldiciendo porque hacía calor, o viento, o porque llovía. Pasaba la tarde o la noche con él, irritable, fría, hostil, o se quedaba todo el fin de semana, aunque sin hablar, derrumbada en el sofá o sentada junto a la mesa de la cocina, afiebrada, nerviosa, casi animal, y de pronto se ponía fuera de cualquier alcance, en un plano diferente, daba la impresión de que desaparecía, borraba tanto su presencia, se abismaba, se volvía invisible del puro no estar, se confinaba, se aislaba en un tiempo y un espacio exclusivos de ella, apartada de él, escindida de cuanto existía a su alrededor. Luego,



de golpe, se levantaba y se iba, y él respiraba a sus anchas, un rato, porque en veinte o treinta minutos empezaba a repiquetear el teléfono y la voz estallaba patética, suplicante, perdóname, ayúdame, los gemidos, los llantos, tienes que ayudarme, para eso te busqué, los reclamos, por eso te permití que me hicieras tu mujer, para que la rescatara, no podía vivir sin él, sálvame, no me sueltes de tu mano, así que regresaba, dócil, dispuesta a modificar su conducta, le solicitaba, le rogaba, le imploraba, le ofrecía te juro que voy a cambiar, ya no tendrás motivos de queja, sólo quíereme, se iluminaba, se volvía encantadora, seductora, acéptame, soy tuya y no quiero más que ser tuya, complacerte, reía con facilidad, con alegre desenfado, todo va a ser maravilloso, déjame demostrarte que sí puedo hacerte feliz, y prometía plenitudes, hacía planes, ¿habló de casarse, de tener una verdadera noche de bodas?, él estaba distraído, agotado, insomne, ¿de alquilar un departamento más amplio, de viajar alrededor del mundo?, y muy poco después se replegaba y, sin transición, transcurría del tibio sol a la tormenta y lo insultaba, lo maldecía, se negaba a que la tocara, se acostaba vestida y se amortajaba entre las sábanas, ponía almohadas entre los dos, y él aprendió a aborrecerla desde el fondo de su alma. Y un día se le abultaron de llamas los ánimos y le exigió que se largara de una vez por todas, para siempre, ya no la soportaba, no quería perder la razón ni tampoco volver a verla jamás. Ella, desconcertada, sacudida por el asombro, pareció romperse en sus adentros y se puso a temblar, a pujar, a llorar incontrolablemente, y él ablandó su furor, está bien, ya, no pasa nada, atrapado en la telaraña, abrazándola, acariciándola, besándola, hasta que la tranquilizó. Pero se sintió peor que nunca. La escena, acertijo sin descifrar, prelude del desastre, se repitió en múltiples ocasiones, cada vez más insoportable, más violenta, más llena de rencor.

¿Por qué no logra acordarse del color de sus ojos? ¿Por qué invariablemente termina en este frenesí, en esta total incertidumbre la imposibilidad de recordar?

Ahí está la mosca parada casi frente a él; ahora se ve más grande, y más negra; sus alas más luminosas y transparentes. Tiene la aguda sensación de que lo observa, sarcástica, agresiva. Después de un rato de quietud absoluta, se vuelve y comienza a caminar en sentido inverso. Al pasar por uno de los círculos blancos dibujados en la duela, él cree percibir un crujido leve. Es probable que sólo sea su imaginación. No

necesita, no debe alterarse. Mejor deja de seguirla y se acuesta de nuevo boca arriba, entrecierra los párpados y repasa las vigas del techo, son doce, la lámpara triangular, el cordón, la ventana de cristales manchados que se abre a un vacío de seis pisos, la puerta atrancada; boca arriba en espera de que el teléfono, a lo lejos, en su memoria, en esa especie de ebriedad implacable que es su memoria, empiece a insistir, infame, atroz, torvamente (alguien que llama a alguien para decirle me urge hablar contigo, espérame, en seguida voy, no vayas a salir).

Una mosca es inofensiva, a fin de cuentas, y quizá lo que él debería de hacer es atreverse a dejar la cama, darse un regaderazo de agua caliente, vestirse, salir a la calle, irse sin prestarle atención a esa mirada de Daniela en la que se advierte una mezcla de fracaso, de miedo, «y al mismo tiempo la libertad es aterradora porque es lo total desconocido, es la nada, y le tengo pavor, la deseo y la rehúyo, la anhelo y la detesto», y cuando retorne, ella habrá recuperado el ímpetu por vivir, o se habrá ido para no volver (porque él codicia ahora también su propia libertad, liberarse de ella, de su imagen metida a la fuerza en su corazón, en su mente, porque ya no sentía si no era por ella, para ella, porque ella se introdujo a quemarropa en su destino y el sufrimiento pasó a ser parte de él), y las cosas recobrarán su forma de antes, cuando todavía era posible recordar el color de sus ojos, cuando todavía era viernes por la mañana y no había llegado la noche y con la noche el hundimiento, el derrumbe, la ruina, el silencio, ese silencio insólito que sigue a la fatalidad, a la catástrofe, cuando él aún no se había levantado con la garganta amacizada de cólera, harto del zumbido, del trastorno inaguantable de esos gritos zumbando por la habitación, botando en las paredes, escarbándole los oídos, lijándole las vísceras, cuando aún no había perdido los estribos ni había abierto violentamente la ventana para que saliera la mosca, para dejarla volar, para arrastrarla, empujarla, arrojarla con todas sus fuerzas al vacío de su ansiada, su inmunda, su estúpida libertad, cuando aquel ruido sórdido de la caída contra el pavimento intempestivamente apagó la voz de Dios, cuando la voz de Dios calló irremediadamente, para siempre.

Suelta un quejido y se tapa la cara con las manos. Permanece así hasta que oye el sonido de la cerradura y en seguida la voz cariñosa y juguetera:

—Hoy es día de visita, y hace una mañana espléndida. Vamos, arriba. Tiene que bañarse y afeitarse para estar muy presentable. La señora Daniela tiene que verlo muy guapo, eh, y muy alegre ●

# Café Habana

JOSÉ LANDA

Comensales ingieren, sorbo a sorbo, la mañana.  
Qué delicia el paladar del aire que apenas se cuele  
en la cafetería  
cuando alguien irrumpe en su interior.

Los muchachos, los viejos, discuten un lenguaje de avispas.  
Desde la trituradora exhala el café un vaho amargo,  
dispuesto a ayuntar con el azúcar su soledad complementaria.

¿Quién dice que es imposible mezclar el silencio  
con la vocinglería de la calle?  
Cuando alguien abre la puerta, mete su lengua el ruido exterior.  
Pero a nadie le importa lo que peatones,  
o automóviles, mediten en su ambular ensimismado.

En su mesa dos hombres peinan canas al tiempo,  
en tanto una tercia de muchachos como naipes, ríen  
cuando uno de ellos las compara con sirenas.  
Al rato, entablan un diálogo de espejos.  
De pronto, un muchacho atraviesa desde el fondo  
hasta la puerta de la cafetería,  
ondula su cabellera larga —cascada que entona himnos al día  
en un invierno donde el frío es apenas una nostalgia.

# Arqueología para tres

GUSTAVO OGARRIO

**DURANTE LOS PRIMEROS** días de junio de 2007, prácticamente me instalé en la Biblioteca Pública de Salamanca, España. Largas horas pasé en el salón discretamente iluminado, en la parte antigua del edificio que alberga la zona de lectura. Con la mirada acostumbrada a ciertas carencias bibliográficas desde que salí de México —una adversidad que se trasladaba conmigo y jugaba al libro mil veces negado al pie de las mesas de préstamo, ante los rostros amables de bibliotecarias contrariadas por la búsqueda—, un apetito de letras casi domesticado por el viaje trasatlántico, los ires y venires entre Salamanca y Madrid y el traslado obscuro de las maletas casi prehistóricas, me infiltré en los estantes y busqué con una calma más bien resignada dos o tres novelas de cierto uruguayo de fracasos y ternuras malditas, legendarias; también localicé otro par de libros de pastosa opinión literaria sobre la obra de este uruguayo.

En unos de esos días iniciales, días mansos como el cielo azul con nubes en forma de grandes botones celestes, previos al inicio del verano, emprendí la búsqueda de cierto libro que parecía imposible para mí. Los dos tomos de *Faulkner. Una biografía*, de Joseph Blotner, escapaban siempre, desaparecían en forma de préstamo a lectores anónimos y enemigos justo cuando se me ocurría asaltar su lectura e internarme por fin en la genealogía literaria del entrañable endemoniado del Sur, cuyo acceso estaría condicionado, en mi caso, por la escritura rigurosa, altamente poética y casi novelizada de Édouard Glissant y su *Faulkner, Mississippi*.

La biografía de William Faulkner escrita por Blotner brotó del último piso de un estante pequeño. Me agaché un poco, fascinado por el hallazgo y por haber encontrado una edición corregida y puesta al día por el autor en el año 1984. Hojeaba el libro mientras distraídamente me sentaba en esa silla que se encuentra al pie de los estantes y que inmediatamente se adivina que está al servicio de la consulta obsesiva de textos. Creo que

me levanté cuando leía las primeras líneas sobre la infancia de Bill, el pequeño Bill de cólicos espantosos y nocturnos que al mismo tiempo probaban la fortaleza de su pequeña madre y ponían a vibrar a toda su tribu, a las barbas ralas, discretas y opacadas por el sudor arenoso de tíos empecinados en permanecer en su geografía salvaje a través del disminuido Bill. Descarté mirar el tremendo árbol genealógico que Blotner pone al servicio del lector en las primeras páginas. Un pasado de sangre reconstruido de esa manera delirante tan sólo para que William se encargara de reventarlo con una alteración que era también una parodia y una crítica a la idea de historia que dominaba a ese Sur estadounidense de inicios del siglo xx, de gesto aristocrático y racista, trágico y para siempre maldito: el Falkner originario era prácticamente devorado y borrado por una «u» invasora, por el Faulkner que el pequeño Bill escribiría para sí, como una pequeña bomba contra el pasado de los suyos.

Creo que hojeaba de pie algo sobre el padre de Bill cuando escuché la breve rajadura de algún papel cercano. Instintivamente volví la vista al estrecho pasillo, en el cual se encontraba un hombre sentado al pie de la sección de revistas, sección que hacía frontera con la de biografías; un hombre que con ojos culpables me miraba de reojo. Me di cuenta de que el hombre había roto una hoja entera de la revista que ahora hojeaba como si no hubiera pasado nada. Yo también sentí un breve desdoblamiento que me partía momentáneamente en dos: sentí el reflejo ridículo de lector ofendido que le recriminaría aquel acto al tipo aturdido; al mismo tiempo, quería que esta posible respuesta fuera vencida por otras razones inalcanzables para mí; deseaba que la figura de aquel hombre que a mi costado había arrancado la hoja de una revista escondiera una historia inaudita que me pudiera hacer cómplice de aquel acto.

**Hojeaba el libro mientras distraídamente  
me sentaba en esa silla que se encuentra  
al pie de los estantes y que  
inmediatamente se adivina que está  
al servicio de la consulta obsesiva  
de textos.**

El hecho de saber que el objeto editorial destrozado era una revista de espectáculos calmó un poco la contradicción que en ese momento vivía y que corría por mi semblante de lector que vigilaba y de alguna manera alargaba la culpa de aquel lector de revistas. Quedé paralizado ante el hecho, y todavía no definía si le haría caso a mi reacción de militante en el culto occidental por el libro y el texto escrito o si seguiría mi débil olfato de perseguidor de historias cuyas razones o últimas consecuencias son inesperadas. Entonces imaginé que el tipo actuaba en clave melodramática, que algo de esa revista lo sentía como profundamente suyo, que entre los encabezados que sellaban su pacto con lo efímero, con los relatos de artistas felices por sus hijos rubios y mediterráneos, con glamorosas cantantes y actores simple y dulcemente aturdidos por el flashazo ingobernable de la fama, estaban las huellas de algún hecho que había modificado drásticamente su vida. Imaginé que entre las historias de estas mujeres desdichadas ante la traición de maridos perfumados y musculosos, entre las fotos de bikinis desquiciados y salvajes o de pechos sublimados por la arena, el viento, el mar y cierto aire de humanidad envenenada y fingida, estaba algo que para este hombre sería tan importante que lo llevaría a arrancar un pedazo de revista y quizás después a una acción más temeraria.

Pasó un minuto o quizás más, no lo sé. El tiempo se alargó en una pausa que me dejó atrapado en esa rasgadura interior. La historia melodramática del ladrón de recortes de revistas era también imposible. Ahora yo pensaba que su incapacidad para voltear hacia mí y su convicción

**Me di cuenta  
de que el hombre  
había roto una hoja entera  
de la revista que ahora hojeaba  
como si no hubiera  
pasado nada.**

de quedarse sepultado en la culpabilidad a través de su cabeza bajada y metida en la revista vejada se transformaría en un jeroglífico. ¿Qué lleva a un hombre cualquiera a entrar en la Biblioteca, subir hasta la sección de revistas, confundido entre los demás lectores, para sentarse plácidamente a arrancar pedazos de esa vida escrita y fotografiada en clave melodramática? ¿Qué hace que este mismo hombre sea incapaz de alzar el rostro y romper con un gesto distraído el desgarramiento infantil de la vergüenza?

Una parte de mí, la más ridícula, como ya lo dije, la de vigilante de la letra escrita y de una tradición literaria más bien formada a punta de asesinatos ilustrados de baja intensidad y de traiciones consumadas (quizás como aquella que excluyó a escritores como José María Arguedas o Roberto Arlt o Efrén Hernández del gran canon de escritores latinoamericanos dignos de presentar, con un dulce sabor a subordinación casi colonial, ante el «gran público» español), decía que esta parte de mí, que había surgido como un león hambriento en busca del arrepentimiento de aquel hombre cabizbajo, reflexionaba sobre si sería capaz de acercarse con su mueca de juez implacable y murmurarle al oído que lo había visto todo y que más valía que fuera la última vez que se atrevía a mancillar el patrimonio escrito de la humanidad, esa humanidad que jamás le perdonaría el hecho de haber despedazado una parte mínima de esa memoria activa que era la Biblioteca Pública de Salamanca, enclavada en el formidable edificio conocido como la Casa de las Conchas. El hombre pediría perdón y se entregaría a las autoridades de la Biblioteca, dispuesto a reparar en la medida de lo posible el daño y restablecer esa memoria en la que seguramente algo de este mundo presente viajaría hacia un futuro improbable, cuando en unos miles de años el mayor interés que podamos generar pertenezca únicamente a la arqueología, a la reconstrucción de mundos antiguos a través de ese pedazo de papel melodramático que el hombre había arrancado para regalarme también, seguramente como una maldición de largo tiempo, el sonido del papel cuando es arrancado.

Tuve una vergüenza inaudita en lo que pensaba todo esto. Permanecí parado y con un giro de mi cuerpo le di completamente la espalda al hombre de la silla. Tan sólo alcancé a escuchar lo que debería ser el sonido de cinco o seis revistas entrando en la parte trasera de su pantalón, un «hasta luego» desangelado y breve, los pasos sobre el piso de madera del hombre en fuga de mí, de la Biblioteca, de alguna arqueología futura que seguramente también encontraría, en el cementerio de los jeroglíficos milenarios, los restos mortales del pequeño Bill y de sus interminables noches en las que todavía se le escucha llorar el horror en el estómago •

# ALBA

## RODOLFO MATA

**Dosis  
sobredosis en el blanco  
o allá arriba  
según él  
grados de difusión  
de los dioses**

**Y últimamente  
no abusar  
Casi pérfido  
ése ¿puede ser nocivo  
para la salud?**

**Aceite transparente  
bajo receta médica  
luxación del rayo  
que me atraviesa**

**Y todo en slow motion  
canapé de un fino cirro infinito  
casi eterna felicidad  
de tu rostro en el espejo**

**Queremos paz, dijimos  
y en jirones  
sobre la desnudez trenzados  
al fin caminamos  
¿No es así?**



# Hacer Coca

JAIME MUÑOZ VARGAS

para Alonso Licerio

**POR UN PITAZO** supe de aquel viejo. El Tibu me llamó desde su casa para decirme conocí a un ruquito muy simpático en Trincheras, el barrio de Gómez; sirve para que vayas a sonsacarle un artículo de los tuyos. ¿Y qué tiene de especial?, le pregunté al Tibu. El muy cabrón sabe la fórmula secreta de la Coca-Cola, güey, me respondió el maldito Tibu, como si eso fuera serio. ¿Cómo se te ocurre decir tamaña babosada?, le reviré al Tibu. Y entonces comenzó a darme una explicación pendeja, dijo que andaba arreglando un bóiler en Trincheras y en una de esas pasó un anciano insignificante que le dijo ei, amigo, no gusta un refresquito. El Tibu se le quedó mirando con desconfianza, pero como la sed estaba demasiado perra venga para acá la soda, mi ruco. Y al primer trago dijo el Tibu ah caray, qué es esto, sabe idéntico a la Coca o tal vez mejor. No, mejor no: idéntico. Ni mejor ni peor, idéntico. Y entonces el Tibu le preguntó al viejito qué es, y el viejito es Gómez-Cola, una bebida inventada por él y despachada en su triciclo. Y el Tibu que pensó en mí y rápido se interesó por el anciano y le pidió su nombre; Elías Bermejo, servidor, don Elías para sus próximos, y dónde vive, mi don, y don Elías aquí a tres cuadas, en el callejón Pascual Orozco, la casa número 4, y entonces al Tibu que le brillan los ojitos y de volada piensa en mí para ver qué publico en *El Regional* sobre don Elías el vendedor de Gómez-Cola.

Y es que el Tibu conoce mi necesidad de encontrar siempre buenas noticias. Yo le decía Tibu porque de chiquito tenía dientes picudos y filosos, como de tiburón el méndigo. Ambos llegamos hasta la secundaria y ya no pudimos estudiar por falta de billete. Ahora es mi compadre. Somos del mismo barrio, pero cuando a él se le cerró la

oportunidad de estudiar —quería ser ingeniero mecánico—, se fue por un oficio manual, la plomería, y a mí me dio por llenar una solicitud Printaform y pedir cancha en *El Regional*; comencé de mandadero y luego —cuando vieron una vez que no era malo para la ortografía sólo porque sí sabía poner acentos— de corrector, y luego, cuando faltó un compa que cubría deportes, pues me desempeñé como reportero de esa sección y allí me fui quedando; he pasado por todas las fuentes, por policiacas, educativas, agrícolas, oficiales y algunas dos o tres suplencias en espectáculos, pero la que más me gustó fue aquella que me dieron una vez y que consistía en escribir un reportaje de ocho cuartillas una vez a la semana. El asignado al reportaje se largó bastante encabronado del periódico —pidió un aumento y por supuesto le dieron puro camote— y entonces el jefe de información eh, Carlangas langas, ¿no le gustaría cubrir reportajes especiales?, ¿cómo se siente para esa responsabilidad?, y entonces yo écheme eso y le tupo, bien sabe que no le tengo miedo y todo lo aprendo sobre la marcha, usted póngame las ratas y yo las mato. Así me dieron aquella chamba y me gustó porque ya no andaba correteando a la gente para entregar ocho notas diarias y la mayoría sólo de maldito relleno. Acá en reportajes la cosa andaba más calmada pero era necesario tener ganas de superarse como periodista, ponerle coco y güevos, echarle caché, investigar un tema hasta los huesos, sacarle su jugo, entrevistar, ir y venir como detective pero del periodismo y no de la delincuencia. Lo primero era seleccionar el asunto, aunque eso casi no me lo permitían, pues entre los jefes de información y redacción se ponían de acuerdo y luego Carlangas langas venga para acá, ya le tenemos su temita. Y yo los escuchaba un rato y al final de la conversación empezaba mi cuenta regresiva de ocho días para entregar el reportaje lo más chingón que se pudiera.

Eso me gustó. Investigar el asunto de la inseguridad en las gaseras, por ejemplo, fue un *hitazo*. Otro que me felicitaron fue aquel de la poda inmoderada, o aquel otro de los indios que llegan a Torreón y en los cruceros van haciendo su vida hasta que deciden emigrar de nuevo a otras miserias. Y qué decir sobre el que cociné sobre las salas de masaje donde las culeras lenonas metían de putas a chavitas de quince años. Eso me gustó. Investigar, preguntar, ordenar la información y al final ver una página entera encabezada con mi nombre. Claro que me gustó, pues yo siempre tenía ganas de superarme. Y entre lo que fui leyendo me encontré en un manual de periodismo el reportero cueste lo que cueste debe ser capaz de encontrar por iniciativa propia

los asuntos de interés público, y con esas palabras como ley divina me animé a plantear delante de mis jefes los asuntos que más le interesaban a mi olfato de investigador. Pero ellos apenas me escucharon y sólo me permitieron una vez elegir tema y lo que salió fue un reportaje sobre los escritores de La Laguna. Me encantó, pero no tanto a mis jefes y entonces ellos siguieron eligiendo y entonces vendedores ambulantes, taxistas pirata, barrios donde venden contrabando, insalubridad en el rastro municipal. Así fueron saliendo, como chorizo uno tras otro y poco a poco me ubicaban los lectores ah, usted es el que escribió sobre las gaseras; ah, usted fue el que se aventó la historia de las prostitutas de quince años; ah, usted es el que se metió al submundo de la fayuca. Puras felicitaciones, y eso me tenía retozando en el orgullo.

El Tibu, mi compadre, me dio el pitazo y no le di largas a la búsqueda de don Elías Bermejo. Yo sabía que era tiempo perdido, pero no estaba de más echarse la asomada para ver si sí o si no. Llegué a Trincheras y muy pronto di con la casa del anciano. Toqué varias veces y nadie abrió la puerta. Una vecina —señora prieta y ventruda y tal vez madre de cien hijos— me dijo a gritos que don Elías andaba vendiendo y que más o menos llegaba hasta la noche. Si quiere échese la vuelta cuando se meta el sol. Bueno, le dije a la señora, yo regreso. Entonces dejé pasar dos semanas pues me tuve que aventar un par de reportajes en los ranchos de Torreón, uno sobre los problemas del arsénico en el agua y otro sobre el empobrecido éxodo de jóvenes trabajadores hacia los Estados Unidos. Cuando volví a Trincheras esperé a que se metiera el sol, como me recomendó la vecina de don vendedor. Llegué a las nueve de la noche y en el callejón oscuro le di unos golpes a la puerta de lámina sólo pintada con fondo anticorrosivo color sepia. Una silueta medio encorvada por la edad se recortó en el marco iluminado de la puerta. La luz era pobre, todo era pobre. ¿Dígame? ¿Don Elías Bermejo? Sí, yo soy. Vengo de *El Regional*, soy reportero y me enteré que usted prepara una bebida muy especial; ¿me permite platicar un segundo con usted? Don Elías no era de mucha averiguata, pero me dijo sí, pásele, y entré a la salita presidida por un apesadumbrado foco de 25 watts. Todo allí era humilde y caótico. En la pared principal me asombró el almanaque de la veterinaria Los 3 López que en el cromo exhibía la imagen de un marrano espléndidamente alimentado, lindo el maldito puerco. En la mesa de centro había un carnaval de botes, clavos, pinzas, trapos, guantes, periódicos, latas, ligas, platos, lápices mochos, un cenicero gigante repleto de colillas y todo lo que la imaginación guste cooperar.

Y bien, ¿para qué soy bueno?, dijo don Elías y me sacó del embrujo descriptivo. Le expliqué cuál era mi propósito. Haré el reportaje siempre y cuando usted así lo quiera y siempre y cuando me deje probar de su producto. Pa' pronto es tarde, dijo el viejo, se puso de pie ya con cierta dificultad, quejándose un poco, jadeando con un silbido incrustado en sus pulmones, y fue a la cocina separada de la sala nada más por un cortinaje cochambroso y decorado con flamings. Al rato volvió con un vaso de peltre en la mano. Tenga, a ver qué le parece. Tomé el recipiente azul y descascarado. Lo olí primero. Olía a Coca, a Coca-Cola. Sentí la frialdad metálica en mi palma, lo pensé un poco y va para adentro el primer traguito. Lo que debe hacer un reportero de especiales para conseguir sus temas. Quién sabe si el vaso estaba lavado. Quién sabe si el brebaje había sido preparado con sustancias inocuas. El caso es que le di un segundo trago y sentí el sabor entre dulzón, ácido y gaseoso de una genuina Coca. Vi las burbujitas alineadas en las paredes interiores del vaso, la brillante negritud del contenido. Era Coca, en efecto. ¿En qué trabaja usted?, le dije. En todo y en nada, respondió, siempre con la voz agobiada. Soy inventor. He inventado más de cincuenta mugres. La historia comenzaba a darme datos interesantes. ¿Un inventor? ¿Un inventor empobrecido y viejo en medio de tanta pobreza? Era un loco, un loco gracioso. Me quería engañar con el cuento de la Coca, pero obviamente él se escondía en su cocina para servirla desde una botella comprada de antemano con el fin de hacer pasar el líquido como parte de su producción doméstica. ¿Le pido un favor? ¿Podría mostrarme el lugar o la máquina donde prepara su bebida? Sin dudarle, el viejo me hizo seña de que lo siguiera al otro lado de la cortina impregnada de aterrado sebo. Entramos a una cocinita de tres por tres, de techo bajísimo. Hedía a pura pobreza. Vi una estufa de tractolina, de las que



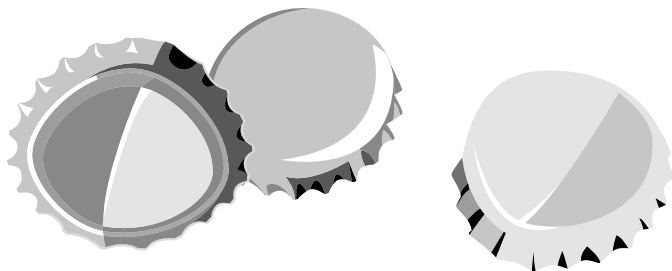
ya habían dejado de usar hasta los pobres entre los más pobres cuando se popularizaron las de gas. Caramba, don Elías, una estufa de las que ya no hay. Sí, pero ésta yo la mejoré. Es de tractolina, pero le puse encendido de chispa, mire. Maravillosamente, dio la vuelta a una perilla, se escuchó un chispazo y encendió una llama pesada y muy azul. Ve, no necesito cerillos para que prenda. El refri era un Westinghouse blanco, raspado, de la segunda guerra mundial. ¿También a éste le hizo una mejora?, pregunté. ¿Cómo lo sabe?, dijo el viejo con los ojos intrigados. No sé, lo sospecho. Pues sí, este refri fue adaptado en 1965. Ábralo. Lo abrí, pero no noté nada, salvo dos o tres productos, dos o tres verduras y una botella con medio litro de leche. ¿Qué tiene de peculiar? Todos los refrigeradores tienen dos niveles de enfriamiento: uno congelante y otro normal. El mío tiene cuatro. Meta la mano al nivel de más abajo. La metí y noté en mi palma apenas un fresco húmedo. En ese nivel meto los productos de mayor consumo, las tortillas, por ejemplo. Cuando las saco debo calentarlas un poco para que agarren su temperatura normal, y no como en otros refrigeradores, donde salen casi congeladas y no se pueden separar. Cada cosa requiere su temperatura, por eso decidí inventar el REME, refrigerador eléctrico de múltiple enfriamiento, como lo bauticé. El viejo estaba más loco de lo previsible. Decía que inventaba y mejoraba cosas pero en todas sus afirmaciones no dejaba de aflorar un tufo como de burla, de tomadura de pelo. ¿Y esto qué es, don Elías? Ah, ese aparato es muy interesante. Permítame. Ya inventaron el horno de microondas —a mí se me ocurrió algo similar, pero se me adelantaron y ya no le seguí por ahí—, pero no el EIDEL, enfriador inmediato de líquidos, como lo bauticé. Mire. Llenó un vaso con agua de la llave, lo metió a su artefacto, subió una palanca con una graduación numérica pintada a mano, y en diez segundos sacó el recipiente. Mire, un hielo. Todavía no lo he perfeccionado y congela demasiado rápido. Debo hacer que por lo menos se tarde treinta segundos en transformar un líquido en un sólido; es sólo un detallito. La miseria y el caos de la cocina eran evidentes, pero también había allí un arsenal de maravillas caseras. ¿Y esto? Es un ABTO, abrelatas total, como lo bauticé. Mire. Sacó una lata de chiles jalapeños, la colocó en una base, luego bajó un brazo de palanca y listo, la lata había perdido de un jalón, con un corte limpio, toda su tapa. Le puse un imán para que después del corte la tapa se quedara en la navaja de la palanca y no fuera difícil retirarla. Lo único malo es que no se pueden destapar latas muy grandes ni muy chicas; mi máquina sólo abre un tamaño más o menos estándar. El viejo parecía bastante

receptivo a mi convocatoria, le gustaba enseñar sus novedades. Me dio la impresión de que yo era el primero al que se las mostraba. En un rincón de la cocina, al lado de la tarja repleta de platos cerdos, varias botellas de Coca-Cola, todas vacías, me confirmaron la sospecha de que vaciaba ese producto en otro recipiente y lo vendía como propio. ¿Me puede regalar más Coca-Cola? Don Elías no se inmutó. Pasamos a otra habitación igualmente revuelta y allí estaba un pequeño aparato con apariencia de extractor eléctrico similar al que usan los jugeros del mercado. Vea esto. Le vació medio litro de agua y del otro lado colocó mi vaso de peltre. Un chorro negro y espumoso salió del extractor. Lo probé. Era Coca, Coca helada y muy gaseosa, el viejo no me estaba engañando. Pensé que era un milagro: un inventor de genio metido en un muladar. ¿Y qué ha hecho con tantos inventos, don Elías? Nada, entretenerme nomás. Hace muchos años quise patentar alguno, pero tuve muchas dificultades, luego el tiempo se fue pasando y ya ve, todo lo que no hacemos un día, más después nunca lo hacemos. ¿Cuáles dificultades, don Elías? Mandé mis cosas a una oficina de la capital, pero de retache no recibí más que silencio. Me da la impresión que alguien me las robó por allá, y eso se lo digo porque algunos años después supe de varios inventos míos en las tiendas. Se pusieron a venderlos, no sé si les fue bien. El reportaje ya estaba concebido: «Genio desconocido: ha creado más de cincuenta inventos». Yo vislumbraba ya el balazo y la cabeza cuando le dio al viejo un ataque de tos que lo dobló. Tuve que ayudarlo a que se sentara en una silla destartada, sin respaldo, que estaba por allí, extraviada en aquel apeñuscado caos. Cuando pudo hablar me dijo que sus pulmones estaban hechos un trochil. Fumo desde niño y nunca logré abandonar esa cosa, dijo y apuntó con su barbilla hacia un mesón donde daban testimonio de aquel vicio varios paquetes de cigarros Delicados. Hice el cálculo alguna vez y en sesenta años pude haber despachado, de a veinte cigarros por día, unos 438 mil tabacos o tal vez un poco más, eso si pensamos que durante varios años me fumé más de un paquete diario. Ya no me quedan pulmones, dijo y lanzó otra ráfaga de ciclónicos tosidos. Tuvo que doblarse un poco para detenerse el estómago, pues los golpes de aire y flema que le venían del pecho zarandeaban todo su deteriorado esqueleto. Cuando concluyó el concierto me pidió perdón, luego hizo una larga pausa mientras con un paliacate se limpiaba las babas, y entonces prosiguió. Tengo muchos inventos, joven, pero se necesitan varios días para explicárselos. ¿Por qué no se deja venir mañana? La verdad estoy cayéndome de sueño.

Acepté seguro de que en torno a don Elías estaba un reportaje marca Pulitzer, pero primero debería armar la propuesta y ofrecerla a los jefes. Salí de aquella casa mareado por el asco y la sorpresa. ¿Era Coca? ¿Era de verdad un inventor o un pobre charlatán enloquecido con la idea de ser un Edison vernáculo? Eso lo vería después, cuando me aceptaran la elaboración del reportaje.



**LO SENTIMOS**, Carlangas langas, eso no es serio. ¿Un inventor? La gente se va a reír de nuestra selección. Todos van a tomar a chungo ese trabajo. Además, ¿creador de una bebida idéntica a la Coca? ¿Está bien de la cabeza aquel señor? Así, atropelladamente, sin darse aliento, el jefe de información me vapuleó con su oposición al tema del viejito. No haga eso, Carlangas, se va a quemar si saca esos disparates. Lleva una buena carrera, la gente le empieza a reconocer su calidad de reportero, así que si publica ese bodrio sobre el inventor estoy seguro que pierde admiradores. No, nada de investigar sobre ese asunto. Además, es muy riesgoso. La Coca es una empresa que nos compra mucha publicidad y se puede enojar con esa broma de mal gusto. ¿Un viejito que inventó su propia Coca-Cola? ¡Bah! Dicho esto meneó la cabeza y sacudió una risa en sus facciones. A mí me seguía pareciendo un excelente tema y traté de defenderlo. ¿Cómo desaprovechar a un personaje con esas características? ¿Cómo? El viejito era toda una excepción, un sujeto sensacional, una noticia de pe a pa. No, Carlangas, déjese de tonterías, ¿qué no entiende? No podemos publicar nada que pueda ofender a nuestros principales anunciantes. Ya una vez, hace como cinco años, metimos una queja insignificante de dos cajeras despedidas injustamente por La Faraona, ¿y qué pasó? Fácil: nos tumbaron un contrato millonario de publicidad.



No podemos arriesgarnos con la Coca. Además, ¿es serio lo que dice, Carlangas? ¿Quiere de veras entrevistar a ese ruco delirante? ¿Bromea, verdad? No, señor, hablo en serio. Yo probé el producto, vi cómo salía de su máquina tras haberle echado sólo agua. ¿No me cree? ¿Quiere ir a verlo usted? El jefe de información levantó sus lentes con una mano y con la otra se talló los ojos, fastidiado con mi asedio. Bueno: imaginemos que voy y compruebo que en efecto ese señor produce Coca auténtica con su maquinita de oro. ¿Y? ¿Podríamos publicar un reportaje con ese asunto? ¿No se da cuenta que puede ser un asqueroso truco? ¿Quiere que nos suicidemos? ¿Usted cree que la Coca se quedaría aplaudiéndonos? No, Carlos, eso es un disparate, basta. Hay un tremendo desmadre con los fraccionadores irregulares, cubra eso y se acabó la discusión. Yo era terco y le supliqué al jefe que no cerrara el asunto por completo. Luego vemos, Carlos, luego, y vaya a ver ahora mismo el desmadre de los fraccionadores.



**LUEGO DE LOS FRACCIONADORES** y sus triquiñuelas, siguió el tema de la reforestación en el bosque y enseguida uno más sobre el tránsito por nuestra ciudad de centroamericanos que viajan como indocumentados hacia los Estados Unidos. Casi olvidé el tema de don Elías, pero una tarde me encontré con el Tibu y él me lo recordó. ¿Qué pasó con el artículo —a todo le decía *artículo*— del ruco que inventó la Coca? Nada, no me dejaron escribirlo, compadre. Ah, cabrón, ¿y por qué? Según esto representa un peligro. Es imposible sacar en el periódico algo que pueda ofender a los patrocinadores de peso completo, nos podemos quedar sin publicidad. Mis jefes no quieren arriesgarse. El Tibu no había estudiado nada pero era, como casi todos los mexicanos, una lumbrera sin libros. ¿Y una compañía como la Coca le va a temer al pobre viejo aquel? ¿Tus jefes son pendejos o nomás se hacen? Ya ves, mi querido Tibu, para ser tan meco no se necesita mucho esfuerzo. Don Elías da el ancho para ser una figura de la comunidad, es un inventor de los que no existen. ¿Te platico lo que me mostró? No podía ser posible que el Tibu tuviera más cabeza que mi jefe de información: se quedó alelado con la narración de mi visita a la madriguera de don Elías. Lo que más le apantalló fue la estufa de tractolina con encendido automático de chispa; aquello era como inventar un dinosaurio con dirección hidráulica. Nos reímos, pero en el subsuelo de la risa latía nuestra admiración hacia aquel

anciano loco y ninguneado. ¿De dónde había salido? ¿Cuál útero lo parió? Era un genio en este país, un genio sin oportunidades, sin presente ni futuro, un genio en el tacho de los desperdicios. Si el cabrón viejo fuera japonés ya sería famoso en toda la canica terrestre. El Tibu se reía, pero era inteligente y yo sé que debajo de su liviana sangre habitaba un ser noble y muy creativo, un plomero que con las uñas era capaz de arreglar la cuarteadura de una presa y con el corazón hacer favores a cualquier amigo. Uno más, pensé, uno más que en México se ha podrido por falta de oportunidades.



**MI DON**, ¿y esto qué es? Es un aparatito muy sencillo, me dijo. Se me ocurrió cuando vi a una mujer de la zona esperando clientes. Se sentaba en su sillita afuera del cuarto, cruzaba la pierna, chasqueaba el chicle a todo vapor y nunca dejaba de limarse las uñas. Entonces se me ocurrió: voy a inventar un lijador de uñas con baterías para ayudar a estas pobres mujeres. Desarrollé esa tecnología hace veinte años, y todavía sirve. El viejo comenzó a operarlo. El artefacto parecía un sacapuntas eléctrico de donde a floraba una lengüeta, la lija de palo. Don Elías oprimió un botón y listo, la lija comenzó a entrar y salir con ritmo zumbante. Me lo acercó, puse mi uña del dedo gordo y sentí una leve abrasión que de inmediato me dejó algo de tamo sobre la cutícula. Excelente, don Elías. Lo que darían las modelos de Nueva York por este invento. Las modelos de Nueva York darían hasta las nalgas, me respondió, pero los empresarios mexicanos no son capaces de dar ni un quinto; este aparato ya ni siquiera lo promoví. Me conformé con inventarlo. Recorrimos nueve inventos más, todos espléndidos. Estaban contruidos con piezas de desecho, con carcasas de otros aparatos desconocidos, con alambres y engranes localizados en el basurero, con imaginación, con harta imaginación. De todas sus piezas, la que más me atraía era la fábrica portátil de Coca-Cola. Le comenté al viejo que estaba negociando en el periódico la salida de su historia. Le mentí: hay muchos reportajes en la lista de espera, pero pronto publicaré el suyo, don Elías. El anciano asentía sin decir palabra, como escéptico. Quién sabe qué tanto había toreado y ya no se dejaba ir al primer capotazo. Era nulo su entusiasmo por el texto que le prometí, pero parecía agradarle conversar sobre sus hallazgos con quien se interesara. De vez en cuando lo doblaba un acceso de tos. Tomaba asiento en la primera silla que encontraba y dejaba pasar unos cuatro o cinco minutos, como

búfalo agotado, antes de volver a la actividad. Y dígame, don Elías, ¿cómo diseñó su máquina productora de Coca? Muy sencillo. En este invento también entra la química. La Coca basa su sabor en un jarabe secreto y en el gas. Ésos son los dos ingredientes básicos. Con el jarabe batallé diez años, hasta que di con el sabor. Lo saqué de una yerba que venden a centavo la tonelada en el mercado Juárez. No le digo cuál es. De allí hay que sacar, por calentamiento, la infusión extractada. Lo difícil es atinarle a la cantidad, dado que el jarabe base de la Coca original es muy preciso. Yo hice como tres mil intentos, hasta que me salió. Lo demás fue diseñar el aparato eléctrico. Tiene un sistema de enfriamiento muy potente y una pequeña bomba suministradora de gas. Eso es todo, lo demás es agua. Hagamos una prueba. Abrió un pequeño armario y sacó la botellita mágica. Era como chapopote. Vació dos lentas gotas en un depósito del aparato, introdujo agua en otro punto y de la pipeta dispensadora brotó, en unos segundos, el equivalente al mismo vaso, pero lleno ahora de Coca-Cola. Este aparato es bastante bueno, dijo. En su casa la gente podría tener casi gratis toda la Coca que quisiera. Sólo hay que hacer una módica inversión inicial, lo demás es fácil de conseguir y muy barato. Le di un trago. Era Coca. Una vez más era Coca, auténtica y fidedigna y cabrona Coca-Cola. No lo pude creer. Esta demostración fue abrumadora. Ver en vivo la preparación de mi bebida favorita era casi un *shock*. Yo debía sacar ese reportaje costara lo que costara. Para entonces había tomado varias notas, pero la intención era ponerle la grabadora a don Elías y dejarlo hablar libremente sobre su vocación creativa. Este aparato podría revolucionar la dieta del mundo, don Elías, le dije. Él aceptó mi comentario con un leve gruñido y con dos afirmaciones no muy convencidas. Estamos a punto de armar el reportaje, no se me vaya a desesperar. Nos fumamos otro Delicados mientras me narraba más en confianza que había nacido en Sombrerete, Zacatecas, en 1931. El párroco le prestó libros, vidas de santos, novelas de Payno y de Altamirano, poemas de Sor Juana y esas cosas. Pero los que más le gustaron fueron los de ingeniería. Había muchos libros de ese asunto porque la minería fue desde siempre un negocio bueno en Zacatecas, y no faltaron ingenieros mineros que al emigrar dejaron sus libros en la parroquia. Eran viejos tratados, algunos muy elementales, pero le sirvieron a don Elías para comenzar a conocer el mundo de la materia y su engranaje en el universo. Cuando llegó a La Laguna, esto más o menos en el 56, encontró unas librerías de segunda donde halló volúmenes de álgebra, de física, de hidráulica, de química, de cálculo.

En la soledad de sus años juveniles —nunca se casó, aunque tuvo un par de novias que al final lo abandonaron— leyó aquellos libros hasta dominarlos. Era fácil, pues su mente aceptaba los conocimientos con gran docilidad. Pronto descubrió que lo importante para él no era saber, sino descubrir, inventar. ¿Ha visto los filtros para purificar el agua en las casas?, me dijo. Pues mi primer invento fue algo muy parecido. Lo hice con desperdicios encontrados en un *yonke*. Me quedó muy bien, pero desde ese momento supe también que lo mío era la invención, no la patente. Una vez trató de localizar a alguien en la Ciudad de México. Le mandó un proyecto con el diseño de una máquina capaz de podar un jardín con apenas medio litro de tractolina. Nunca recibió respuesta. Otra vez vino a Torreón un famoso ingeniero gringo de la Ford. Vi en el periódico que estaba en el hotel Elvira, y lo busqué. Los mexicanos que lo atendían impidieron la entrevista y adiós oportunidad de hacer propuestas. Desde entonces, nunca más volvió a luchar para que sus criaturas alcanzaran multiplicación y fama. Siguió inventando, era un vicio, una enfermedad, y la vejez caminó hacia él cada vez con más prisa y mucho humo. Nunca había vuelto a Sombrerete, pero estaba seguro de que debía regresar, pues allá estaban enterrados sus remotos padres y al final debía volver a ellos. Bueno, don Elías. Vengo pronto, no lo dude.



**MUY FÁCIL** se la pongo, Carlos, dijo el jefe de información. Si sacamos esa mierda lo van a despedir a usted y el director también me va a botar a mí. Así que por enésima vez se lo remarco: no, no escriba sobre ese mentado anciano. Por enésima vez insistí: es un genio, se lo aseguro. No fue a la escuela pero sabe más que los ingenieros de la universidad. Es una joya que merece reconocimiento. Si lo entrevisto será un *hitazo* del periódico, estoy seguro. Fueron tantas las insistencias que al final el jefe bajó un poco los guantes. Bueno, yo le permitiría hacer esa nota siempre y cuando no saque lo de la Coca-Cola, que simplemente diga «refresco de cola» o «soda», pero nunca Coca-Cola. Otra vez la polémica: ¿pero si ése es su mejor descubrimiento? En su destartado laboratorio casero dio con la fórmula exacta de la Coca-Cola, ni más ni menos, y bien fría. ¿Cómo voy a eliminar ese dato? El reportaje perdería su chiste. Pues si quiere, dijo el jefe, si no ya sabe: hay mil temas pendientes para el reportaje especial. El laberinto parecía carecer de puertas, y no acepté. Le dije muy molesto que el

periódico no me estaba dando la oportunidad de trabajar, y que eso era muy grave. ¿De qué sirve querer hacer bien las cosas?, le pregunté. No haga nada hasta nuevo aviso, me atajó. Por lo pronto, ¿cómo va con la investigación sobre los desempleados de las maquiladoras?

Dos días después fui citado en la oficina del jefe de información. Tenía para mí una noticia. Me emocioné. Platicué en la mañana con el director, le conté sobre sus inquietudes, Carlos, y llegamos a la conclusión de que si no se ajusta a nuestras órdenes la puerta del periódico es muy ancha y puede salir cuando guste. Fue una bofetada. Era hora de ser radical. Me voy, señor Morales, me voy a la chingada y gracias por la oportunidad, ironicé.

Enojado, esa misma tarde busqué a mi compadre. El Tibu también le hacía a lo eléctrico y estaba rebobinando un motor en su casa. Le narré la conclusión del reportaje a don Elías. Mira nada más en lo que terminó la idea. El Tibu era plomero, pero sabía más de periodismo que mi ex jefe de información. Si no hacen periodismo no son un periódico, sino un catálogo de anuncios. Reímos. Mañana yo iría por la liquidación que me tocaba por cuatro años de trabajo. Mientras tanto decidimos salir a buscar unas cervezas. Nos metimos a una bar llamado Polo Sur. Íbamos en el séptimo bote cuando se me ocurrió visitar al anciano para darle la mala noticia. Pagamos. En la camionetita de mi compadre fuimos a Trincheras y llegamos al callejón donde vivía el inventor. Tocamos a su puerta dos minutos y no abrió. La vecina, con un niño prieto y desnutrido en los brazos, gritó desde su ventana don Elías ya no está, hace tres días sacó sus mugres, las dejó en la calle para que se las llevara la basura y se fue dizque a Zacatecas. Dispense, ¿usted es el periodista? Le respondí que sí. Me dejó una cosa rara para usted. La señora se perdió un momento en la lobreguez de su casa; al rato regresó con el aparato y el frasquito con la esencia mágica. Dijo que a usted le gustó mucho y que se lo regala. ¿Para qué sirve, eh? El Tibu y yo, medio borrachos, no lo podíamos creer. Tomé la fábrica portátil de Coca-Cola y nos fuimos. Alelada por la pesantez de la cerveza, mi mente imaginó una última esperanza antes de que todo se hundiera en el olvido. El Tibu no lo sabía, pero un reportero tiene que buscar sus temas cueste lo que cueste y pronto, con la pequeña liquidación del periódico, en mi programa de reportero independiente figuraba un desesperado viaje a Sombrerete, Zacatecas. No hacerlo significaba comenzar a pudrirme, como casi todos en la jodida patria, por falta de una oportunidad, una maldita oportunidad. Una sola •

# E

SERGIO TÉLLEZ-PON

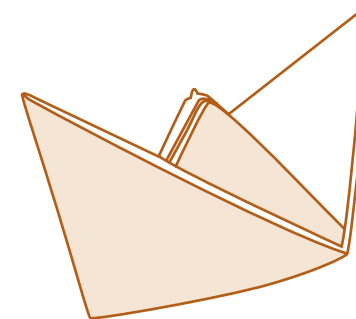
en todo lo alto: él:  
imponente, imponente:  
la luz no lo ilumina:  
de él irradia:  
se refracta en la boca  
que la dice,  
que pronuncia la segunda vocal:  
esa luz escapa, se fuga:  
él huidizo, esquivo:  
inalcanzable, inasible:  
la luz, pues,  
va y viene  
para traer la energía,  
la euforia llenando el cuerpo:  
así, ciego de luz,  
se lo pedí:

una noche al lado de tu cuerpo:

así se lo pedí:  
su cuerpo y el sueño  
y nada más.

# El viaje

FERNANDO OSUNA ROJAS



*para Alba*

**Cumplí con evadir** las instrucciones del guía de turistas. Caminé cuatro cuadras hacia mi derecha y seis a lo que en otro momento hubiera sido mi izquierda. En el trayecto abrí el sobre dubitativamente y reflexioné sobre la conveniencia de invertir la instrucción: cambiar de dirección. Decidí que lo mejor sería caminar seis y cuatro cuadras en la dirección contraria. Finalmente esta duda tan extraña no cambió mi decisión, pero la alejé por completo del marco de certeza dentro del cual se había gestado. De esa manera, bajo ese estado tan insensato de cuestionamientos, arribé a la plaza que durante tanto tiempo había imaginado.

San Juan esquina con Judas fue la coordenada inevitable. De ese momento tengo recuerdos imborrables: el pez trazado en la acera, el libertinaje de los niños jugando a ser adultos, el perro nadando en el pasto, esa belleza sonriendo, los conejos de humo, la ambigüedad de la llamada hora cero. Me es imposible calcular el grosor y el efecto de esas imágenes. Desde siempre, las cosas llegan a mi mente, se estacionan y se descomponen: pierden movimiento.

Es pertinente comentar que en esa descomposición y en esa pérdida dio comienzo mi viaje. Después de sentarme en la primera banca disponible, y que daba justo hacia un danzón dominical, recapitulé la acumulación de descomposturas de los últimos tiempos: eran todas del mismo color. Mi viaje dio inicio en un pueblo perdido en la serranía, bajo una lluvia cubierta de relámpagos. Al escampar, salí a la calle aún sin pavimento a navegar los barcos que mi madre construía con papeles inservibles para otras cosas. La electricidad se fugó y el sol evaporó el agua, produciendo un calor



incesante. La noche llegó de repente, mas no el refresco de los ventiladores. La oscuridad se hizo más fuerte, más insensible. Así, decidí tomar una bolsa, de ésas que espantan a las moscas cuando tienen agua, y me dirigí al arbusto de las luciérnagas. Tomé un racimo de ellas y las acumulé en aquel manto de plástico. Me dirigí a casa de mis abuelos y me interné en el molino de maíz, todavía repleto de voces, de señalamientos y direcciones.

En mi mano tenía una esfera, con millones de puntos generando luz; aminoré el efecto y adentré la bolsa en la enorme pila de agua, presta para hervir y cocer el alimento de familias enteras. Al mezclar el agua con esa luz incesante, inició el periplo en forma de catarata en ascenso que llenó el pueblo de luz, de un sol viciado por los excesos de la imaginación.

De repente, los techos de las casas, sus aceras y sus ventanas, se vieron invadidos por el aleteo de las luciérnagas, por el quejoso clamor de quien no acepta cumplir un papel para el cual no fue programado. La opacidad de estos seres me obligó a sentarme en la escalera, con un gran sentimiento de culpa e inmerso en un diálogo entre no sé quiénes:

—Señores, no hemos crecido entre ustedes, no queremos existir.

—¿En dónde es que existen?

—En la conciencia y en el vuelo firme que se refleja incluso en estas sombras.

—Desaparecer es ilógico cuando consideran a los demás.

—Consideramos la tragedia de las cosas, los libertinajes de las emociones y un poco de sangre en la conciencia para seguir existiendo.

—Se contradicen.

—No, ustedes no entienden su papel.

Cuando amaneció, mi abuelo colocó el pequeño balde de monedas sobre el pretil y mi abuela inició la venta de maíz. Yo estaba en brazos de mi madre, confesándole mi viaje, recapitulando el recuerdo que había llegado para quedarse.

Ese día se descompuso todo y perdí la noción del tiempo. El movimiento se deshizo entre mis manos y sólo encontré consuelo en aquellos barcos de papel. Es por eso que, desde ese momento, los viajes, mis viajes, los llevo a cabo en esos barcos, evadiendo a las luciérnagas y evitando asumir una irresponsable actitud •

## Canciones a *Paola Mohg*

CÉSAR ARÍSTIDES

a Paola Santos del Olmo

III

no sabes que el trino es una pluma melancólica  
 rastrojo de ave grácil en la frente crepuscular  
 que la fundación del deseo tiene un seno en tu mirada  
 hueco que canta endulza y envenena  
 por eso las noches tienen el fragor del mediodía  
 la ansiedad del mediodía el rubor hostil del mediodía  
 acaso adivinan en la hondura donde yazgo  
 la miel de tus muslos el roce de las zarpas en tu pelvis  
 recital furtivo de tu cadera cuando te alejas  
 tampoco sabes del sabor que dilata tu distancia  
 del cuchillo resbaloso entre mi lengua  
 cuando evoco las ortigas de tus labios  
 el satélite bruno de tu cuello donde bebo desamparo  
 porque no sabes del juicio sumario  
 de la carne jugosa atorada en las mandíbulas del sueño  
 del agobio que conduces a mis horas de barranco



tienes lejos las certezas los huesos penitentes  
en tu lengua júbilo es suplicio de catedrales  
muy lejos posees el indulto de los nardos en el vientre  
el pico de la horda cautiva en tu barbilla  
porque no bebes la lumbre que mi voz declama  
y te meces al arrullo del día drogado por tu gracia  
mas sin saberlo flor de celo y desvarío  
las gotas de frugal estanque que abandonas  
quedan quietas en mi ardiente mano  
lamen la pupila de la calentura  
solo el eunuco de los hielos apuntala los aullidos  
en la queja del podrido espacio  
donde no te encuentras te hundes relumbra  
mientras cavilas en el sendero de la duda  
y descubres en la zanja el espejo donde ya no existes  
donde no te asomas al arpegio ni a la tumba  
y tu sonrisa es luna que enjuga los amores del espanto  
tus dientes mi memoria al borde matinal de una plegaria  
por eso imploro tu cabello salvaje  
tu espalda malsana que devora todo juicio  
pero no lo sabes sonata de alcohol taciturno

# Maceta de carne

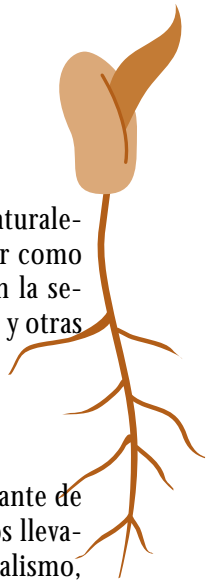
GABRIELA TORRES

**I**  
El humano es, por naturaleza, conformista. La naturaleza, por naturaleza, es también conformista. Ningún excelente objetivo debe tener como meta la finitud. Y, aunque he visto a muchas plantas aferrarse en la sequía, también fui testigo de las muertes de mi padre, de mi abuelo y otras tantas desgracias de etcéteras familiares.

Esta metáfora es *una constelación hirviendo dentro de la piedra*.

**II**  
Cuando los españoles nombraron al frijol, tomaron dicho significante de la raíz latina *phaseolus*. No imaginaban que el convencionalismo los llevaría después a decirles alubias o judías; ni que, en su convencionalismo, otras culturas habríamos de reproducir el frijol con otras bocas. Quién diría que el naturalismo alimenta y el convencionalismo predetermina. *Phaseolus* o no, su alto contenido en hierro ha persuadido el hambre y la imaginación (cuando el hastío) de prepararlos de múltiples maneras. Nos reconocemos en un significante y somos su significado. Innegable ser *phaseolus* y todas sus formas. Innegable reconocer nuestra ancestral convivencia por los siglos de los siglos.

**III**  
Era por los sesenta cuando mi abuelo se convirtió en una cifra del desempleo. Era también su inexorable suerte la que lo obligó de inmediato a aceptar un puesto como cargador en Ferrocarriles Mexicanos. Fueron también su cultura y su poca previsión las que los llevaron a él y a mi abuela a tener diez hijos, imaginando reponer con uno la potencial muerte de algún otro. Mejor tener hijos de repuesto que pérdidas *irreparables*. No perdieron a ninguno y, sin embargo, mantuvieron diez



esperanzas que gritaban de hambre o desazón por divertirse con un décimo de juguete.

Mi madre, estando en los lugares de en medio, incomprendía los reclamos de los mayores y el llanto de los más pequeños. Creció en una colonia de vagones amontonados que simulaban las recámaras de una casa, pues ésa fue la promesa de hogar que decían las prestaciones del contrato. Descalza, caminaba una infancia entre charcos olvidados por la ausencia de drenaje. Fue por entonces que el menudo cuerpecito se volvió inmune a los moscos de la humedad, a las gripes, a los tornillos y láminas oxidados ocultos en las lagunas de lodo. No conocía el unte de pomadas de eucalipto sobre el pecho, ni las pastillas contra el malestar estomacal, y ni pensar en el solo hecho de quejarse de un raspón. Vivir era su culpa, por eso caminaba con la mirada agachada, como pidiendo perdón al suelo por osar pisarlo. Su diversión eran brinquitos apenas dados, una bebeleche delineada en tierra, las escondidas con mímica para mi tía Lola, que era sorda y a la que no podía hacérsele trampa; incluso tenía el derecho de nunca ser la que buscaba, y si, al terminar el conteo, Lola aún no se escondía, debían regresar de nuevo al uno. Fue así que en el aburrimiento de un juego siempre predecible descubrió la soledad. Jugar sola a las escondidas, sin que nadie la encontrara. Comenzó a imaginar a mi padre, a nosotros. Fuimos un plan elaborado bajo las láminas del vagón que era su casa. Pensaba en mí y en mi nombre, en este oficio de escribir a su familia. De recordarla así: comiendo lluvia en medio del lodazal.

#### IV

La mitología y el simbolismo de las plantas en su hibridación con el cuerpo humano son vastos; incluso las alegorías de nombrar las distintas partes de nuestro cuerpo con conceptos nominativos del reino *plantæ*. Al final, imaginar que nos convertiremos en *polvo*, y este mismo se fundirá con la tierra que lo alimenta. La naturaleza es una cosmogónica cinta retorcida; un uróboros que se come y se vomita para seguir con el plan *vitæ*. La evolución del mundo en un todo. Y entonces ver nuestro rostro como potencial composta.

#### V

Mi madre disfrutaba del sonido de la lluvia sobre el techo del vagón. Se acurrucaba con el golpeteo del agua, unísono y otras tantas veces a destiempo por alguna gotera imprevista. Dormía con una melodía de lluvia que en su invierno fue parte del *soundtrack*. Con su dedito simulaba los tiempos de las gotas sobre la sábana. Era su manera de cantarle la llovizna

a mi tía Lola. Compartían cama, o esas cobijas heredadas. Se abrazaban para mitigar el frío. Para dormirse con la lluvia que una escuchaba y la otra sentía en el temblor de las sábanas.

#### VI

La germinación se debe a un estado de reposo intercalado por determinado porcentaje (según el tipo de semilla) de luz y humedad. Y como todo proceso de reproducción sexual, necesita de cierto tipo de ambiente. Es hasta aquí que no se tienen datos fidedignos del orgasmo de las esporas, o si las esporas tienen orgasmos. Existe, muy probablemente, dentro de lo utilitario de la reproducción, un algo similar a lo que la convención ha nombrado como placer dentro del acto sexual. Sin embargo, la única certeza es que no todos los actos (significados) tienen un significante.

#### VII

Cuando le dijeron que su *caracol* había sido dañado, mi madre imaginaba un animal dentro de la oreja de mi tía Lola. Luego, cuando le explicaron las partes de la oreja, supo que el caracol es el conducto en espiral al final del oído interno. Imaginó un mundo dentro del cuerpo. Mosquitos, plantas, insectos que, al igual que el caracol, hacían nuestro cuerpo funcional. Para ella éramos comunidades de especies caminando por el mundo. Colonias y sociedades llamados *Yo*. Fue su justificación disociada. Entonces, el caracol dentro de su hermana estaba muerto. Miraba, más consciente, las *plantas* de sus pies, las *palmas* de sus manos. Pensaba en el contacto con el lodo, la tierra, el agua; eso lo explicaba todo.

Mi tía Lola estaba siendo asepsiada con infusiones de sal y hierbas para desinfectar la herida en el interior de su oreja. Mi tía Lola paría larvas a los costados de su cabeza como Zeus a Atenea. Mi tía Lola fue declarada sorda a sus siete años.

#### VIII

Aunque no hay tantos casos conocidos sobre la fitofilia (el gusto o amor por los seres del reino *plantæ*) en la subcategoría sexual con humanos, existe un tipo de avispa macho australiana (*Lissopimpla excelsa*) que copula con crisantemos. La flor se traviste de avispa hembra para atraer al macho y para que éste propague su polen. Según estudios científicos, existen algunas avispas machos que pueden interrumpir el coito con una avispa hembra, seducidos por una flor de crisantemo.

No se conocen muchos casos sobre seres humanos que copulen con plantas. Hubo, sí, y probablemente seguirá habiendo, declaraciones de

algunos que aseguran haber sido procreados por la unión de una planta y un humano. Incluso hay reveladores mitos que refieren seres extraordinarios que viven en el bosque, efecto de la condición del despertar sexual en aislamiento; por ende, la masturbación femenina o masculina sobre tallos, flores, ramas. Pero nada más.\*

\* Existe también el mito, según creencias populares, de que las mandrágoras crecían solamente bajo los patibulos de los ahorcados, producto de gotas de semen que escurrían de sus cuerpos durante las últimas convulsiones de sus muertes. Frutos de un coito entre la tierra y el ahorcado.

#### **IX**

Mi abuelo hacía trueques con los campesinos de la región. Cambiaba un costal de frijoles al mes por transportar gratuita y clandestinamente su mercancía al Mercado de Abastos de

Monterrey. Por cada diez costales de frijol, obtenía uno. Frijol pinto. En su casa se hervían diariamente. La abuela aprendió a prepararlos en todas sus formas. Tenía recetas mentales para no aburrir al abuelo. Con queso de chiva, pico de gallo, huevo con frijoles, caldo de frijol con verduras, con chorizo, con comino, chile, ajo y a la charra cuando había carne. Sus hijos eran cúmulos de hierro. Nada más hacía falta; en la casa siempre habría frijoles mientras el abuelo siguiera transportando, clandestinamente, mercancía a los frijoleros.

#### **X**

Aunque es harto común el abuso a ciertos animales (generalmente hembras) por parte de los seres humanos durante su despertar sexual (en su mayoría en el campo), no es tan común el abuso a las plantas. Rezan algunas leyendas en torno a la fitofilia que son las plantas quienes abusan de los seres del reino *animalia*; si es que abuso puede llamarse a determinada seducción por parte de flores, árboles, semillas, vainas y otras especies del reino *plantæ*. Los animales (incluido el humano) son atraídos por aromas, sabores, colores y otras técnicas de seducción *natural*. Existen vastos mitos en torno al enamoramiento de las plantas y cómo éstas son capaces de actuar en pro de conseguir sus objetivos amorosos o de simple placer, pues *amor* es un significante acuñado por los humanos.

#### **XI**

Al principio fue risa. Las burlas de los hermanos mayores cuando se supo la noticia. El exceso de frijol en casa era parte del encanto. Y la ausencia de juguetes suscitaba la presencia de imaginaria. Edificaciones de frijol, calcetines rellenos de frijol que daban forma a un muñeco con ojos también de frijol. Latas con frijoles dentro que simulaban maracas, dibujos en técnicas mixtas de frijol, resorteras con balas de frijol, arquitectura

efímera de frijoles y frijoles que representaban cochecitos amontonados por el tráfico de unas calles sobre el lodo acanalado con los deditos de mis tíos.

Mi tía Lola, quizá hastiada de los predecibles juegos con frijoles, los introdujo en todos los huecos de su cuerpo. Quizá expectante de algún resultado menos aburrido; quizá intrépida, quizá temerosa, quizá hedonista, quizá.

#### **XII**

La sexualidad de las plantas o la sexualidad vegetal ha sido, la mayoría de las veces, estudiada desde una perspectiva meramente científica. En muy raras ocasiones los estudiosos se encargan de la psicopatología de las plantas. Qué decir del nulo interés en la psicopatología de las semillas. Digamos psicopatología por nominar un acto, no necesariamente *esto* debe nombrarse *psicopatología* y sin embargo. Entonces, es decir, entonces nadie ha cuestionado la placentera sexualidad de las semillas. Algo que no es utilitario, algo más que la mera reproducción por preservar una especie. Algo más que significar sólo *phaseolus*, algo más allá de la convención o la domesticación de los vegetales. Algo más que nominar como se etiquetan los productos en el supermercado. Algo que no es necesidad. Algo que no. Algo.

#### **XIII**

La nariz los expulsó por la natural secreción de las mucosas ante un elemento ajeno. La vagina los echó con la fermentada orina mañanera; ni siquiera pudo introducirlos profundamente en el ano; los ácidos gástricos deshicieron los pedazos que los dientes masticaron al introducirlos oralmente. Nunca se le ocurrieron los ojos, o quizá sí, pero era inmediato, inminente el rechazo. Los oídos, entonces.

#### **XIV**

También existen seres (pero este hecho es de una retórica más verosímil), en el reino *animalia*, que utilizan a otros seres para completar (o complementar) su ciclo reproductivo. Algunos no sólo utilizan otros cuerpos diferentes de su especie para cumplir con dicha etapa; algunos lo hacen por mero desconocimiento, otros por intereses de temperatura, supervivencia, instinto o quién sabe si por mera diversión o entretenimiento. Algunos cuentan (y este mito se ha esparcido por siglos en el campo) que las ajolotas preñadas se introducían en los úteros de las mujeres para proteger sus huevecillos. Completado el mes en el ciclo

reproductivo de los ajolotes, la mujer paría un sinnúmero de larvas de anfibios. Esta leyenda es un tanto inverosímil ya que, teniendo en cuenta la temperatura corporal humana (superior a los 35°C) y la temperatura a la que estos huevecillos deben ser incubados (entre 18 y 22°C), sería casi imposible (pero cuesta aquí mencionar la imposibilidad) que las crías no fueran cocinadas por la temperatura del cuerpo humano.

Otros seres del reino de la naturaleza que utilizan a *otros* con finalidades reproductivas o de supervivencia son los del reino *monera*, notoriamente dañinos para el reino *animalia*. Algunas veces sus ciclos vitales pasan de parasitar un estómago de animal doméstico para luego en la evacuación llegar a una planta; para luego, en la adolescencia, parasitar a un animal que consume dicha planta; y luego, en la adultez, parasitar a quien coma la carne de ese animal que consumió la planta portadora de otro desecho animal, y así finalmente morir ante una inyección de medicina alópata, quizá, irónicamente (pues así es la vida) hecha con desechos de otra planta u otro animal evolucionados en químicos.

#### XV

Mi madre supo. Mi madre presentía en sus infantiles y cómplices juegos que su hermana Lola tenía algo que no la dejaba escuchar. Durante días tuvo que gritarle; sin embargo no lo dijo por miedo, por el cómplice miedo que mi tía tuvo de decirles a los abuelos que llevaba días sin escuchar siquiera el rechinar de las llantas de hierro sobre las vías del tren. Avisar, mencionarlo a sus padres, llevaría un castigo doble, pues en su casa también se les cortaba la cabeza a los mensajeros.

El agua que escurría en los jicarazos por los costados de la cabeza. El chorro del agua que se colaba por las cuencas de las orejas. Las raíces que la semilla germinaba perforando el tímpano: abrazando con sus tentáculos yunque, martillo, estribo; errante tallito buscando salida en la trompa de Eustaquio. La fotosíntesis primaveral por las orejas. El cabello peinado detrás de las hojitas que mi abuela no podía porque no tenía tiempo de ocuparse de diez hijos. Y mi madre que veía a su hermana con hojas en las orejas. Y las burlas en la escuela, pues a pesar de la pobreza mis abuelos procuraban proporcionar aunque fuera los años de primaria.

Era éste su hábitat de óxido. Entre las láminas foliadas que eran las paredes de su casa. Con una hermana vendada por la cabeza mientras niñas jugueteaban entre charcos paisajes de otros reinos. Mientras la humedad en las *plantas* de sus pies y los *hongos* entre los dedos. Mientras le contaba en lenguaje signado a su hermana que algún día tendría un hijo biólogo que pudiera entender esa filia de las semillas por germinar en orejas.

#### XVI

Es decir, casi ninguno se cuestiona fuera de la otredad inmediata del reino *animalia*. De las semillas que, carentes de razonamiento, despiertan sexualmente en un hábitat ajeno; en los moteles de carne que a su vez fungen como incubadoras germinantes. Es hasta aquí que pretendo justificar el porqué de mi interés hacia el placer sexual de las semillas. El orgasmo fotosintético en las macetas de carne, el deseo de la verdadera otredad: microscópico placer.

En este pequeño texto, a manera de prólogo introductorio, pretendo que se explique mi interés hacia los estudios semánticos en la sexualidad atípica de las semillas. Demostrar que no todos los significados del deseo son siempre culturales.

#### XVII

El dictamen, según los otorrinos, era el de una sordera total, pues arrancar la planta de raíz implicaba abrir la cabeza, una probable operación (trepanación) fatídica. Así fue que extrajeron las raíces tiernitas, espirales asidas al oído interno desde fuera de la oreja. Una lenta cicatrización que repusiera, reinventara la carne para rellenar los huecos donde antes las orejas.

No nada; no otra cosa sino el olor. El hedor de carne podrida sobre la diadema de vendas, es lo que dice mi madre que recuerda de esos días. Las vendas engusanadas; mi tía que dejó de ir a la escuela, pues en su imaginación de niña el frijol estaba enamorado de ella. Mi abuela que alegaba chiflazón y locura de la ahora hija sorda. Mi abuelo con culpa, pensando en el karma de lo clandestino. Mi madre madre de su hermana apenas un año menor. Mi tía que acusaba a un frijol de su tierna desventura.

#### XVIII

Es en el primer capítulo que contaré dos historias de leyendas populares para ilustrar, en contraparte, lo científico de lo que he llamado alegóricamente *Macetas de carne: germinación o reproducción sexual de las semillas en cuerpos humanos*. La primera es la desafortunada historia de mi tía Dolores, mujer que quedó sorda a muy temprana edad por introducir frijoles en ambos oídos. La segunda es la historia de una mujer que introdujo ajos para desinfectar su vagina; es esta última la que da nombre al famoso *best-seller Mis hijos ajos* •



# A Tribute to Marilyn

*ERIC BROGNIET*

En soledad su destino,  
ardiente el corazón y su cristal de lágrimas  
cuando la crucificó

cuando fracasó contra el olvido  
    Por evaporación, en espasmos  
bajo la luz negra  
del collar, esta mujer es un lebrel  
de lujo

No quiero ser vendida como un afrodisíaco  
sobre el celuloide, dice Marilyn  
—librium, nembutal, demerol—  
su piel le permitía no estar desnuda  
su vestido hilvanado a ella era su piel  
su piel era su mortaja

    Su madre, aficionada, hundía sus ojos en kilómetros  
de película cinematográfica, en los trofeos,  
y le mostraba, el domingo, el renombre de las estrellas  
Ella, al llegar a ser estrella, reina blanca para conjurar a la reina negra  
cine, política, oropel, estrés: la partida del fracaso  
se termina sin vencedor

    Todas las piezas son propiedad de un solo jugador  
cuyo nombre es la Muerte...

*De A Tribute to Marilyn*

VERSIÓN DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

# A Tribute to Marilyn

Dans la solitude, son destin / le cœur brûlé et son cristal de larmes /  
quand il l'a crucifiée / quand il a chu avec l'oubli / Par vaporisation, par  
spasmes / sous la lumière noire / au collier, cette femme est un lévrier  
/ de luxe / Je ne veux pas être vendue comme un aphrodisiaque / sur  
celluloïd, dit Marylin / — librium, nembutal, demerol — / sa peau lui  
permettait de ne pas être nue / sa robe cousue sur elle était sa peau /  
sa peau était son linceul / Sa mère, monteuse, s'abîmait les yeux sur  
des kilomètres / de pellicule cinématographique, sur les coupes / et lui  
montrait, le dimanche, les empreintes des stars / Elle, devenue star, reine  
blanche pour conjurer la reine noire / cinéma, politique, strass, stress :  
la partie d'échecs / se termine sans vainqueur / Toutes les pièces sont la  
propriété d'un seul joueur / qui s'appelle la Mort...

# Álvaro Cepeda Samudio: recuerdos del año más importante del mundo

MARIO SZICHMAN

1

**En la 9ª Avenida** de Manhattan, entre las calles 34 y 35, en el área conocida como Hell's Kitchen, está el Holland Bar. En su vitrina ofrece en letras de neón la cerveza irlandesa McSorley's. Además, hay un papagayo fabricado con tubos de neón de colores rojo, amarillo y azul. El estilizado papagayo posa sus garras sobre una percha formada por la palabra *Corona*. Pero lo más interesante de la vitrina del bar son dos recortes, uno de un periódico, el otro de una galerada sepia que nunca llegó a ser impresa. El recorte del periódico muestra a Bill *Doc* Cleary, el dueño del bar, sosteniendo una urna votiva. En la galerada sepia hay varios rostros de *habitués* del bar, rostros que uno sólo imagina en una película de Martin Scorsese. Hay un hombre de rostro ancho, con anchos lentes bifocales, con la cabeza coronada por un sombrero ancho; hay una dama demasiado sonriente, demasiado pasada de copas; hay un negro con boina, hay un hombre cuyo ralo cabello hace curvas sobre la frente (al novelista Jim Thompson nada lo ponía tan triste «como esos hombres calvos que se atusan el cabello de los costados a través de la coronilla»). Y en el centro de la foto está nuevamente el dueño del bar, Cleary, que tras portar ese apellido irlandés debe haber decidido que sólo podía convertirse en dueño de un bar.

Nunca hubiera explorado ese bar, nunca me hubiera arrimado a su vitrina, de no ser por Álvaro Cepeda Samudio, por su relato «En la Calle 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo».

*Yo fui uno más de los briosos soldados que sacaron de la Casa Rosada al anciano presidente. También llevaba en mis alforjas el capítulo de una novela.*

# En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo

ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

Era porque siempre había estado solo. Porque la soledad le había atado las manos a la larga línea de madera de los bares. Y aun en medio de la gente, en el centro de ese tumulto quieto, lleno de otras soledades quizá más profundas que la de él, siempre estaba solo. Se abría paso en el silencio pesado, contenido, casi negro, trabajosamente, pues su soledad era demasiado pequeña y se perdía entre esas soledades tan antiguas y gastadas contra las paredes de las cantinas. Y él no lo sabía. Él estaba solo. Solo con su soledad que todavía era demasiado pequeña para llenarle el cuerpo alto y delgado.

Las veía, a lo largo del bar. Y podía nombrarlas con nombres de mujeres y de hombres. Pero eran solamente soledades. Sammy, Sam Carlton con su gran soledad yendo más allá del tamaño de su pequeño cuerpo, honda, llena de *blues* y de recuerdos que comenzaban en algún pueblo de Georgia, negra y cada día más y más simple y desesperante. Sammy creía que podía dejar su soledad atada a cualquier bar e irse a Inglaterra. ¿Quién le habría dicho a Sam Carlton que Inglaterra era como Suramérica? ¿Quién cantaría los *blues* detrás del contrabajo, más alto que él, y frente a la bola plateada del micrófono en L-Bar? Sammy no había hablado con nadie de esto: él lo adivinó, el muchacho alto y delgado, el de la pequeña soledad.

Y Penny Shannon, con su vientre llano donde había fracasado su hijo mulato, diciendo las palabras, nada más las palabras, de los *spirituals*. Y, sin saberlo, él comenzó a hacer más grande su soledad y la de Penny Shannon.

**En 1967**, cuando era mucho más joven que ahora, conocí a Álvaro Cepeda Samudio. A partir de ese momento siempre pensé que, para mí, el 1967 fue —y aquí le estoy robando un formidable titular a Gabriel García Márquez— el año más importante del mundo. En esa época tenía 21 años de edad y acababa de ser dado de alta del ejército en Argentina. El único galardón que portaba en mi pecho era haber colaborado, como conscripto del Regimiento Tres de Infantería, en el derrocamiento de otro gobierno constitucional, el de Arturo Illia. Yo fui uno más de los briosos soldados que sacaron de la Casa Rosada al anciano presidente. También llevaba en mis alforjas el capítulo de una novela. Para eterno oprobio, todavía recuerdo una de las frases del texto (y conste que es de las menos deplorables): «¿La Luna recortada por el cielo, o el cielo recortado por la Luna? ¿Enigma para poetas?». Ruego al piadoso lector que no pretenda imaginar lo que debía ser el resto.

Pues bien, tras emerger del cuartel quería conocer otra parte de América Latina. No precisamente Colombia, sino Haití. Y no todo Haití, apenas Cabo Haitiano, porque había leído *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y estaba ansioso por visitar los dominios del gran Henri Christophe, especialmente la Ciudadela de La Ferrière que, según el novelista cubano, era «uno de los edificios más gigantescos, más increíbles, amasado con una argamasa, con una especie de cemento que lo mezclaban con sangre de toro para hacer las paredes invulnerables». (Antes que me olvide: nunca visité Haití. Pero por casualidad conocí el lugar donde Victor Hughes, protagonista de *El siglo de las luces*, ordenó emplazar la guillotina, una ventana por la que el condenado se asoma al otro mundo. En 1977, el periódico venezolano *Últimas Noticias* me envió a cubrir la erupción del volcán La Soufrière, en la isla de Guadalupe. Y en Pointe-à-Pitre descubrí que allí donde había merodeado la guillotina se hallaba

Y Ritta, alta, dura, fumando unos cigarrillos extraños, que nadie había comprado antes, que ni siquiera comprarían porque nunca le habían preguntado de qué clase eran. Ella simplemente tiraba el paquete plateado, con pequeñas letras azules que nadie sabía qué decían porque no se habían detenido a leerlas, a ponerlas juntas y decir en alta voz el sonido de ellas, no de cada una separadamente sino de todas, unas detrás de otras. Ritta ni siquiera jugaba con el paquete, como hacen todos los fumadores; simplemente, iba sacando uno a uno los cigarrillos, iguales a cualesquiera otros, saliendo iguales de un paquete que era diferente. Sacándolos uno a

una cancha de básquetbol. Por un breve instante pensé que a través del aro eran encestadas cabezas de guillotinado).

Antes de llegar a Haití hice escala en Colombia, una escala que, para usar otra cursilería, torció el rumbo de mi existencia. Tenía la ilusión de escribir algunas notas sobre su situación política para una revista de Argentina. El director había prometido no pagarme un solo centavo pero, eso sí, me dio un carnet que me hacía lucir como un personaje importante.

No voy a explicar los avatares que pasé antes de conocer a Álvaro Cepeda, pero puedo decir que conocerlo fue una experiencia en muchos niveles. A través de una amiga común, y sin siquiera preguntarme por mis credenciales —por suerte, pues carecía de ellas, excepto tres años de estudios malgastados en la Facultad de Derecho—, Álvaro me invitó un día a visitarlo en Barranquilla. Y además me ofreció trabajar en *El Diario del Caribe*, que dirigía con tranquila pasión.

Cuando vi por primera vez a Álvaro me recordó a un Harpo Marx más joven y escueto. Nunca encontré otra cabellera como la suya. Y aunque mostraba una actitud *laid-back*, despreocupada, su presencia creaba electricidad en el medio ambiente. Le gustó que me hubiera encantado *La Casa Grande*, y de inmediato pasó a otro tema. Hablamos de literatura y no me hizo sentir como un enano, a pesar de que su conocimiento de los narradores norteamericanos era abrumador. Recuerdo su admiración por el cuento de Hemingway «El gato bajo la lluvia» —Hemingway, como tantos escritores que me mencionó Álvaro, se hallaba todavía para mí en un futuro bastante impreciso—, algunas anécdotas que me contó de Faulkner, su opinión sobre la política colombiana y latinoamericana. Álvaro admiraba mucho a Venezuela —fue él quien me convenció de que antes de pasar por Haití visitase Caracas— y no tomaba muy en serio a Brasil. «¿Qué respeto puede tenerse por un país cuya bandera luce los colores de un papagayo?», me preguntó.

uno y fumándolos lentamente, demasiado lentamente quizás, y llenando los pequeños ceniceros de colillas iguales, incoloras.

La voz de Sammy venía del *back-room*, a través de la puerta cerrada. Pero Ritta estaba sentada entre la voz y él, la soledad de Ritta entre la voz de Sammy y la soledad pequeña del muchacho. Y Ritta no dejaba que la voz fuera oída por nadie más que por ella. La perseguía desesperada y aun los más pequeños sonidos los retenía y no dejaba que nadie los oyera. Pero él sabía que Sammy estaba cantando y podía ver las palabras, verlas, no oírlas,

Si no recuerdo más de la conversación, recuerdo sin embargo la vitalidad de Álvaro, su capacidad de observar el mundo con una eterna sonrisa. Parecía como si toda la vida hubiese sido una gigantesca broma que lo contaba entre sus protagonistas. Y creo que el impacto que me causó fue aún mayor, pues previamente había conocido a algunos sepulcros encalados en mi patria de origen.

### 3

**Voy a rebobinar** por un momento la película. Tras salir del cuartel en Buenos Aires, quise trabajar en periodismo, aunque carecía de toda experiencia. A través de un amigo logré contacto con un periodista del diario *El Mundo*, un magnífico ejemplar humano llamado Edgardo Da Mommio, encargado de la jefatura de la página internacional, quien me despertó la pasión por los viajes. Pero como también mi experiencia internacional se acercaba al grado cero de la escritura, Da Mommio me sugirió que intentara escribir para la página de cultura del periódico. Y allí conocí al primero de una pléyade de periodistas argentinos cuyas herramientas no eran el lápiz detrás de la oreja y la máquina de escribir volcada delante del escritorio, sino unas gigantesca tijeras de podar. En esta ocasión, quien inauguró la pléyade era alguien a quien llamaré «M», como el vampiro de Düsseldorf.

Le llevé a «M» un artículo. Puedo asegurar que se lo entregué con mano trémula y el corazón en la boca. «M» ojeó el texto, me explicó lo horrendo que era y me recomendó que antes de volver a escribir aprendiera el oficio. Por cierto, añadió, me iba a entregar algunas columnas periodísticas que seguramente me ayudarían en mi *métier*. No sólo estaban muy bien escritas, me explicó: además, seguían las pautas de estilo requeridas por el diario *El Mundo*. Imagine el lector la emoción que sentí al descubrir que todas esas columnas tenían la firma de «M».

pues Ritta se quedaba con todo el sonido. Pero él veía las palabras. Largas, casi informes, pero largas, lentamente largas. Lentas, casi tan lentas como Ritta. Palabras largas y lentas que Sam Carlton había aprendido en Georgia. Algunas de ellas negras. Otras blancas. Pero siempre largas y lentas. Y él veía estas palabras venir desde la soledad de Sammy y no podía comprender por qué eran siempre iguales, las mismas palabras, iguales, invariables, como si Sammy no supiera otra canción. Tal vez no sonaran iguales, pero esto no lo podía decir él, pues Ritta era la dueña de la música. Tal vez para Ritta eran diferentes palabras cada noche. Esto no podía saberlo nunca. Tampoco le

Tras esa experiencia, tropezar con el formidable Álvaro Cepeda Samudio fue como tocar las puertas del cielo. Pero, en realidad, antes de tropezar con Álvaro tropecé con su novela *La Casa Grande*. Recuerde el lector que yo portaba en mis alforjas un manuscrito que contenía esta indeleble perla: «¿La Luna recortada por el cielo, o el cielo recortado por la Luna? ¿Enigma para poetas?». ¿Cómo emerger de esa cursilería que pesaba en mis pies como grillos de cuarenta libras? Pues bien, y no lo digo metafóricamente, con *La Casa Grande* aprendí a volar.

A comienzos del siglo xx, el poeta norteamericano Robert Frost escribió su poema «The Road Not Taken». La idea de Frost era que, cuando se trata de elegir un camino, seguir aquél menos trajinado «hace toda la diferencia». Tiemblo al pensar qué hubiera ocurrido con mi vida si hubiera elegido el camino que me trazó «M» durante su clase magistral en la redacción del diario *El Mundo*. ¿Hubiera leído sus columnas y abrevado en ellas? ¿Me hubiera convertido como él en un desdeñoso y altanero crítico literario, con mis propias tijeras de podar a cuestas, tratando de poner en su lugar a cuanto miembro de la nueva generación trataba de salir del cascarón? ¿Hubiera guardado en un cajón del escritorio columnas periodísticas firmadas por mí para endilgárselas a reporteros bisoños a fin de ayudarlos en su *métier*? ¿Tendría entre mis planes futuros escribir un ensayo de mil seiscientas páginas sobre el ocaso de nuestro siglo? (Sé que ésa era una de las ambiciones de «M»). Pero por una jugarreta del destino —reclamar de pasada en Colombia, cuando mi intención era llegar a Cabo Haitiano— choqué de narices con uno de los mejores textos que ha producido la narrativa latinoamericana.

¿Qué le pedimos por lo general a un escritor? Que sus diálogos sean plausibles, sus personajes creíbles y que su trama cuente con buenos ciemientos. Y, además, que no interfiera en la vida de sus criaturas. (Borges decía que los escritores, como los gobiernos, deberían ser imperceptibles).

interesaba saberlo. Él se quedaba allí, al lado de Ritta, viendo las palabras iguales que Sammy decía frente al micrófono en el *back-room*, y sintiendo que Ritta trataba de llenar su soledad con la música que Sammy ponía sobre las palabras de las canciones. Pero era tan ancha y tan sola, que ni aun la música podía llenarla. Esto lo había imaginado el muchacho alto y delgado, el de la soledad pequeña. Pero no podría decirlo por seguro. Apenas lo había imaginado. Y luego olvidado otra vez. Como ya había comenzado a olvidar todo ●



Y todo eso estaba en la narrativa de Álvaro.

De la misma manera en que Álvaro me obligó a explorar bares de Manhattan porque escribió su relato «En la Calle 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo», me enseñó cómo describir una experiencia violenta, los fusilamientos del 9 de junio de 1956 en Argentina. Gracias a los soldados de *La Casa Grande*, mis soldados de *La crónica falsa* encontraron su voz y balancearon el peso de sus fusiles. («Todavía no eran la muerte», nos dice Álvaro de sus soldados. «Pero llevaban ya la muerte en las yemas de los dedos; marchaban con la muerte pegada a las piernas; la muerte les golpeaba una nalga a cada trance; les pesaba la muerte sobre la clavícula izquierda; una muerte de metal y madera que habían limpiado con dedicación»).

Por supuesto, había leído previamente a algunos narradores excepcionales, como Roberto Arlt, el autor de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Y la lectura de *Crimen y castigo* me sumergió durante algunos días en el embotamiento total. Pero con Arlt, con Dostoievsky, con otros escritores, la lectura estaba tamizada por una realidad diferente. Los personajes podían prevalecer sobre seres de carne y hueso, pero seguían siendo personajes de ficción. En Álvaro esa distancia estaba anulada. Los seres reales comenzaban a ocupar un lugar de ficción, el que había delineado en sus historias. Y mis personajes comenzaron a encuadrarse en las siluetas que Álvaro creó en *La Casa Grande*, que luego reencontré en los cuentos de *Todos estábamos a la espera*. Y, lo mejor del caso, sin necesidad de copiarlo, pues es imposible copiar a Álvaro. Su prosa no tiene un gramo de grasa. Nos ofrece el camino para narrar, la plantilla, pero las palabras debe incorporarlas cada escritor. Cualquier narrador en ciernes puede quedarse enganchado en la prosa de Borges, en esas frases plagadas de «vanas y laboriosas palabras», de «desesperadas manos», de «arrabales últimos». Y, a poco de leer a Carpentier, un escritor en ciernes desea describir banquetes con comidas de doce platos, o ponerse pesado detallando la arquitectura de una mansión.



Un mes después de leer *La Casa Grande* escribí un cuento, «Siluetas en un campo de tiro», que fue el preludeo a mi novela *La crónica falsa*. Por cierto, el título de la novela es muchísimo más largo, una manera de rendir homenaje al proyecto inconcluso de Álvaro, *Los grandes reportajes sobre la extraña muerte de la mujer del médico más famoso de la población de Ciénaga*. No voy a entrar en detalles sobre esa novela, más allá del hecho de señalar que era la historia de unos fusilamientos en la Argentina, tras el derrocamiento de Juan Perón, y que después de leer *La Casa Grande* nunca incurrí en la cursilería de tratar de averiguar si la Luna estaba recortada por el cielo, o el cielo estaba recortado por la Luna.

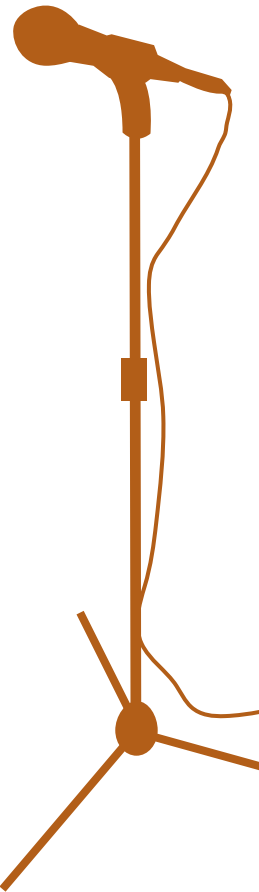
#### 4

**En la 9ª Avenida** de Manhattan, entre las calles 34 y 35, en el área conocida como Hell's Kitchen, está el Holland Bar. En su vitrina ofrece en letras de neón la cerveza irlandesa McSorley's. Además, hay un papagayo fabricado con tubos de neón de colores rojo, amarillo y azul. El estilizado papagayo posa sus garras sobre una percha formada por la palabra *Corona*.

Nunca hubiera explorado ese bar, nunca me hubiera arrimado a su vitrina, de no ser por Álvaro Cepeda Samudio, por su relato «En la Calle 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo». En ese relato podrían abreviar las figuras del Holland Bar, atravesar sin dificultad el umbral del recinto y adentrarse en ese mundo donde Penny Shanon tiene un vientre llano, allí «donde había fracasado su hijo mulato», y Ritta está «al lado de su paquete plateado de cigarrillos, viendo las palabras iguales que Sammy decía frente al micrófono en el *back-room*».

Jorge Luis Borges dijo, a propósito de Kafka, que «cada escritor crea a sus precursores» y que «su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro». Un poema de Browning, un cuento de Léon Bloy, otro de Lord Dunsany, muestran, dice Borges, la presencia (ulterior) de Kafka. «Pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría».

Propongo otra vuelta de tuerca a esa teoría: Álvaro Cepeda nos hace percibir cosas que de otra manera no existirían. Él no creó precursores. Pero permitió a seres reales que ocuparan un lugar de ficción, aquel que fue delineando en sus historias. Y ahora, aunque Álvaro ha muerto y hay tenues ecos de sus relatos, la única manera de que esos personajes subsistan es encuadrarse en las siluetas que el escritor creó para ellos •



# VERÓNICA GROSSI

## **A TRAVÉS DE UN ESPEJO OSCURO**

*a través de un espejo  
oscuro  
se disparan las aves*

*susurros  
oleajes  
parvadas*

*flota el plumaje*

*los cirros  
suspensos  
en busca de luz*

*zumbido  
del ser*

*en el horizonte*

*quedamos  
sin voz*

*a tientes*

*bajo una cúpula  
de polvo y penumbra*

\*

*Avanzan  
los cirros del aire  
espesor infranqueable  
la materia  
se extiende  
como un espejo oscuro  
tras las ventanas  
Brazos y alas  
en suspendido vuelo  
deseo  
de luz  
hay un silencio de voces  
interrumpidas  
entre paréntesis  
seguimos  
buscando a tientes  
en un vacío  
de murmullos*

\*

## **AMORDAZADA**

*desde una rama  
que apunta afilada  
hacia un cielo extenso*

*Abstracción sin memoria*

*Cómo traducir  
la tibieza de un cuerpo  
al alba*

*Suspendida  
recojo humores*

*Me vierto  
en pensamientos*

# PARMÉNIDES: *narrar contemplando*

JOSU LANDA

**ESCRIBIR FILOSOFÍA** es imposible. Lo sabemos por inteligencia propia y nos lo recuerdan el Sócrates de *Fedro* o el Platón de la Carta VII. Aun así, tendemos a ignorar ese dato y nos rendimos a una textualidad teórica, por comisión gozosa —hay también un placer del texto filosófico, que cabría agregar al registro barthesiano— o por pereza acomodaticia.

El sentido de la filosofía es la vivencia neta de lo que es. Todo texto es el registro muerto de algo que se ha vivido: la conservación al vacío de algo que nos ha acontecido interna y/o externamente —si cabe hablar así. En su mayor parte, los grandes libros de filosofía son frías tumbas de la experiencia que sus autores han tenido del mundo.

En la raíz de estas verdades está esa entidad, a la vez omnipresente y elusiva, que es la palabra. El logos abre la posibilidad de una singular experiencia —una suerte de experiencia de segundo grado— que es la escritura. Escribir de manera consistente y pregnante equivale a re-presentar, volver a presentar, el mundo de la vida en el que se dirime el sentido de nuestras existencias. Esto es lo que hermana un poema cósmico o una gran novela con un texto filosófico fecundo. A su vez, eso es lo que permite suponer que los géneros que mejor se avienen con una idea radical de la filosofía son la narración,<sup>1</sup> el diálogo y el drama; es decir, aquellos que tratan de *poner* (tesis) ante nosotros lo *visto* (teoría) como verdad, en los socavones o entretelas de la realidad.

<sup>1</sup> En este género incluyo lo que hoy conocemos como poesía, el intercambio epistolar, la aforística... en suma: toda posibilidad discursiva que albergue algún modo de la diégesis: la relación de lo acontecido o en trance de acontecer.

Esta apreciación se sustenta empíricamente en la única obra de Parménides, en todas las que conocemos de Platón y en algunas de pensadores como Aristóteles (los perdidos diálogos de juventud), Hegel, Kierkegaard, Unamuno, Sartre y otros.

Al principio de su *Poética*, Aristóteles señala el error de quienes no advierten las diferencias entre los diversos modos de mimesis literaria y se fijan sólo en la identidad métrica de sus frutos. Es decir, censura que «si alguien saca a la luz una obra de medicina o de física en verso, suelen llamarlo poeta». Según el de Estagira, «Homero y Empédocles nada tienen en común, salvo el metro, por lo cual es justo llamar al uno “poeta” y al otro “fisiólogo”». <sup>2</sup> Pasajes como éste pueden justificar, en apariencia, una lectura teoricista, antipoética, del poema de Parménides; pues Aristóteles podría haber mencionado al eléata y no a Empédocles o podría haber sumado el nombre de aquél al de éste. Sin embargo, el hecho de que tal posibilidad cuente con el probable aval de Aristóteles no la sustrae de ser una opción pobre y aun errónea.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, int., trad. y notas de Ángel J. Cappelletti, Monte Ávila, Caracas, 1991, p. 4.

El tiempo ha perdonado sólo un exiguo puñado de los hexámetros que, en un principio, integraron el poema *Perí physeos* (Sobre la naturaleza), de Parménides. Pero esos residuos bastan para sostener un par de certezas complementarias: que esa obra trató de plasmar una teoría (una contemplación) de la verdad del ser y que lo hizo conforme a la estrategia discursiva más a tono con dicha intuición: el relato versificado.

En el siglo V a. C., la poesía era la principal opción discursiva para comunicar las verdades y para educar. En lo que toca a sus rasgos externos, esto explica que el poema parmenídeo recurriera a la «forma hesiódica de la poesía didáctica», como observa Werner Jaeger.<sup>3</sup> Pero en lo que hace a la experiencia radical sobre la que versa, la obra del gran pensador de Elea aparece como una de las expresiones más logradas del proceso crítico-teórico emprendido por la filosofía respecto a los mitemas transmitidos por la épica arcaica griega. En esto, Parménides hizo algo análogo a lo que, según el historiador alemán, hizo Hesíodo en *Los trabajos y los días*: «interpretar el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas». <sup>4</sup>

<sup>3</sup> W. Jaeger, *Paideia*, trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, 7ª reimp. de la 2ª ed., FCE, México, 1985, p. 168.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 75.

*La obra de Parménides no admite ser leída como un tratado filosófico, sino como una suerte de historia de las andanzas del pensador que va viendo y oyendo lo que es, o mejor aún: que va siendo, en la medida en que ve y oye eso que es.*

Cabría considerar que la forma final versificada del texto parmenídeo evidencia una concesión del autor a las convenciones y cánones formales de su tiempo. Sin menoscabo del relieve de esas referencias, lo más destacable del poema es el registro, mediado por la escritura, de un proceso en el que el pensar mismo y la revelación de la verdad del ser no pueden disociarse. La obra de Parménides no admite ser leída como un tratado filosófico, sino como una suerte de historia de las andanzas del pensador que va viendo y oyendo lo que es, o mejor aún: que va siendo, en la medida en que ve y oye eso que es. Como se lee en el propio poema,

5 Parménides, *Poema* (frag. 3), int., trad. y notas de Joaquín Llansó, Akal, Madrid, 2007, p. 36.

«lo mismo es a la vez pensar y ser»;<sup>5</sup> cabe colegir, entonces, que el ser de quien piensa impulsa a éste a pensar —es decir, que el filósofo está vocado y condenado a discurrir, por predisposición ontológica.

Pero, en la medida en que el filósofo cumple ese designio, se le va descubriendo, des-ocultando lo que desde sí mismo es y aparece ante él como realmente siendo una continuidad o proyección de lo que él ya es.

Contar lo que ocurre y se contempla es lo propio de la narración. El de Parménides es un poema narrativo, justo porque hace eso: relatar la historia de un viaje iluminador. En el primer fragmento, el autor-narrador —es decir, el propio eléata de carne y hueso— narra cómo va siendo transportado por las yeguas que toman «el célebre camino de la diosa», la senda hacia «el ver que ilumina a través de todas las cosas». Al final del trayecto, la diosa recibe con sumo beneplácito al viajero —nuestro teórico-poeta— y comienza a mostrarle las preciosas verdades que posee. Entre el preciso *incipit* y el encuentro con la diva, Parménides ofrece puntuales noticias sobre los parajes recorridos, así como acerca de los personajes y las cosas de más valía en ellos.

A partir del segundo fragmento de su poema, Parménides da cuenta del «relato» (*mython*) por medio del cual la diosa revela las verdades fundamentales del mundo, así como de su experiencia personal. Más allá de los filosofemas concretos que ofrecen los hexámetros parmenídeos, se echa de ver esa narración divina dentro de la historia —no menos ahíta de divinidad— registrada por el contemplador (teórico)-poeta.

Los 18 fragmentos —de un total de 19— reservados al discurso de la diosa (*theà*) tienen, en general, un tono más prescriptivo y enunciativo que el primero. Abundan, en esas esquirlas discursivas, aclaraciones, descripciones, caracterizaciones, prevenciones, exhortaciones... como conviene a un texto destinado a dar algo más que placer estético. No por ello renuncia del todo al componente narrativo, como lo prueba por ejemplo el último puñado de versos, donde se ofrece una de tantas

variaciones de la diégesis ontológica que aflora en el poema: «...estas cosas llegan a ser y son ahora / y luego [...] se desarrollan y al cabo llegan a su fin. / A ellos los hombres les han puesto un nombre que las designa a cada una en concreto».<sup>6</sup> Según parece, en este caso, el relato viene acompañado de la sobrelegitimación inherente a las historias reveladas. Al final del octavo fragmento, la diosa misma define lo que ha venido diciendo como «mi fiable discurso y pensamiento / acerca de lo verdadero».<sup>7</sup>

6 *Ibid.*, frag. 19, p. 48.

7 *Ibid.*, p. 41.

Podría pensarse, entonces, que los 32 hexámetros que quedan del primer fragmento tendrían menos legitimidad que aquellos que recogen la voz de la diosa. Pero nada autoriza a tal conclusión, tratándose de dos momentos —el de la voz del teórico-poeta y el de la divinidad— de un relato unitario; dos periodos coextensivos, en lo esencial, dada su afinidad ontológica monista.

Desde la perspectiva del lector contemporáneo —que es la misma del sujeto agente de la oración gramatical, que pretende representar al ente que constituye el mundo y su sentido— salta a la vista que, en la diégesis desplegada en el poema parmenídeo, el narrador recurre a la primera y tercera personas. Esta última opción es la que deriva en el discurso indirecto, tan frecuente en el universo del relato. Pero la distancia entre la voz que narra y lo relatado, que —según lo dicho— opera en cualquier narración mundana, resulta ilusoria en los hexámetros del eléata. Toda contemplación comporta un espacio de mediación entre lo contemplado y quien contempla. En el caso de los versos de Parménides esa «tierra de por medio» es metafórica, no ontológica. Esto es lo que, con otras palabras, expresa Martin Heidegger, cuando advierte que «el lenguaje de Parménides es el lenguaje de un pensar, más aún, es este pensar mismo».<sup>8</sup>

8 M. Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, trad. de Haraldo Kahnemann, 3ª ed., Nova, Buenos Aires, 1978, p. 179.

En la experiencia parmenídea de la verdad del mundo las fronteras entre lo-de-dentro y lo-de-fuera se disuelven, como parte del despliegue del pensar, que es —como se ha visto— el proceso de acontecimiento del ser. Aquí, por «pensar» no cabe entender una labor de asociación de universales o de comprensión de ciertos signos o de construir sistemas doctrinales. De ahí la avención del narrar con el contemplar realizador del ser. Finalmente, el poema de Parménides viene siendo el fluir del logos en el que se trenzan el pensar, el ser y el narrar, como trinidad del acontecer de la *phýsis*, esto es: la realidad absoluta •

# Oblicuidad

JULIO EUTIQUIO SARABIA



En esa latitud donde la luna reverbera e irrumpe en el sueño de los peces, el vaivén del barco al que adiós digo es el ala de un sombrero y la luz concomitante del nómada que inquiere en Mitla por su ser extremo: «Dime, piedra, el canto que fue en la boca de los constructores y la parentela que mantuvo su dominio al invocar el fuego de los jeroglíficos. Dime qué orden cifraba el número de cadáveres vistos en la infancia y cuál, de sobremesa, el signo de los arquitectos que causa aún perplejidad...»

El pergamino del eremita que se solaza con la lluvia, la fervorosa soledad de la psicótica en el anochecer de Buenos Aires o el duelo apacentado tres lustros por quien se acompaña del laúd ¿dicen cómo, en el azogue o en la marea, las dudas de nuevo peregrinan?

—*El asno transporta agua desde las inmediaciones y lo arrea la prole que nunca ha visto Buenos Aires ni el laúd. Uno y la otra carecen de dios; son luminarias visibles por su sombra.*

Esplenden las *aguas discursivas* en un acto de prestidigitación, sea el ángelus o los [maitines, provengan del Eclesiastés o del *dictum* estenográfico los ademanes del augur, en las proximidades revolotee un cuervo o la preñada avive en un crucero los [tizones, surjan de día los homicidas y a medianoche alevos hetairas en el Sixty Nine: señorea la música sobre la fuente primera del decir, aunque no diga *onza, lebrél, madre, ortónimo* al lado de *cuchillo, usura, estafa*, ni los ensalmos entone alrededor del humo: en los crispados momentos de la niebla la luz se invoca con igual algarabía, el pensil de Jouve contiguo a Sogno, la miel purificada en el sexo de Voluta. (Voluta era el cauto relámpago del agua

en las proximidades de un estero: caída del cielo —mordiscos intermitentes en sus labios para saberse «dueña de sí misma»—, estaba pronta a engrandecer su estrella de amazona en un desplante, cubierta por flores de anturio su desnudez de clima tropical.)

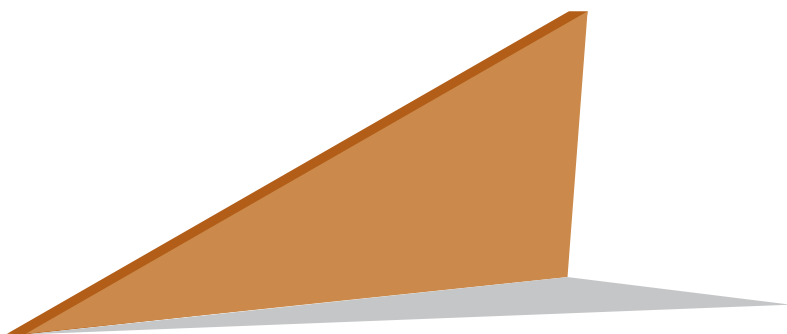
Herencia de los siglos, columbramos la isla del tesoro que perdura de la infancia. La ves tú en el paralelo 19. La mantienes reverberante en la canícula. La veo en la misiva que te refiere sin atuendos en la siesta. La veo en la desembocadura del Tajo y en la inmediaciones de San Giusto, preciso Trieste en el momento que la niebla descubre la bahía. La veo en el sur de los patagones y tras la carne humeante de cordero que por enésima vez debió comer Bruce Chatwin mientras se desleía su

[brontosuario.

La veo en el corpachón que, de bruces, balbucea *Rosebud* en la nieve todavía.

—*Compadre Pata de Palo, compláceme con el falsete de esta copla. Compláceme, compadre, cuando arrojes a la marisma la llave del baúl.*

«Barco», pronuncio y reaparece el bajel a la sombra del albatros; da tumbos en el pecho porque, al soñar, sucede a unas imágenes el curso simultáneo de lo habido en los mares y en la vena cava: la lumbre demencial de Fitzcarraldo, el ingreso a las Termópilas, la Sección Amarilla, los santuarios sin dios a la una de la tarde... Avanza y retrocede la nave sobre las dunas de Zabriskie Point, el velamen inclina hacia el color de la vesícula y ulula tres veces antes del atraco. Se fragmenta en el aire la esfera de las conjunciones, yacen distantes las manos del temblor que glorifica el relámpago e inútiles vuelven para asir las miasmas del sentido.



«Barco», pronuncio para alejar de mí la impronta del objeto y aprehender en mí, suplir en mí, el territorio de lo dicho.  
—Eh, tú, señala en las aguas las venturosas islas del fornicio, el pedregal donde los sarmientos se ocultan bien del viento austral y las inscripciones —ebrios oráculos de espuma— resisten en la arena el rumor y la cagarruta frugívora de los murciélagos.

Nacen allí las canciones de los marineros  
y allí se anuncia la ceniza antes de encender la hoguera.  
Trilobites embozan allí la hondura de su seso.  
Cadáveres aguardan hasta que José Carlos Becerra les arroje ganchos invisibles en «acciones del alma» más propias de la higiene que de la caridad:  
moran allí para deleite del estibador que los sabe cartilagos y tegumentos de [redada].  
Jonás mismo tuvo allí un vientre menos mentecato y menos monstruoso que su [aldea].

En esas lindes auguro tempestades en las hojas de almendro que alrededor [estaban de la nave  
y en aquellas que se acumulan indecisas a mis pies.  
Auguro centenas de parias y dolientes que abominan el camino del regreso.  
Auguro la preponderancia del cáliz y la celebración de la ceguera,  
la resolana imperturbable en los vocablos que permanecen sin atar •

# ¡Sal, chivo, del ipazotal!

NOÉ CÁRDENAS

En latín *vernaculum* califica todo aquello que nació, se crió, se cultivó, se confeccionó en la casa...

IVÁN ILLICH

**RESULTA QUE DE PRONTO**, muy pronto, uno descubre que ciertas palabras y expresiones que son naturales en la casa familiar en otros ámbitos suenan ridículas, desopilantes o, de plano, no dicen nada y dejan frío a nuestro interlocutor.

Una vez a mi hermano le tocó en la primaria hacer de tarea una lista de palabras que empezaran con *j*. Se le hizo fácil incluir en su recuento el término «jambazón» con mucha naturalidad y tino, muy conspicuo en la lengua vernácula de mi familia materna, pero que, más allá del umbral de la casa grande, todos evitábamos utilizar, así como muchas otras palabras, sabiendo que, de ser utilizadas, tendríamos que ofrecer una explicación, como una especie de nota a pie de página, pues así como los iniciados requieren conocer una lengua exclusiva en sus ritos o en sus asambleas iniciáticas, así mi familia sabía —y sabe— de modo espontáneo y tácito que algunas palabras sólo alcanzan su significado en el contexto doméstico.

Que estas palabras usadas en casa alcanzaran no sólo un entendimiento patente sino, también, un reforzamiento del vínculo familiar venturosamente asumido, es parecido a la actitud de los «changos horribles» cuando se muestran tiernos y se espulgan unos a otros gozosa y apaciblemente. Este lenguaje secreto nos restituye la alegría gregaria y nos mueve al festejo, como si esta celebración fuera siempre la primera de nuestras vidas.

Y aún más: utilizar estas palabras entre los miembros de la familia fuera de casa, inmediatamente nos retrotrae al recinto entrañable de nuestras primeras vivencias intramuros, a los olores vegetales y húmedos

de infinidad de macetas y macetones con helechos y mafafas y la gran jardinera con hules, granadas y el chabacano; así como a los sonidos edénicos de las múltiples aves canoras que hacían las delicias de mi abuela, cocinando la jambazón en el verdadero corazón de la casa grande para su ingente familia.

Era ella, mi abuela, la principal fuente de esa lengua vernácula, del vocabulario, las expresiones y la oportunidad para emplearlos; era ella, en su cocina, como un país entero transplantado: «Tenga, m'hijito, un trusco pa' que luiga», o un «barzón pa' que mascuje». Desde ahí, mi abuela veía pasar a los «rebullones» o alguno que otro desesperado «como Judas pelón» y luego le servía de comer a la «rigión». Ahí, en su cocina, nos enterábamos del «chincual» que inquietaba a alguna de mis tías que se había vestido muy «curra»; de las últimas novedades de alguna vecina «chimiscolera» y «chilera»; de que alguno de los niños necesitaba nuevas «chánquilas» e ir a la peluquería, pues ya traía la «charabasca» como «tazolera».

Por supuesto que muchas de estas palabras son metáforas de la vida en el campo: así, «tazolera» —mies de mazorcas con sus pelos despeinados— probablemente es deformación de «tlazol»: punta de la caña de maíz o de azúcar. Alguien que ya no se cuece al tercer hervor es un «huachal»: un maíz resecado del que se hace sopa; como «matalote viejo» (de «matalón»: caballería flaca y llena de mataduras que sólo sirve para trabajos de carga) es sentirse exhausto con un dejo de infortunio; «potrearse»: entablar desesperadamente rudos procedimientos para resolver algo delicado, como tratar de abrir una puerta cuando la llave se ha trabado.

De todas estas expresiones las más vívidas son las de raigambre zoológica. Era muy penado pero muy practicado en la casa grande andar, de niño, «trompeando» los cajones en busca de tesoros inopinados. Si alguien ha visto la habilidad de los cerdos para hozar entre las cercas de sus corrales y en sus bateas con sus trompas expertas podrá imaginar la clase de búsquedas y hallazgos que trompear reporta. Y andar muy hipeactivo pero sin atinar a resolver pendiente alguno es andar «como vaca ensalitrada»: al parecer estas bestias gustan mucho de la sal y se ponen muy activas cuando la consumen.

Si alguien no estaba listo en la puerta para ir de paseo o de compras a tiempo, el dicho de mi abuela era «¡Sal, chivo, del ipazotal!» (supongo que la jaculatoria se refería a un sembradío de epazote, pero lo correcto era pronunciarlo con «i»). «¡Aplácate, cócona!» significa «no hagas tanto aspaviento» dicho a alguien muy excitado (las cóconas —es decir los guajolotes— ciertamente son muy escandalosas); mientras que «ya pone el huevo pinto» se refiere a alguien muy orgulloso de algún logro, cual gallina que ha puesto un huevo de cócona, que son pintos y mucho más voluminosos que los de gallina.



Un «caballón» es un niño o muchacho que gusta de juegos bruscos, mientras que una «pájara seca» es una mujer de plano muy delgada, y «pájaro nalgón» alguien muy pagado de sí mismo. El nombre genérico para toda clase de animales, especialmente de talla pequeña y no volátiles, es «surpia», algo parecido a bicho pero con cierta gracia, como los hurones, los hámsters o los perros o gatos muy pequeños. Así, de niños era muy común traer surpias a la casa grande, que en algunos momentos llegó a albergar tortugas, culebras, ajolotes, gallinas, patos, conejillos de indias, ratoncitos y conejos, sin contar innumerables generaciones de perros y gatos.

De modo que gracias a la herencia de mi abuela, en la casa grande conviví durante mucho tiempo la lengua aprendida en la escuela con la lengua vernácula venida de otro mundo que supo insertarse, como una ínsula extraña, en medio de la gran urbe. Con ello, también llegaron para instalarse en la memoria muchos personajes legendarios cuyas anécdotas, dichos o hábitos aún resurgen en las reuniones de mi familia. Con el que más me identifico es con Florencio Castañeda. Hasta donde he podido indagar, éste era un hombre de talante picaresco que se acomodó a ayudar en los banquetes importantes del pueblo a sabiendas de que, al final de la fiesta, no faltaría el ofrecimiento de llevarse un itacate. A la voz de «Ándele, llévese algo pa'l camino», don Florencio extendía su pañuelo multiusos lleno de miasmas y lamparones de toda índole y ahí envolvía la pitanza recibida.

Había en la casa grande un objeto especialmente apreciado por mi abuela: una escoba muy artesanal hecha de múltiples popotitos muy finos y perfectamente emparejados y atados por el centro, de tal suerte que, bien manejada, la escoba era muy versátil y eficaz para alcanzar los rincones más difíciles de la casa. Estaba prohibido que la usara cualquier niño o lego. Mi abuela llamaba al preciado trasto —que había que importar de su pueblo cada tanto— la «escoba de Lola Díaz».

Quiere la leyenda que, una vez que había engendrado a la Luna y las estrellas, la vieja diosa de la tierra Coatlicue, sacerdotisa que vivía en retiro y castidad en el templo, se hallaba barriendo cuando notó una bola de plumón que guardó en su vientre. Cuando terminó de barrer, la bola de plumón ya no estaba y la diosa se sintió embarazada. Enteradas de la noticia, Coyolxauhqui y las Centzonhuitznáhuac decidieron matar a su madre. Coatlicue se hallaba afligida por su inminente fin cuando el prodigio en su vientre —el futuro dios Huitzilopochtli— comenzó a consolarla.

Me resulta imposible imaginar esta escena legendaria de Coatlicue barriendo el templo sin el bártulo de mi abuela: la escoba de Lola Díaz •

# De AUTOBIOGRAFÍAS

JULIO CÉSAR FÉLIX

**Yo nací en el lodazal de Navolato, Sinaloa;  
un día de truenos y relámpagos;  
tormenta eléctrica sobre la única clínica del seguro**

**[social;**

**San Francisco de Asís:  
átame a la cordura  
de los harapos de la tierra;  
me confundo con el viento  
de esta oscuridad  
como un guardián  
de la noche de los porros;  
pura caña de azúcar  
estas venas;**



# Nada interesante pasó durante mi infancia

LUIS ZAPATA

**SIEMPRE ME GUSTÓ** leer biografías y memorias; siempre me parecieron alentadoras, o al menos divertidas: nada más estimulante que enterarse de la vida ajena: no a otra razón obedece nuestra afición por el cine, el teatro y la literatura. Pero es en las biografías donde uno puede darle más vuelo a su vocación de chismoso, ya que se tiene la certeza de que todo efectivamente sucedió en la real realidad, aunque con el correr de los años he llegado a darme cuenta de que los autores de memorias, como dije antes, no siempre cuentan la verdad, y los biógrafos con frecuencia se equivocan y hacen deducciones apresuradas que muchas veces no se toman la molestia de corroborar. Pero, como quiera, me apasiona ese género literario, y muchas noches y días dediqué a su lectura.

Sin embargo, he de confesar que la mayoría de las veces hacía una pequeña trampa: empezaba a leer los libros en la parte en que el sujeto en cuestión había alcanzado ya la edad adulta, o de perdida las postrimerías de su adolescencia: su niñez, por lo demás tan parecida a las de otros, me resultaba tremendamente aburrida... El buen Caetano Veloso, en su autobiografía *Verdade tropical*, dice que, según no me acuerdo quién —en este momento no tengo el libro a la mano, ni la paciencia para buscarlo—, en todos los artistas predomina una etapa de su vida, que marcará toda su creación posterior: la infancia o la adolescencia. Los artistas que privilegian su infancia no hacen más que regresar a ese paraíso perdido en sus escritos, o lo que sea que hagan; aquellos que prefieren la adolescencia se caracterizan por su rebeldía, su gusto por la provocación y porque siempre echan de menos esa etapa en que todas las libertades y descubrimientos parecen estar al alcance; de más está decir —mis pocos aunque fieles lectores lo saben desde siempre— que yo pertenezco a la segunda categoría, lo que probablemente explica el hecho de que las infancias de los demás me sean en general bastante indiferentes.

Claro, cuando admiro al biografiado o autobiografiado, vuelvo después a esas primeras páginas del libro, que leo entonces con *cierto* interés, aunque nunca con el que me producen las partes en que el personaje es ya un creador hecho y derecho.

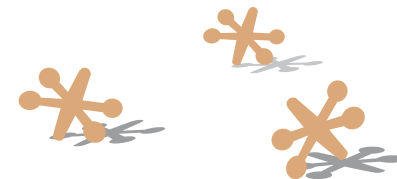
Pero no sería justo para aquellos que sí disfrutaban de las infancias ajenas brincarme, como solía hacerlo al leer, esta parte y no escribir nada; tampoco merecería este desaire mi ahora menos odiado San Mateo del Río, que cobijó mis primeros años y despertó, aunque indirectamente, mi temprana vocación literaria. Vayan, pues, estas escasas páginas escritas a vuela pluma, para satisfacer ciertos gustos y cumplir ciertos deberes. Seré breve, como dijo el buen Augusto Monterroso antes de pronunciar un discurso.

**NO NACÍ** en pañales de seda, que por lo demás han de ser muy incómodos. O al menos desagradables, chirriantes y resbalosos. Pero tampoco fue mi cuna humilde, como la de muchos otros hombres ilustres.

Nací en el seno de una familia de comerciantes, en un pueblo de comerciantes y burócratas: sólo había en San Mateo del Río oficinas, las de los poderes estatales y municipales, y tiendas, expendios, estanquillos, restaurantes y algunos prestadores de servicios, como zapateros, sastres, herreros y costureras, nada más: compras, ventas, pagos, timbres y sellos. En eso podría resumirse la actividad sanmateana.

En mis recuerdos más remotos, mis padres ya eran propietarios y empleados de Abarrotes y Ultramarinos Zamudio, que, a pesar de su pomposo nombre, no vendía nada de ultramar, aunque, ahora que lo pienso, quizá sí: una que otra lata de angulas, que entonces se comían, como el abulón, no diré que con frecuencia, pero sí ocasionalmente en los hogares y días de campo (tal vez las sardinas eran también importadas y acaso algún otro producto enlatado).

Pero me aburre enormemente este tipo de consideraciones y remembranzas: ¡qué hueva!, como dice para todo otro de mis más célebres amigos. Pasaré, pues, a cosas más sustanciosas: las que me conciernen directamente.



**AHORA PUEDO** decirlo: siempre sentí un ligero desprecio por mis padres; siempre les reproché (aunque, claro, nunca lo exterioricé, ni mucho menos ante ellos) no ser como los personajes de las películas: me disgustaba, por ejemplo, que mi madre usara rebozo para salir a la calle, y no vestidos escotados, o que mi padre careciera de automóvil y nunca se hubiera puesto un traje (creo que ni siquiera tenía). Me habría encantado verlos salir de noche a un centro nocturno, ella, con su abrigo de pieles, y él, con el ya mencionado traje y con sombrero: Libertad Lamarque y Arturo de Córdova preparándose para una noche de diversión. Pero en San Mateo del Río no había centros nocturnos; a lo más, cantinas, y en esa época, a las mujeres no se les permitía la entrada. Además, en caso de que hubieran existido ese tipo de sofisticados lugares, mis padres no habrían tenido en qué irse, y mucho menos en qué regresarse, pues entonces San Mateo carecía de taxis, y el camión, llamado «Circunvalación» porque daba la vuelta al pueblo («Áhi viene el Circunvalación», decían), dejaba de pasar a las seis de la tarde: ¡pinche pueblo bicicletero!

Volviendo a mis padres, no es que fueran desharrapados o que vistieran de una manera humilde, pero sí carecían de elegancia, y desconocían por completo la palabra «moda», que otras personas de mi pueblo (yo, por ejemplo) no parecían ignorar, aunque fuera con cierto retraso, debido a que las películas llegaban uno o dos años después de haberse filmado. Pero también estaban, claro, las revistas, que en mi casa consideraban un gasto inútil.

**COMO MI FAMILIA** era de comerciantes, no había otro tema de conversación en la casa que el dinero: cuánto costó esto, cuánto costó lo otro, qué tanto ganó Fulano, qué tanto Mengano. ¿Es posible imaginar algo más aburrido? Sí, claro: los diarios de Andy Warhol. Pero también el buen Warhol no hacía más que hablar de dinero: «Tomé un taxi (20 dólares)». Sólo el dinero es capaz de empobrecer así a la gente. ¿Y quién tenía que ser mudo testigo de esas banales pláticas, porque no le quedaba de otra? Adivinaron, mis queridos amiguitos y mis pocos aunque fieles lectores: yo. Afortunadamente, en el cine y (luego) en los libros, las conversaciones eran sobre otros temas.

Sobra decir que poco o ningún interés suscitaron en mis padres y hermanas los primeros textos que escribí, de los que más bien se burlaban. (Pero ya estoy adelantándome en el tiempo; perdóneseme, pues, este pequeño *flash-forward*, y volvamos a la linealidad).

**NADA,**  
nada,

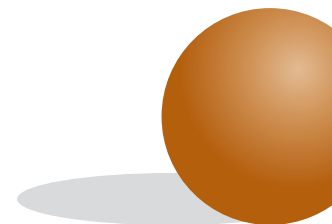
nada me gusta de mi infancia, la época más aburrida que viví. Afortunadamente, como la madre, niñez sólo hay una. Pero, por desgracia, es la etapa más larga, o al menos esa impresión da.

**¡QUÉ CHINGA** pasar en San Mateo los años de la primaria, los de la secundaria, los de la preparatoria! ¡Y no cuento los del kínder! ¡Qué chinga, qué aburrición! Sobre todo porque son los años que más lentamente transcurren. Seis antes de entrar a la primaria, y luego seis de la primaria, y tres de secundaria, y (en mi época) dos de la preparatoria. Sí, ya sé que todos saben lo que duran los estudios elementales. Y no escribo esto para mis p. aunque f. l. del extranjero, que ignoran todo sobre nuestro deficiente sistema educativo (aunque, dicho sea de paso, el de ellos tampoco ha de estar mucho mejor). Simplemente lo menciono porque quiero enfatizar lo excesivo, lo pesado y lo lento de esos años, en que no tuve, como otros que llegaban a pasar periodos más o menos largos en otras ciudades, ninguna tregua. Sí, un fastidio, un engorro, una chinga.

Si alguna noche, en una de esas fiebres repentinas que acometen a los niños y adolescentes, me hubieran dicho que tendría que pasar todavía tantos años más en San Mateo del Río, me habría dado una gran ansiedad, como la que experimenta uno en esos estados de delirio al pensar en tener que llevar a cabo una tarea que nunca acaba, o contar una cantidad infinita de cosas. Sí saben a lo que me refiero, ¿verdad? Es una sensación por demás propia de la humana condición, que sólo en esas circunstancias de indefensión se da cuenta cabal de sus límites y su debilidad.

**NADA,**  
nada,

nada interesante pasó durante mi infancia. O quizá sí: uno que otro terremoto y muchos temblores, alguna huelga universitaria, el derrocamiento de algún gobernador. Pero otros han narrado eso mejor de lo que yo lo haría (bueno, quién sabe si mejor, pero en todo caso ya lo han narrado), y, además, cuando digo que nada interesante pasó durante mi infancia, me refiero a mi vida, a lo personal.



**CLARO**, exagero: también a veces los muertos nos ponemos negativos: ¿qué se creen, que esto de estar acá, sólo un poco acá, es puro relajo y buen humor?

Hubo, desde luego, cosas buenas, aunque quizá pocas: juegos, paseos, excursiones... Ya he mencionado esas cosas buenas cuando he hablado de mi infancia, de la que he dado una versión más bien idílica, en entrevistas y en conversaciones privadas. Sí, a veces no la pasaba tan mal. Pero sin duda lo mejor de todo, hasta antes de descubrir la escritura, fue el cine (no cuento la literatura porque en San Mateo no había librerías ni bibliotecas, y en las casas, cuando mucho se leía el periódico, el *Jueves de Excelsior* y el *Jajá*), el cine, el cine, *toujours recommencé*, alivio de espíritus aburridos y deseosos de evasión; el cine, que no sólo significó una educación sentimental, como dijera el buen Flaubert, sino también un aprendizaje de actitudes, de maneras (¿cómo, si no, pude percibir la hosquedad de la gente de mi pueblo?), de modas, de gestos, de respuestas.

¿Y la televisión? A pesar de sus limitaciones y de su marco más bien doméstico, habría sido un gran alivio y una excelente ventana para asomarse a otras realidades. Pero desde luego que no llegaba a San Mateo del Río, como no llegaban muchas otras cosas: no llegaba el té negro, no llegaban los camiones de primera, no llegaban los adelantos médicos, ni los libros, ni muchas razas de perros, ni la ropa elegante, ni la ropa *sport*, ni fotografías postales de las estrellas de cine, ni todas las revistas, ni todos los periódicos, ni los *hot cakes*, ni las hamburguesas, ni los *hot dogs* (lo más sofisticado, en ese sentido, eran los triangulitos de pan Bimbo con jamón que daban en las fiestas), ni algunas frutas, ni todos los álbumes, ni todas las estampitas para los susodichos álbumes, ni los coches último modelo..., viéndolo bien, casi nada llegaba a San Mateo del Río, fuera de los ya mencionados terremotos y de una que otra inundación en época de lluvias.

Quedaba, pues, el cine, que mis padres afortunadamente me permitían frecuentar. Si hubieran sabido la de cosas que gracias al séptimo arte conocería y experimentarían; si hubieran sabido que también iba a sustentar desde muy temprana edad el rechazo por mi familia, habrían limitado o prohibido por completo mi asistencia a esa no tan sana diversión.

Puedo decir, también, que el cine fue mi primer contacto con la literatura, no sólo porque algunas películas eran adaptaciones de cuentos y novelas, sino porque me dio, acaso sin que yo me percatara, un acercamiento a formas y estilos de narrar, así como un sentido de la estructura, elemental en toda creación (aunque para elementales, yo, mi querido Watson, que al parecer estoy señalando obviedades).

**NO ME GUSTABAN** los melodramas familiares, por más urbanos que fueran; detestaba los lloriqueos y las angustias de las madres preocupadas por sus hijos descarriados. No me gustaban lo pleitos, y mucho menos las reconciliaciones, de los enamorados, aunque de eso a nada, prefería eso, desde luego: siempre me pareció mejor el mal cine que la ausencia de cine. Lo que realmente me interesaba eran las historias en que se insinuaba el sexo, o en las que se aludía a él de manera más o menos abierta (nunca, por supuesto, se mostraba en forma explícita), por lo que no es difícil deducir que mis películas favoritas eran las de rumberas, que en esa época no estaban clasificadas como tales: las protagonizadas por Ninón Sevilla, Rosa Carmina y Mary Esquivel, que exhibían con mucho retraso. Me simpatizaban especialmente esas mujeres chichonas y desbordantes de sensualidad como las mencionadas rumberas y otras que no bailaban, o sólo lo hacían en la cama, como Lilia Prado, Emilia Guiú, Kitty de Hoyos, Ana Luisa Peluffo, Ana Bertha Lepe, Aida Araceli, y, del extranjero (aunque eso fue después, y a varias de ellas las conocía sólo por las revistas), Jane Mansfield, Mamie Van Doren, Zsa Zsa Gabor, las tremendas argentinas Isabel Sarli y Libertad Leblanc, Zoe Laskari, la famosa griega de *La basura*, la muy pechugona Elizabeth Taylor, que no siempre hacía papeles atrevidos, pero era dada a mostrar en parte sus atributos físicos mediante grandes escotes. Para mi buena suerte, ni los que vendían boletos ni los que los recibían ejercían ningún tipo de censura, por lo que me podía dar vuelo viendo ese tipo de cine, si bien es posible que algunas de las películas estuvieran cortadas (se decía mucho que los proyeccionistas —*id est*, los famosos cácaros, a los que ante cualquier interrupción había que silbarles y gritarles «¡Cácaro, deja la botella!»— cortaban grandes trozos de celuloide que contenían desnudos, los cuales coleccionaban, aunque me imagino que hacían algo más con ellos que coleccionarlos), pues no recuerdo haber visto nunca algo demasiado atrevido. Por lo demás, creo que la putería fue un eficaz antídoto contra la cursilería: siempre deseé el sexo; nunca el amor y las lágrimas. (No me desagradaban los melodramas en que las mujeres engañaban a sus maridos, aunque luego se arrepintieran —al fin que lo bailado ya quién se lo quitaba—, o sufrieran castigos severísimos: eran al menos mujeres modernas, que manejaban automóviles y asistían a teatros y centros nocturnos. Y me encantaban las comedias de secretarías cogelonas, *vedettes* cogelonas, prostitutas cogelonas: la putería, en mi humilde e infantil opinión, las redimía).

**AUNQUE** la censura era bastante rígida en cuanto a lo que se podía mostrar en las películas, no lo era en cuanto a lo que se podía *sugerir*, por lo que las imágenes cinematográficas, las situaciones y las historias estaban investidas de una alta carga de sexualidad:

—las mujeres, paradigmas de limpieza, se la pasaban bañándose; claro, sólo se les veía el rostro (uno *se imaginaba* lo demás) o las piernas cuando se duchaban, o bien la cara, el cuello y los hombros cuando tomaban burbujeantes baños de tina;

—esas mismas mujeres, al salir del baño, cubrían su cuerpo con una toalla que apenas ocultaba lo indispensable;

—las parejas se besaban apasionadamente (con mayor razón si uno de los dos, o los dos, cometían adulterio) junto a la chimenea de una cabaña solitaria en una noche de lluvia (una amiga mía se tapaba los ojos cada vez que se besaban en la pantalla porque lo consideraba pecaminoso, y no le faltaba razón);

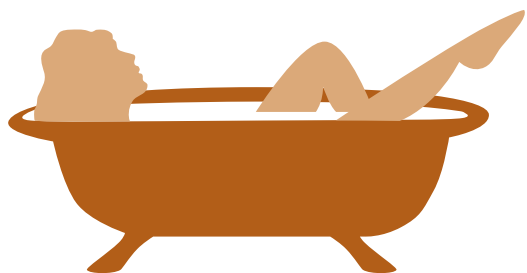
—casi se podía ver, en los parabrisas de los coches estacionados, el vaho de las parejas calenturientas que fajaban en la semioscuridad nocturna; lo que sí se escuchaba, y claramente, eran sus suspiros, gemidos, murmullos, quejidos y jadeos de placer, así como las breves protestas de la joven casta cuando el galán, que a veces peinaba canas, trataba de ir más allá de lo que permitía el decoro.

Pero también, fuera del cine:

—las portadas de las revistas destacaban siempre los a veces excesivos encantos de estrellas y estrellitas, y las páginas interiores no se cansaban de mostrarlas en bikinis y *negligés*;

—en las revistas de chistes, *todas* las mujeres tenían grandes bustos y caderas, y ahí sí abandonaban con especial desparpajo el brasier para mostrar sus pechos, a los que ninguna ley de gravedad parecía afectar.

Por supuesto que la figura erotizada era, en esa época, la de la mujer, pero a uno, diferentito desde chiquito, no le faltaban sus pequeñas sorpresas, tanto en el cine como en la vida cotidiana •



# La catedral de Moira

ROBERT DUNCAN

*«Los números imaginarios»,  
escribió Gottfried Wilhelm von Leibnitz en 1702,  
«son un maravilloso vuelo del Espíritu de Dios;  
son casi una especie anfibia entre el ser y el no ser».*

Un campo está «ordenado» si el tamaño de sus  
elementos puede ser comparado.

El tamaño de sus elementos no puede ser  
comparado. Pues en los Ojos del Creador

el temblor de una hoja  
en el estruendo de los disparos,

la caída de un árbol, causa desconsuelo.

Mil hombres van al lodo y la lluvia a morir  
sin nombre ni proporción  
en sus números. Perdemos

la cuenta. Un ejército—

se alza un solo hombre  
recordó cayendo  
—no sé quién es—  
—dónde está—

grita.

Son \$17 millones al día, ¿serán un  
millón de hombres finalmente echados como  
apuesta?

No hay Límite.

La hidra rompe sus confines  
hacia los palacios del Día

tantas cabezas como quiere

(empuja los cuerpos de hombres vivos  
al frente  
para llenar el hueco • )

para ganar. Destruye

campos de arroz, pueblos, y los puentes  
las fábricas, las defensas...

En la Gran Mesa de Póquer,  
las cabezas encendidas de sus cigarros  
reproducen los campos de batalla,

los ojos de esa entidad cuentan

con el juego

sus manos

barajan las cartas, sin número.

VERSIÓN DE ANTONIO OCHOA

### MOIRA'S CATHEDRAL

*«The imaginary numbers»,  
wrote Gottfried Wilhelm von Leibnitz in 1702,  
«are a wonderful flight of God's Spirit;  
they are almost an amphibian  
between being and not being».*

A field is «ordered» if the sizes of its / elements can be compared. //  
The sizes of its elements cannot / be compared. For in the Eye of  
the Creator // the trembling of a leaf / in the roar of gun-fire, // the fall  
of a tree, strikes dismay. // A thousand men go into the dirt and  
flood to die / having nor name nor proportion / in their numbers. We  
// lose count. An army— // a single man rising / remembered falling  
back / —I do not know who he is— / —where he is— / cries out. // Is  
it \$17 million a day, a / million men finally to be laid down / in wager?  
// There is no Limit. // The hydra breaks from his confines / into Day's  
palaces // as many heads as he wants // (he moves the living bodies of  
men / forward / to fill the gap • ) // to win. Destroying // fields of  
rice, villages, bridges, / factories, defenses... // At the Grand Poker Table,  
/ burning heads of their stogies / illustrating the battlefields, // eyes of  
that entity counting // on the play // his hands // shuffling the cards,  
beyond number.

# Escribir dos veces sobre el mismo río.

*Ante un cálido norte*, de José Luis Rivas

FRANCISCO ALCARAZ

*para las Zenil, mis tres huastecas*

**La Huasteca veracruzana** comprende el septentrión de ese largo estado hasta sus lindes con Tamaulipas. Sus orígenes se remontan a casi cuatro mil años, cuando los mayas llegaron a las orillas del Pánuco, y aún hoy muchas de sus costumbres y las de otros pueblos que vendrían después persisten en unos hombres y mujeres que conviven armoniosamente con los elementos.

Para cualquier foráneo que llega allí por vez primera el tiempo parece haberse detenido. En los agudos cerros de Chicontepec y en los lomeríos de Tantoyuca, así como en Tepetzintla y Tempoal, el aire es puro, la vegetación exuberante y la gente sencilla. Entre indígenas y mestizos se habla cotidianamente el náhuatl o el huasteco y en muchas casas se cocina aún en hornos de barro (en los cuales preparan un enorme tamal llamado zacahuil), la ropa se lava en los arroyos y hasta el más joven nada como una tonina y monta como un piel roja. Como dice Gertrude Stein, «Al fin y al cabo cada quien es como es su tierra y su aire».

No muy lejos de esas comunidades serranas se extienden también otras ciudades con un poderoso atractivo: el espectáculo de la desembocadura de los ríos en el Golfo de México. Uno de ellos es el Tuxpan, que justo antes de fundirse con el océano da su nombre a la principal ciudad de la Huasteca, asentada en una de sus riberas y famosa en toda América porque de allí, en 1956, zarpó con destino a la Cuba de Batista el viejo yate *Granma*, comandado por Fidel Castro, Ernesto Che Guevara y Camilo Cienfuegos. En ese mismo puerto, apenas seis años antes de esa histórica leva, nació el poeta José Luis Rivas, creador de la lírica más influyente de su generación.

Es un necesario lugar común señalar que José Luis Rivas ha dedicado todo su talento a cantar el mar y el río de su pueblo y lo que en ellos

habita y se suscita. La primera mitad de su obra se publicó en el FCE en 1993 bajo el título *Raz de marea: poesía reunida 1975-1992*, que contiene por lo menos dos libros fundamentales para la poesía mexicana: *Tierra nativa* (1982) y *La transparencia del deseo* (1986), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes.

El primero es desde su aparición un libro de culto, un poema extenso que entabla un diálogo con el más imponente del siglo xx: *Tierra baldía*, de T. S. Eliot. El montaje de *Tierra nativa* está basado en la arquitectura de *The Waste Land* pero opone a la sordidez y la pesadumbre de la urbe la brillantez del trópico y toda la vida que bulle en él, la fuerza de la naturaleza vertida en un lenguaje personal, selvático, abrumador de otra manera, a través del cual José Luis Rivas forja una materia novedosa y auténtica como el mundo que se propuso nombrar, lo que hace que su texto se convierta, a pesar del homenaje, en algo opuesto a su modelo. Incluso la reproducción inicial del ritmo de los primeros versos del poema de Eliot hace que el discurso de *Tierra nativa* destile no poca ironía, gracias a la cual el lector avezado comprende el juego desde las primeras líneas.

En una reseña publicada en *Vuelta* en 1983, Daniel Sada aseguraba que quizá en el futuro se discutiría mucho sobre la similitud de ambos poemas, al momento que cuestiona por qué si es posible hacerse de una estructura clásica como el soneto, no puede hacerse lo mismo con una estructura contemporánea. Creo que tal discusión no tuvo ni tendrá lugar mientras la intención del autor se haya atendido. Lo cierto es que hoy nadie duda que *Tierra nativa* sea una de las cumbres de la poesía nacional.

José Luis Rivas ha demostrado ser un gran poeta porque sólo siéndolo se sobrevive a la publicación de una obra maestra a los 30 años y a ser reconocido por ello. A pesar de lo que podrían sugerir sus títulos (casi todos relativos a lo marítimo o lo fluvial), ninguno tiene más parecido con *Tierra nativa* o con cualquiera entre ellos que el que pueden tener los hijos de un mismo padre. En 2006 el FCE editó una segunda reunión de su obra, *Ante un cálido norte*, integrada por cuatro libros escritos en dos lustros: *Luz de mar abierto* (1992), *Estuario* (1996), *Río* (1998), *Por mor del mar* (2002) y una sección, «Libro de faros», con una segunda muestra representativa de ese otro poeta que es Rivas el traductor, que ofrece esta vez algunas de sus versiones de Derek Walcott y William Shakespeare.

Cabe aquí detenerse en el título, que ofrece dos posibilidades. La más literal alude al espacio geográfico que se despliega en sus libros, que

no es otro que la templada Huasteca veracruzana, que los nortes azotan incluso en verano. Pero *Ante un cálido norte* es claramente una metáfora y un oxímoron. Como sabemos, en la costa se conoce por norte a un viento extremadamente fuerte, cuando ya ha pasado la estación pluvial, de noviembre a febrero. Los antiguos griegos lo llamaban Bóreas, el más poderoso y colérico de los dioses del viento, que traía el invierno a la tierra. «Ante un cálido norte» expresa, pues, lo más profundo y constante de la poesía de Rivas: una tierra nativa de la que la memoria ha tamizado casi todo el dolor para elevarla a la condición de paraíso, una región donde aun lo gélido y temible deviene cálido, amable, porque sus recuerdos (fijos en el centro de su pensamiento poético como un mantra) no admiten otra filiación que la del goce y la calidez: todo lo que menciona viene impregnado de ternura y de vida, de floración. Es una poesía que celebra el mundo, el cual se condensa en la barra tuxpeña, de la que no parece haberse ido.

El primero de esta compilación es *Luz de mar abierto*, un breve libro misceláneo, compuesto por menos de veinte poemas, en los cuales se alternan versos de largo aliento y múltiples metros. A pesar de su nombre, el paisaje es el de la pobreza, que la memoria ha asimilado como un tesoro invaluable. Muchos de los poemas son esbozos de historias en espera de un final; los personajes son anónimos, porque son en realidad puro lenguaje, de cierta manera rulfiano, esquirilas de un mundo en otro tiempo incandescente en su simpleza:

**En la ribera, el chistar de la salamanquesa remeda el llamado del jinete que azuca a su perro cuando comienzan a orillarlas las tentadoras sombras del camino...**

[...]

**Espernancada en el umbral de su jacal al rayar el alba, una india ribereña hurga bajo la uña de su pie descalzo con una espina de limonero para desencovar de ella una sañuda nigua, evitando que se esparzan sus malsanos huevecillos.**

Estas imágenes en sepia son acompasadas con otras más claras, en las que no es difícil ver la presencia de playas distantes, entrevistas en los versos de poetas concienzudamente traducidos por Rivas, como Herman Melville y Georges Schehadé. En versos como «Oh Visitante que lías tu cigarrillo de hoja...» o «Siempre hubo extrañas algas de color violeta en la arena, junto a la huella de tu pie, Oh Caminante, uncido a la mar como a una obsesión sagrada», escuchamos el eco de la expedición de ese

Extranjero que recorre las páginas de *Anábasis*, de Saint-John Perse. Los versos de remate comenzados en conjunción: «Y sobre las aguas del río, ensangrentado con flores de flamboyán, cruza una recta aleta de marrajo...»; el uso de interjecciones y signos de exclamación, cada vez menos frecuente en la poesía moderna, más que arcaísmos son un homenaje a este poeta, desde mi punto de vista con una presencia menos evidente pero más profunda en *Estuario*, el libro siguiente y más ambicioso de *Ante un cálido norte*.

*Estuario* es un poema circular dividido en 43 fragmentos, que narra un viaje de ida y vuelta al mismo puerto; un «viaje inmóvil» a través de la memoria y la imaginación, como querían los Contemporáneos. El primer fragmento plantea el espacio del estuario, como se llama al lugar en donde el río desemboca en el mar. Sobre un ritmo cadencioso como el oleaje, la plasticidad de las imágenes determinan la preeminencia de lo visual; sus puntillosas descripciones son las de un pintor (de hecho, un epígrafe de Cézanne —«Todos somos uno»— preside el libro):

**El sol se encrespa moribundo, rasga con su zarpa un aborregado paraje de nubes sobre la escollera**

**Un puñado de chozas, una solitaria cabaña de madera, la llave en T de las aguas donde se acoplan el estero, el río y la mar ceñida con reverberante malla**

El color rojo sangre de la hoja de la uva de playa y del crepúsculo reflejado en las aguas del estero, baña de principio a fin los cuerpos desnudos de dos jóvenes que se aman con el arrebató de las fieras en la privacidad de la selva. Ella encarna mundanamente el misterio de la Trinidad: es al mismo tiempo la muchacha, la madre y la abuela. Hay escenas cargadas de un erotismo selvático como el paisaje mismo:

**Una fresca presencia ahonda su raigambre y se adueña del día**

**Como un corazón ardiendo que encuentra en la estancia su repisa**

**Como una mujer, una muchacha, o una niña que descubre al fin su peso de amo en las manos que, vuelta ella bocabajo, la aferran estremecidas**

**Y entrecerrando el universo de sus ojos entrega el don de una hecatombe voluptuosa**

A partir del fragmento XL el nudo del poema comienza a disolverse. Las tres mujeres se hacen una y el amante entra en ella con la potencia del río que en un estuario entra al mar:

**Mar fiel tú llenas de nuevo mis dominios y yo acudo presto a tu llamado**

**Somos uno, y más abajo la ribera se recoge bajo los picos zurcadores de las gaviotas**

**Y no importa a donde me dirija porque es a ti donde subo a bordo**

[...]

**Y ahí donde emerjan las islas gemelas de tus senos —en la copiosa imploración de mis manos— se elevará un templo de gracia que se renueva —a mar abierto**

**Navíos errantes tú y yo y ellos y nosotros bañados por la espuma**

Finalmente los dos desaparecen, fundidos en el atardecer y en la memoria, y se repite la escena inicial del sol agónico que «hinca su hierro de marcar en el anca de aborregada nube – que se crispa en lo alto del monte». La frase de Cézanne («Todos somos uno») cobra pleno sentido.

Con *Estuario*, Rivas reafirma lo que había hecho en sus primeros libros, pero agrega niveles de dificultad léxica pocas veces vistos en la poesía hispánica. El registro de términos de la jerga marítima, así como de la flora y la fauna que habitan en los esteros y manglares de esas costas es verdaderamente abrumador. Ante un libro así el lector se convence de que, a pesar de lo dicho por Sabines, el hombre no es el amigo fiel del perro, sino del diccionario. Sin duda la traducción de poetas del Caribe como Perse, Derek Walcott o Aimé Césaire lo han dotado de un vocabulario amplísimo; sin embargo la virtud del poeta no reside en haber saqueado libros de navegación o de ornitología, sino en la apropiación de esas palabras de manera vital, a través de una observación y convivencia directa con aquello que significan.

*Por mor del mar* es una empresa completamente distinta a las anteriores. Dedicado a Álvaro Mutis, creador de ese emblema marino que es Maqroll el Gaviero, su grave tono de súplica, sin alejarse de lo celebratorio, es más himnico que elegíaco. La primera parte retrata lo que

suscita en los hombres de un pueblo costero la elevación de un puerto. No sin júbilo, la voz lírica arenga constantemente al marino a hacer suya esa construcción, que cambiará sus vidas para siempre, y al Capitán a hacerse cargo de su tripulación como un padre, algo muy similar a lo que sucede en la segunda y última parte, que da título al libro. «Por mor del mar» es, si es posible decirlo así, un relato lírico con reminiscencias épicas dominado por una prosa de lenguaje decantado, en el cual subyacen la historia y la leyenda de Jean Parmentier, un navegante y poeta normando del siglo XVI que abrió nuevas rutas de navegación para Francia, cuando Portugal y Vasco da Gama dominaban la ruta de las especias. Parmentier, un Cristóbal Colón con más espíritu pero menos gloria, murió trágicamente cuando buscaba una vía hacia China y descubrió las tierras de Sumatra. A la voluntad de errancia y aventura propias de Parmentier está dedicado el poema, cuyo cierre es un aforismo espectacularmente lapidario: «Limitado es el espacio que al hombre es concedido, el mismo que es otorgado ¡sin límites! a los pájaros».

*Río*, anterior a *Por mor del mar*, es un libro en el que José Luis Rivas explora una vez más la hidrografía, pero esta vez desde tierra. De nuevo, pero con un énfasis más explícito, la memoria transfigura lo vivido y le otorga su peso verdadero:

**Ya me pierdo en el vértigo dulce del ensueño...**

**Mecedoras de mimbre**

**apagan su rechino.**

**Y el hervor de los grillos**

**destapa la olla de la noche**

Poema a poema, *Río* es una crónica de la infancia y la adolescencia: lo lúdico, manifiesto en algunos fragmentos compuestos a guisa de canciones infantiles; el regreso a los lugares y las mujeres primigenias —la madre y la hermana—, que cultivaron su sensibilidad; los primeros escauceos eróticos y esa primera mujer que marca el destino de todos los hombres.

No es exagerado decir que la disposición espacial de los versos encajados en la página hace que las palabras serpenteen como un río hasta su final desembocadura. El epígrafe de William Carlos Williams, en traducción de Octavio Paz, utiliza también esta estructura, pero recuerda a su vez a *Blanco*, del propio Paz, a quien Rivas dedica el libro. El tema de la memoria, de la fijación de un instante como detonante y búsqueda de todo poema, es recurrente en la obra del Nobel mexicano y ha sido

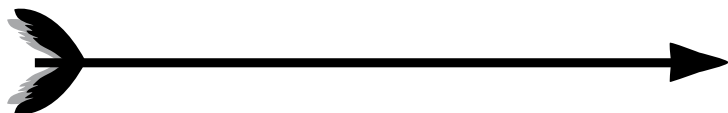


señalado por Père Gimferrer como el tema central de poemas tan importantes como *Piedra de sol*. Tantas coincidencias no deben desdeñarse en la lectura de un poema como *Río*, que en diversos momentos hace mención del enorme esfuerzo que implica recordar:

Te acuerdas oh prodigio  
del río de tu infancia  
Si te tallas la frente  
decidido  
Si entrecierras los ojos  
aún puedes verlo  
para ti solo  
una vez esfumadas bajo el párpado  
—recién frotado  
con los huesos de la mano—  
esas sombras al rojo:  
plumas de pavo real  
ganadas por la llama

En el presente desde donde se enuncia la voz, el río no ha cambiado superficialmente, o quizá la incontenible explotación del petróleo en esas regiones haya enturbiado su antigua claridad; sin embargo las aguas y el aire donde todo ocurrió definitivamente ya no son los mismos, como tampoco lo es el personaje. Por eso el río actual carece de interés, por eso la importancia de recordar, de traer al corazón el instante —«una flecha viva como un pájaro», como decía Paz. La poesía existe precisamente para fijar el tiempo, para arrancar las cosas al olvido, para evitar que lo que se ama desaparezca. Para que la vida no cambie, aunque lo haga.

José Luis Rivas vivió en Tuxpan hasta los diecinueve años, cuando partió a la Ciudad de México a estudiar filosofía y literatura, una enorme ciudad de palacios y mar de asfalto que intuía, corazón de marino al fin y al cabo, como su destino próximo, y es precisamente en esta etapa de su vida que el poema finaliza. El poeta se despide con un hasta pronto de esas aguas, convencido de que ha logrado arrebatarse al tiempo una conquista: llevará ese río y esa vida consigo para siempre •



# Domingo de Pascua

URIEL MARTÍNEZ

Las botellas vacías que abandonó  
en los basureros William Burroughs,  
el corazón punzante de Frida K.,  
los preservativos caducos del Divino Marqués,  
la primera comunión de Juana de Asbaje,  
el insomnio permanente de Borges,  
el silencio sin puertas de Rulfo,  
la salida de emergencia inutilizada  
por la poeta Sylvia Plath,  
las muletas abandonadas en llamas  
por el milagro no solicitado,  
los párpados cerrados por voluntad  
propia, por la ajena, por causa  
de utilidad pública;

los utensilios de cocina sin lavar  
en el fregadero el domingo de Pascua,  
los ojos irritados por la arena de Coahuila,  
la respiración entrecortada del amor loco,  
las ruinas de Tulum, los atlantes  
en el atardecer de Tula,  
las huellas dactilares del deseo,  
la baba ebria del gozoso *clochard*,  
el silencio obstinado de Dios,  
los pulgares mancillados del místico,  
la cartera vacía, los bolsillos al revés,  
me dije; y guardé el cuaderno.

# Esta poesía latinoamericana

EDUARDO MILÁN

a Carlos Pardo

SI HAY UN SENTIDO histórico en la poesía que se escribe en América Latina hoy es el de la transformación. Se puede argumentar lo contrario: el sentido actual de la poesía latinoamericana es el de la conservación. La primera propuesta se sostiene en el convencimiento por conciencia de que la característica de la poesía moderna es la transformación, la movilidad, el cambio de cara a una presencia histórica que la reclama para que esté «a la altura del tiempo». Esto es una condicionante histórica para la poesía. La contra-argumentación encuentra su base justificativa en la creencia de que la poesía es una entidad estable, esencialmente estable.

Sólo un argumento comprobado es válido para justificar el comienzo de una reflexión sobre la poesía latinoamericana actual en estos términos: la coexistencia de varios modos de producción poéticos que cohabitan sin explicación y en apariencia sin perturbación en nuestra poesía. ¿Es verdad esa fraternidad vecinal? ¿Es sintomática de algo así como una tolerancia formal que olvida toda discordia surgida por diferencias meramente «de presentación» de los objetos poéticos? ¿Qué ilustraría esa nueva postura «sin discusión» sobre los fenómenos poéticos «de hecho»? No se trata, es obvio, de negar lo que existe para imponer una posibilidad alternativa, una *posibilidad otra* que no aparece en circulación y que por algún lado existe, algo que formal-conceptualmente pudiera rebatir el fenómeno de hecho desde la ubicación de una especie de *utopía en conserva*, no un resto sino una continuidad paralela de lo que una buena vez fue pensado y no aparece porque no aparece —así de resonancia misteriosa su ocultamiento—, es decir, y ya menos sombreado, porque aún no ha llegado su momento de aparición. No creo, sin embargo, en que esta jubilosa oportunidad de relegamiento expectante sea realmente existen-

te. No en esta época: un momento histórico donde lo que puede aparecer aparece sin reserva, sin dejar nada para después y gasta su capital no en el vuelo: en el hueco de vuelo que agita en el aire una mariposa que acaba de pasar. Se trataría, por lo contrario —y en eso pienso en este texto— de reponer ciertas problemáticas de base para la percepción más justa de nuestra poesía, aquella que es capaz de reconocer en este momento poético-histórico un cierto desajuste en relación a su propio devenir o, con menos arrogancia, algunas razones de la baja de nivel estético en los productos poéticos que se escriben desde unos veinte años hacia acá, «baja», considerado así el concepto en relación con la producción poética latinoamericana que se lleva a cabo hasta el inicio de la década de los ochenta del siglo xx. Algunas problemáticas serían: 1) la negación y el rechazo, por parte de amplias zonas de la poesía latinoamericana, de motivos y prácticas relacionadas con todo aquello que se denomine o caiga bajo el peso histórico-estético de la idea de *vanguardia*; 2) la negación en la práctica de ese momento sustancial para el arte del siglo xx —sin el cual es imposible formular una discusión más o menos seria del arte y sus géneros— que adquiere peso en su paso siguiente: la re-absorción de un pasado poético no conflictivo ni para el arte ni para la poesía como tabla de salvación ante la «ruina del arte»; 3) la asimilación de ese doble movimiento, negativo y de re-absorción, a ciertos parámetros más amplios de cuestionamiento de la idea de modernidad estética, como la necesidad de un arte modificador respecto de la tradición, cuestión especialmente difícil en su planteo ya que re-envía la discusión al terreno hegeliano-occidental de la pertinencia del arte o, más específicamente, de la *muerte del arte* considerado desde su inoperancia moderna; 4) la consideración altamente necesaria, a mi modo de ver, de una década de pliegue en medio del siglo xx —correspondiente a los años cincuenta— como una década de *redistribución de las energías poéticas* en juego durante la primera parte del siglo pero también en las décadas siguientes.

Como vieron Jorge Luis Borges y José Ángel Valente, la definición estable de lo que la poesía resulta en la práctica es aquella sentencia aforística de Angelus Silesius: «(La rosa) es sin por qué. Florece porque florece».

## 1 SIGNIFICACIÓN DE UN RECHAZO

La idea de vanguardia artística no es una idea aislada. Comporta una idea mayor, que la abarca: la idea de cambio, de transformación social. El arte de vanguardia, al no sucederse en lo social los ideales de transformación que le dieron origen, entra en una contradicción: es un arte nuevo para un tiempo «viejo», un arte revolucionario para un hombre sin cambio revolucionario. Se puede discutir aquí el tema respecto del arte de vanguardia soviético en los primeros años de la Revolución de Octubre. Pero con el advenimiento de Stalin se cancela toda discusión. La contradicción se suma a la paradoja que representan, en su idea, esos repertorios artísticos que dan vuelta al orden del arte tradicional. Son formas que surgen de un trasfondo nihilista-finalista del siglo XIX a partir de la pregunta «por la verdad» del arte, una pregunta que sólo tiene explicación a partir de la existencia del Iluminismo europeo. El arte de vanguardia lleva al límite la noción de arte moderno que tenía un pie sostenido en la tradición. Si un arte nuevo, que se ajusta al presente por negación de un arte anterior, tradicional o «viejo», es capaz de coexistir con ese arte que niega, sólo puede hacerlo en el ámbito de un museo o de una institucionalidad colocada por encima del arte mismo que reificará la totalidad artística bajo el mismo signo. O en el seno de una sociedad, la occidental, que haya abandonado la idea de definirse, como en la modernidad del siglo XIX, por el arte que vive, produce y consume. O, cosa poco probable, abandonando la noción de «lo nuevo» como piedra de toque para la articulación de la modernidad y sus devenires. El arte de vanguardia padece, luego de la clausura simbólica del ciclo vanguardista alrededor de 1930, un rechazo de parecida intensidad pero de diferente signo tanto de sus antiguos acólitos como de sus enemigos tradicionales. Los primeros, por un desencanto al que la práctica vanguardista lleva de por sí como agotamiento de procesos creativos de búsqueda. No sólo los procesos: los léxicos, la ideología, el destino de ese arte y su posición de cara a lo social entran en crisis. Del lado de la recepción, no es infrecuente encontrar los lugares donde triunfa la aureola del renegado. Del lado de enfrente, la «confirmación» de la vanguardia como «mal momento» del arte occidental, suerte de afianzamiento conservador en la tradición prevanguardista —negando o aceptando todavía la idea de modernidad en arte, que no debe ser confundida con la práctica de la vanguardia que enfrenta en su momento crítico-climático a la ideología moderna. Desde el ángulo de la poesía, la verificación de que la revolución formal de la vanguardia sin revolución social termina en pérdida de sentido coloca una interrogante

devastadora sobre la pertinencia de las distintas transformaciones en la sintaxis, en la temática, en la genérica, y alcanza su coronación en la idea de que la vanguardia literaria echa a perder lo ganado en siglos de construcción formal —digamos, desde el Renacimiento. Pero lo más fuerte es lo que atañe al nivel del sentido. Se descubre el surtidor de preguntas: ¿para qué una poesía que rompa con una idea de trascendencia?, ¿para qué una poesía que acepte la insignificancia?, ¿para qué una poesía que privilegie la forma sobre lo que transmite? Éstos son argumentos de rechazo encubiertos como interrogantes. Pero lo que realmente se rechaza es algo más drástico y profundo: la negación del sentido por parte de la vanguardia, base de la sujeción del individuo y de los agrupamientos a la órbita de una práctica de poder como dominio. El decir poético puesto en duda por la vanguardia es inaceptable a los ojos de los oficiantes del rechazo. Es inaceptable porque la poesía, sucedánea secularizada de una designación religiosa, es, para la consecuencia del rechazo, afirmación sin más. Todavía vivimos espacios de certidumbre en cuanto a lo que la poesía no sólo es sino en cuanto a lo que debe ser, lo cual no varía mucho con el tiempo histórico: para esta posición la poesía siempre es igual a sí misma. Y la contradicción planteada es la siguiente: la poesía permanece siempre idéntica a sí misma aunque su forma cambie. Como vieron Jorge Luis Borges y José Ángel Valente, la definición estable de lo que la poesía resulta en la práctica es aquella sentencia aforística de Angelus Silesius: «(La rosa) es sin por qué. Florece porque florece».<sup>1</sup> La identidad en sí mismo del signo poético ocupa el lugar de la Creación de Dios, aparezca donde aparezca y bajo la forma que sea. Profundizar en este tema nos llevaría a la problemática que plantea el romanticismo alemán que se cifra en la pregunta de Hölderlin: «¿Y para qué poesía en un tiempo de penuria?». O en su otra vertiente: «¿Y para qué poesía en un tiempo sin dioses?». La pregunta de Hölderlin certifica en su forma y en su contenido el pasaje de la poesía como afirmación a la poesía como duda, inestabilidad y con sentido aleatorio.

<sup>1</sup> Angelus Silesius, *Peregrino querubínico*, J. J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 1985.

Todavía vivimos espacios de certidumbre en cuanto a lo que la poesía no sólo es sino en cuanto a lo que debe ser...

## 2 MITO DEL PASADO AURÁTICO

El rechazo de la poesía de vanguardia tiene distintos modos. Desde una óptica de poesía tradicional, *Trilce* (1922), libro capital de la primera vanguardia latinoamericana, puede ser rechazado como articulación poética del texto, o sea, como lo que está ocurriendo ahí, en el libro, rechazo a lo que ahí mismo se le llama «poesía». No implica un rechazo a la concepción poética subyacente en el texto. Se rechaza la praxis poética momentánea de ese hablante que arma el texto, no necesariamente la teoría. Ni necesariamente se rechaza a César Vallejo, ni tampoco al Vallejo de ese momento, que se curará en salud ante el lector más adelante con *Poemas humanos* (1939). No implica un rechazo a la concepción teórica porque el arte es, desde un punto de vista de la recepción, rechazado o aceptado «en objeto», o sea, la cosa que está ahí, no en cuanto al significado teórico o la concepción artística que representa. Eso es importante porque anota una contracorriente vital para la cuestión que nos ocupa: el problema teórico que la vanguardia sostiene y sin el cual nada es posible en tanto debate serio. Es una práctica insistente de la modernidad post-iluminista el contar con el discurso teórico como recurso de inteligibilidad de la obra de arte. No es una práctica consustancial al arte clásico, por ejemplo, ni al renacentista. El discurso teórico, obviamente, no mejora la obra. En el caso de las obras que se amparan en un discurso teórico para sobrevivir, es cosa de tiempo verlas caer fuera de la noción de obra como mundo cerrado, como representación autoabastecida. El

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.

concepto de obra abierta de Umberto Eco<sup>2</sup> puede hacer un lugar para el discurso en su propia apertura. Pero implica una noción opuesta a la de obra:

se trataría de una inconclusión de la obra cuyo final sería impredecible o por lo menos no único: en general las «obras abiertas» proponen varios finales. Lo que se ubica como problema en esta noción cercana a una «anti-obra» que plantea la obra abierta es el concepto de arbitrariedad del arte, o sea, la de-construcción de la idea de obra como algo designado, único objeto posible en un universo de posibilidades, ninguna de las cuales se ajusta o se adapta a la verdadera forma que es la que se ha elegido. Esta *fatalidad de la forma justa* es lo que subyace ideológicamente detrás de los planteos de rechazo al arte de vanguardia —arbitrario, paradójico, no unívoco en su formalización, de dudosa finalidad o destino incierto—, y es ideológico, esto es, aplicado como verdadero a una realidad falsa, porque implica una noción que cíclicamente retoma su aura en Occidente, la noción de tiempo y, en medio de ella, la gran au-

rática luego de la caída de las certezas del porvenir: el pasado. El sesgo ideológico que tenía el rechazo histórico de las vanguardias —luego del cierre tentativo de su ciclo en los años treinta— que se produce casi de inmediato a su operatividad eufórica y a medida en que declina, quedará rubricado como apoteosis luego de la verdadera caída, no del arte: de la «gran promesa» del socialismo soviético. La tensión lanzada hacia el futuro no se repliega exactamente en su misma intensidad de inversión. Basta que se dilate el tiempo apostado a futuro. En un efecto de concentricidad el espacio adyacente se ensancha y el quiebre de la flecha futura se convierte en la habilitación de todos los espacios, en la creación de un mismo ámbito de convergencia. Esta fantasía de intemporalidad, de «todo está aquí», se produce por la confrontación entre un imaginario deseante de «consuelo» ante el fracaso de ese futuro auspicioso de la transformación (contra la cual muchos de los desconsolados pueden haber perdido lo mejor de su vida combatiendo) y la realidad de un presente que no arroja mucha perspectiva real ni para los que aprenden a vivir el tiempo caótico del presente sin alternativa. La ruptura del equilibrio bipolar no elimina un polo: concentra sus efectos como contradicción en el polo restante que deberá arreglárselas para integrarla como parte de su engranaje y como parte constitutiva de su propio devenir. El pasado, entonces, ese pasado aurático que atrae la poesía aurática que el desconsuelo por la pérdida de futuro fue a buscar, adquiere una dimensión ficticia e ilusoria. Se pretende re-vivirlo a través de una re-valoración (culposa, por lo demás, en la medida que el paquete de la tradición y del pasado entraban en cuestionamiento en el momento climático moderno) de su producción simbólica (es el arte —o mejor dicho: la *visión estética del pasado*— lo que lo recarga de fuerza) que viene a jugar como fuerza estabilizadora del presente frío que entrega la vivencia de un mundo sin esperanza de transformación. Sólo la estetización del pasado hace posible comprender cómo un rechazo de un arte —o de un anti-arte— que se está (des)construyendo delante del receptor conduce a la revaloración de un arte ya vivido. Ese arte ya vivido —el arte clásico, el arte barroco, el arte moderno hasta su crisis— se vuelve «el arte verdadero» (verdadero en relación al arte del presente en estado convulso) porque en el regreso ha adquirido (o readquirido) la dimensión de dos o tres valores clave para el arte tradicional: la duración en el tiempo, la capacidad de trascendencia, el símbolo conseguido de un diálogo entre hombre y eternidad, tres vectores de un idealismo filosófico que vuelve a escena con su figura consentida, el mito. Llegado a este punto cabría preguntarse: ¿qué tanto es posible el retorno del mito? Y la respuesta no está en el discurs-

so sino en las librerías, abarrotadas de una multiproducción de libros sobre mito. Hay que anotar que esta nostalgia del mito revivida como se puede (o sea: mediante una hiperproducción de discursos y objetos relativos al mito) comporta el mismo deseo de verdad que la poesía que quedó en el umbral del siglo xx, en el momento antes de la vanguardia y su envite disolutivo. Sin embargo, lo que constituye al arte de vanguardia en cuanto proyecto de transformación comienza, precisamente, por la pregunta «por la verdad» de y en el arte. El mito no admite la pregunta por la verdad. El mito admite sólo su aceptación como discurso. Su capacidad de sobrevivencia actúa bajo imperativo de positividad. Alain Badiou explica esa precipitación característica del siglo xx precisamente

3 Alain Badiou, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2003.

por lo que él llama «pasión de lo real».<sup>3</sup> La «pasión de lo real» es para Badiou la necesidad del hombre del siglo xx de extremar su relación con la materia

misma del acontecimiento, como si lo vivido en el siglo xix hubiera llevado hacia una situación de ansia de extremos, de ansiedad de materia y de acontecimiento, una necesidad de concretar lo pensado e imaginado en el siglo anterior hasta el límite. La voluntad de re-mitologización y la estetización del pasado que se producen al caer la proyección futura de un cambio en el orden social representarían, a su vez, un alejamiento de ese deseo de límite del hombre del siglo xx, una huida del extremo, un apagón de esa «pasión de lo real». Lo que llevaría a la sospecha de si ambos envíos —mito y pasado estetizado— no responden a un hartazgo producido en el hombre por su contacto demasiado cercano con la verdad de la realidad. Mito y estética son mediaciones. Lo que habría habido desde el siglo xix, que alcanzó profundidad en el xx, es una ausencia de figuras de mediación, un vacío de mediaciones. La necesidad de cargar el pasado con un aura nueva —operación muy improbable, por cierto— en alianza con un presente que no puede deponer su destino de novedad configuraría la operación generadora de una nueva mediación.

El mito no admite la pregunta por la verdad.  
El mito admite sólo su aceptación como discurso.  
Su capacidad de sobrevivencia actúa  
bajo imperativo de positividad.

### 3 CÓMO EL RECHAZO A LA VANGUARDIA CUESTIONA LA MODERNIDAD ARTÍSTICA

La puesta en crisis —o contradicción o ruptura— que llevan a cabo las vanguardias estético-históricas proviene de un devenir artístico-estético propiamente moderno en su modo de articulación. La poesía del siglo xix, muy en especial cierto romanticismo, el alemán sin duda y el inglés, y los poetas simbolistas son la piedra de toque de una dinámica de sucesivas rupturas que no se detendrán. Para no abundar en lo sabido y a riesgo de cansar, uno puede limitarse a decir que el horizonte consumidor de arte del siglo xix está puesto en jaque —el horizonte *burgués* consumidor de arte, es de rigor decirlo, porque donde los movimientos obreros están en articulación plena la burguesía ocupa sin duda el dominio de los espacios de producción y de ejercicio del poder institucional. Y también ocupa los espacios de demanda y consumo de arte. Sea cual sea la forma elegida para sus obras, los poetas románticos tienen también como objetivo permanente la crítica al pensamiento y al modo de vida burgueses. Hölderlin puede, en un mismo envío, ser un revolucionario (esto es, alguien que asume los ideales jacobinos de la Revolución Francesa), un idealista pro clásico defensor de un nuevo reino mitológico y un antiburgués. A continuación, algunos eslabones de la cadena que cambian el registro funcional del arte y que permiten hablar de su fin. Para la conciencia y los cinco sentidos de la burguesía se creaba arte y la crisis del arte se produce en el momento en que el artista rechaza ese vínculo. Y en el momento en que rechaza ese vínculo su arte lo resiente en plena forma y contenido. Y en ese resentimiento el arte agota su posibilidad última. En un mundo europeo en que el nihilismo se potencia (Hölderlin lo había sintetizado en la siguiente pregunta de su elegía «Pan y vino»: «¿Para qué poesía en tiempos sin dioses?»<sup>4</sup>), en plena euforia industrial, con la burguesía en la mira de los movimientos obreros y con la conciencia desdichada de los artistas —Rimbaud y Mallarmé de modo nítido llevan la crisis de conciencia personal de una clase a la crisis de conciencia poética de toda una época—, se habla de «fin» o de «muerte del arte». En este concepto nodal de la estética del siglo xix se conjuga la problemática estética de la modernidad post-iluminista y se abre el horizonte para la aparición de las vanguardias estético-históricas de las primeras décadas del siglo xx. Es un concepto suficientemente amplio como para poder darle alcances más generales que los propiamente artísticos. El concepto de «muerte del arte» no pue-

4 Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías*, trad. de Jenaro Talens, Hipéridón, Madrid, 1980.

de tener otra posibilidad efectiva de operatividad que la de una revolución en la producción social y en la conciencia humana. El hombre —el hombre moderno, para ser muy claro— no puede dejar de reconocerse en su propia producción simbólica. El arte es su garantía de humanidad.

5 Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987. [ La metáfora de esa garantía, de esa identidad, alcanzaría su dimensión efectiva en una gran transformación social. «Disolver el arte en la praxis social»,<sup>5</sup>

la gran tesis de los movimientos de vanguardia estético-históricos según Burger, quiere decir eso: la posibilidad articulada en una transformación radical de vivir el arte en la dinámica social y ya no crear arte para consumo aparte de la conciencia individual. De modo que la concepción de un «fin del arte» es el comienzo de una nueva era, el despuntar de un nuevo hombre. El análisis de esa responsabilidad contraída con el futuro por gran parte del arte y del pensamiento occidentales es de lo poco que puede echar alguna luz sobre la situación superviviente del arte actual. Si el último gran relato filosófico total, el idealismo alemán hegeliano, señala un arte que toca a su fin, sólo un pragmatismo sin destino como el que vive la humanidad actual puede hacer oído sordo a tal advertencia —que más que una aniquilación de la idea de arte en Occidente parece ser la demanda de su puesta en crisis y el reconocimiento, en el arte mismo, de esa crisis— y habilitar la existencia múltiple de repertorios artísticos con el mismo valor y sentido. La multiplicidad de repertorios interactuando crea la ilusión de un estado inmejorable de salud artística. La multiplicidad actúa como el gran antídoto contra esa «muerte del arte» que es, también, utilizada como coartada para la hiperproducción. No sólo, en efecto, es comprobable la cantidad de repertorios habilitados para la producción de arte. También, es notable la cantidad de obras producidas. Hay que buscar por el lado de la necesidad de un mercadeo voraz, de una devastadora oferta de material artístico y de la generación de la necesidad de consumo indiscriminada y acrítica, la explicación de la coexistencia formal que existe en el arte actual. El mundo que goza el arte lo hace como si gozara del fin del mundo. El olvido producido en la conciencia de las multitudes actuales no permite ni siquiera una cierta palpitación nostálgica. Y los discursos sociales alternativos al estado del mundo actual re-envían el discurso filosófico hegeliano-idealista del siglo XIX, uno de los orígenes teóricos de las vanguardias vía el concepto de «muerte del arte», a una simple colocación geográfico-civilizatoria: el señalamiento del discurso crítico del arte como «eurocéntrico» —y por lo tanto, «dominante»—, lejos de aclarar el problema o contribuir a su mejor comprensión, no posibilita más que una vuelta de página a la

problemática estético-artística de una civilización. La pregunta que pesa sobre la cabeza de toda obra de arte actual es: ¿puede el arte vivir sin memoria de su propio devenir? La poesía parecería escapar de la pregunta porque la palabra ha sido comprometida con la memoria al margen de su estatuto creativo como lenguaje. Se crea entonces una paradoja en el simple hecho de escribir poesía, que oficia como acto de suficiencia ética y estética: la palabra repone una y otra vez la memoria excluida y la belleza del mundo. *Como si aquí no hubiera pasado nada*. Cuando en realidad ha pasado —y sigue pasando— de todo. No se escapa de la mentalidad totalitaria de principios del siglo XX traduciendo, a principios del siglo XXI, *totalidad* por *multiplicidad*. Sobre todo cuando en la práctica bélica y en la ideología dominante del sistema actual la amenaza de las guerras totales latentes se individualiza en casos concretos para volver, luego, a la amenaza de la totalidad en guerra. De modo muy parecido a como actúa el arte: cada obra concreta se autolegitima porque se sabe protegida por una única legitimación general. La acción de la multiplicidad como dinámica no excluyente es la coartada para inhabilitar cualquier acción crítica tanto particular —en cada obra— como general, en la concepción del arte que está en juego.



#### 4 HOMENAJE A LA MITAD DEL SIGLO XX

*Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, el movimiento de Poesía Concreta de Brasil, *La insurrección solitaria* de Carlos Martínez Rivas, *En la marmórea* de Oliverio Girondo: ahí están cuatro acontecimientos producidos en la década de los cincuenta que permiten hablar de una redistribución de la energía poética en América Latina.

En otros lugares escribí sobre estos cuatro acontecimientos poéticos de la mitad del siglo xx en América Latina. Sobre la experiencia de Nicanor Parra, baste precisar que ningún otro acontecimiento tiene, en el ámbito hispánico de lengua castellana, la relevancia de la *antipoesía*. Por una simple razón: la antipoesía de Parra juega a dos puntas o a la contradicción poética. Por una parte, cuestiona profundamente el legado de las vanguardias estético-históricas por considerarlo desprendido de lo que es el destinatario natural —habría que decir social e individual— del arte y de la poesía: el hombre común, el habitual «hombre de la calle». Por otro lado, ataca el mismo enemigo que las vanguardias —esto es, participa del mismo blanco crítico que las vanguardias estético-históricas—: el burgués, el hombre que cultiva el arte como apuesta sublime y trascendente que lo aparta de la realidad y que por ello demanda del arte una especie de consuelo, una metáfora, una sustitución que le otorgue un *plus* auratizado de existencia en otro lugar simbólico, un lugar simbólico-ideal. La crítica de Parra, al igual que la crítica de las vanguardias, es al arte y a su recepción como cómplices de un proceso conjunto de enajenación. Es la enajenación vivida como instancia contraria, salvadora, lo que impide la conciencia de la propia enajenación y la posibilidad de superarla. Tanto las vanguardias como Parra siguen las resonancias del discurso hegeliano: el arte tal como lo concebimos es una apuesta agotada y agotadora que ha dado todo de sí. Ya no cumple con una función desalienante sino que, por el contrario, contribuye al ensimismamiento del consumidor y del artista, separados ambos de un proceso civilizatorio al cual el arte estuvo desde siempre destinado. En *La insurrección solitaria*, Carlos Martínez Rivas, en referencia a esta búsqueda alienante del consumidor del arte, la llama el «holocausto de sí mismo». La respuesta del poeta, para Martínez Rivas, es el rechazo a la obra, a entregar el producto artístico de ese goce que necesita el consumidor de arte (en este caso, el lector de poesía). La postura puede ser en algo decimonónica todavía: hay ecos allí del Baudelaire del célebre «Hipócrita lector», un señalamiento a la recepción como nunca había contemplado la poesía occidental, planteado ya a esa altura sin complacencia y con absoluta dureza. La

«hipocresía» aludida por Baudelaire es la misma «disfunción» que señala Hegel para diagnosticar un «fin del arte»: su inoperancia en un ritual que no cumple con su funcionalidad a la vez liberadora y a la vez de afianzamiento de una práctica necesaria para el espíritu. Y aunque la *contradicción en acto* —rechaza hacer la obra y al rechazar el acto lo desarrolla— de Martínez Rivas indica ya una duración polémica —o que debería ser polémica y sin embargo no lo fue (es): ¿por qué no es una continuidad crítica la duración actual de la práctica poética?—, muy distinta es la propuesta de Nicanor Parra: no regresar a ninguna parte sino hacer emerger el lenguaje del hombre común para construir una poesía afin a ese mismo hombre, que le proporcione elementos necesarios para su propia vida. Para eso hay que hacer una dura operación de deslastre: tirar por la borda toda esa poesía alejada tanto en lenguaje como en concreción de la realidad que se vive y que en vez de liberar al hombre lo aliena en lo inexistente. Hay que notar aquí que, por otra paradoja, el rechazo de Parra es a una poesía decimonónica cuya frialdad simbólica la ha conducido a la creación de «paraísos artificiales» fuera de toda posibilidad de realidad, pero que —hay que pensar en Mallarmé aquí— por su misma necesidad de supervivencia necesita «purificar las palabras de la tribu», un gesto que, en el propio ademán incluyente de su búsqueda, colectiviza la propuesta: el deseo es de lo puro pero de lo puro colectivo, tribal. Todo el lenguaje debe ser purificado, es decir, todo el sentido debe ser puesto a prueba, una prueba que pasa por su estar en crisis. Salvo en una transformación radical como la propuesta por los románticos ingleses y alemanes, el lenguaje de la poesía occidental se había vuelto eco de la propia decadencia espiritual de su hablante, ese «hombre que declina» con el crepúsculo del siglo xix o bien se prepara para un renacimiento. El renacimiento del hombre pasará para las vanguardias por la disolución del arte en la práctica social. Para Parra, por el *acto de hablar de nuevo*, lo que no implica decir todo de nuevo o empezar de cero sino simple —y difícilmente— cambiar la forma de hablar. Lanzada en un infinito *pre*, José Ángel Valente buscaba en la última etapa de su obra una palabra anterior, siempre anterior, a ningún acontecimiento o suceso histórico precisos sino siempre anterior, situada en el acto de la anterioridad, nucleada allí, des-tentada de ser rodeada de fuente clara, propios, proto-pájaros o árboles-*incipit*: la «antepalabra». El concepto había sido encontrado por Valente en la experiencia de ¿habla? de los místicos, esos niños locos, derribadores de certezas sin fingimiento posible. La «antepalabra» no fue encontrada —esto es: localizada— nunca, razón de su supervivencia y de nuestra búsqueda siempre latente. La Poesía Con-

creta brasileña propone un objeto poético creado con base en la síntesis —al desalojo de lo adjetivo y adverbial— del lenguaje: un poema descarnado, sin sentimiento pero con la inteligencia depurada para sobrellevar su ausencia, sobre todo cuando sentimiento deja de ser afecto para transformarse en un derrame auto-victimario de llanto por el ritual fracasado —el ritual colectivo o el individual. Sigue la línea hegeliana de la sobreconciencia del lenguaje, un lenguaje poético que no niega sino que acepta su dimensión gráfica y sonora a la par de su ser semántica, privilegiada por la razón occidental cuando interfiere en poesía. No es Dadá —el no-sentido devastador de Dadá que no deja de jugar y pone el dedo en la llaga del juego—: es sobre-Dadá, meta-Dadá, el gran objeto que se hace más que por agregado, por sustracción. No sólo le sobra al arte sino que sobra arte (en poesía, en general): hay que restar. Y sin embargo el procedimiento es resto, no una poética del resto. No se trabaja con sobrantes —que es la asunción de lo que ha quedado, el pudor y el respeto a lo que hay de cara a tanta carencia— sino con invención, el *sino trágico* de una humanidad que en la modernidad encuentra su sentido en lo nuevo o nada tiene sentido. La Poesía Concreta quiere el nuevo poema como lo quería hasta el final de su vida Vicente Huidobro en carta a Juan Larrea: «El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto». Las imágenes climato-anímicas propias de un mesianismo apocalíptico no abandonan a Huidobro, quien pronosticó en *Altazor* la realidad sin religión del nuevo hombre. En la década de los cincuenta se recalientan los motores de lo nuevo. Enseñanza sin réplica racional: el poema es lenguaje. Lo que no dice la Poesía Concreta es cuánta subjetividad contiene ese objeto de palabras que no renuncia —como las vanguardias de la primera parte del siglo xx— al «objeto de arte» sino que lo reduce a su esencia. De nuevo el problema se plantea entre originalidad —creación, innovación— y lo que pueda quedar. Con tanta intensidad como el poema querido por Parra en su regreso al habla común, el poema concreto regresa a la invención a la que no asquea el consumo mediático de una civilización mediatizada. Ajuste de cuentas con la Historia con mayúsculas, con la historia (con minúsculas) de la poesía y con la Técnica —y con la técnica de ese poema-objeto-artefacto—, el poema concreto es la gran contradicción vanguardista en el seno de la vanguardia. La nada de Dadá adquiere aquí un ritmo dialéctico: se positiviza, reconoce el mundo de la tecnología de punta como el único mundo existente, no trabaja sino para una utopía tecnológicamente apta. De la medida de esa aspiración fue el rechazo: la poesía de anclaje tradicional vio en la Poesía Concreta el ver-

dadero «fin de la poesía». O sea: Hegel cumplido cerrando el círculo. Sin razón utópica alguna, Oliverio Gironde hace el planteo restrictivo de las vanguardias históricas en la mitad del siglo xx. En vez de dar un salto, como en el caso Concreto, hacia un mundo tecnológicamente abierto y ubicar en ese ámbito un poema capaz de sostener una funcionalidad clara y fiable, a la vez que no recuerde sino por el designio de Ezra Pound del «make it new» el glorioso pasado poético occidental que, como el adjetivo, cuando no da vida, mata, o sea que aplasta, Oliverio Gironde salta hacia dentro del poema. *En la másmédula* es un desafío de la vanguardia en la medida en que comporta una interiorización del poema, un viaje al centro de sí mismo. Más: si la vanguardia es, en algún caso, la «muerte de la interioridad»,<sup>6</sup> *En la másmédula* clarifica esa muerte en la línea del Huidobro de *Altazor* como un re-nacer del poema al contacto con su esencia que su nombre indica: más médula es la médula más, es otra vuelta —la última, quizás— de médula ya sin el miedo a la disolución del cuerpo. Gironde abre la llave del poema hacia dentro cuando el poema de vanguardia pretendía abrir el mundo a través del poema —*el poema-afuera*— en una ambiciosa y fallida —salvo en casos como los del propio Pound de *The Cantos* o buena parte de la poesía de William Carlos Williams y en la subsiguiente pragmática de la vanguardia encarnada en la *visión* poética norteamericana— operación de sospechosa «objetividad».

De los cuatro ejemplos que designé como «acontecimientos» de la poesía latinoamericana de la década de los cincuenta parten líneas de fuerza que serán guías hasta el momento presente para toda búsqueda poética no reacia a la invención pero sí al reingreso culposo en una idea de tradición como repetición de repertorios y parálisis de conciencia crítica. No son las únicas —no, sobre todo, cuando se activa el sonajero poético del presente y se verifican los otros orígenes de las variables de la redundancia que ofician hoy como novedad de la forma poética—: son, para mí, las más importantes, las que implican una meditación profunda sobre la realidad de la poesía latinoamericana de ahora.

La práctica poética de ahora es una práctica conforme con el estado de cosas poético que reacciona con un extraño pudor ante el estado de cosas del mundo.

<sup>6</sup> Laurent Jenny, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, Cátedra/Universitat de València, Valencia, 2003.



Se entrecruzan en el presente varios relatos sobre el significado poético latinoamericano, sobre sus poéticas, sobre su pasado. Poco vaticinio futuro porque la propia interrogante se considera en general poco más que impertinente. Este es el triunfo del dato de hecho sobre la conciencia del hecho. Triunfo, también, de la producción sobre la crítica de la producción. El conformismo consiste en lo siguiente: hay que saberse mejor en la pluralidad que en la perturbación que amenazaba excluir.

Salvo excepciones o error de presente —como cuando en la bifurcación temporal en vez de tomar el camino a la montaña se toma el camino al mar, que todo lo disuelve—, la práctica poética de ahora es una práctica conforme con el estado de cosas poético que reacciona con un extraño pudor ante el estado de cosas del mundo.

Interesante es comprobar cómo —a pesar de las distintas negaciones de los hechos que se encargan de practicar tanto poetas canonizados como recién salidos al aire— la dependencia de la poesía actual de la realidad del presente histórico es tan determinante.

Como si la realidad del mundo se hubiera ajustado, por primera vez en casi un siglo —ninguna analogía es válida desde el punto de la realidad actual con los años de la primera y segunda guerras mundiales—, a la necesidad de la poesía y el mundo poético hubiera entrado en un interminable y altamente productivo *impasse*. Un rasgo inequívoco que contraría los presupuestos de responsabilidad con los que se maneja el mundo intelectual actual en cuanto a derechos y obligaciones —de eso, al menos, se jactan algunos pensadores europeos no muy fuertes como Lipovetski, Bruchner o Glucksmann—, rasgo que comporta todo tipo de presupuestos pero sobre todo uno, fundamental: el ético, donde la ética figura como un especie de chantaje altamente «conmover» que nos asemeja ante la realidad del terrorismo y la desaparición del oso polar al mismo tiempo, no parece afectar a la producción intelectual latinoamericana y, dentro de ésta, a la praxis poética que duda entre estar —como en los viejos tiempos de Paul Verlaine— dentro o fuera de la literatura. Esta ética que sustituye en aquellos pensadores una opción ideológica —como en los «viejos tiempos» de hace cincuenta años: la caída del muro de Berlín nos colocó en un presente de libre circulación aparente y de falsa e indignante realidad pero, sin duda, apartó el tiempo histórico de ciertos acontecimientos con la velocidad de una pesadilla que se aleja ante la inminencia de un rayo por la ventana—, en América Latina brilla por su ausencia —una figura ésta, el resplandor de lo que no está,

el grillo que se fue y dejó en su lugar la fosforescencia de su pasaje, el momento anterior hinchado al sol de la tortuga, el retiro bajo techo de muchas espaldas—, un brillo notablemente latinoamericano donde la ausencia es la reina de la sobrepoblación. ¿A qué nos hemos adaptado? A un caos de cuarto o quinto grado con la promesa de alcanzar un día el de primero. De ahí que el pensamiento, en un pase de pudor mágico donde desaparecen la carpa de circo y el público entero, deja de actuar subrepticia, cautelosamente. No hay ningún mal en hacer antologías que lleguen lo más cerca posible de las producciones poéticas de autores menores de treinta años. Depende de quién hace el trabajo y cuánto se juega de sí mismo en la aventura. En ese «primer plano» temporal de la antología, en ese acercamiento casi al génesis de una vocación, momento en que el poema duda entre nacer y no nacer pero que aun en esa incierta articulación ya se pregunta para qué, no hay una búsqueda de la precocidad que arroje garantía de legitimidad a la especie. Rimbaud no está. Y eso es definitivo. Lo que hay son levantamientos de área para comprobar datos de hecho. Lo que se esconde ahí es una oscura esperanza y no una clara espera: la de que el nivel de la producción evidencie una calidad de realización que merezca la pena el viaje de recuento. Una calidad de realización *media*. Es la *media* lo que indica que estamos en presente, por la misma posición del tiempo. Es lo que me parece el punto nodal para una consideración de la poesía que se escribe hoy: cuál es su relación con esa *media* que lo que hace es ensanchar su ámbito de tolerancia y el espacio para sus productos, como si todo desborde, toda trasgresión fuese cuestión de espacio: hay o no hay lugar para el derroche, para el gasto, para los nuevos dolores y para la confesión que —ahora sí— tirará el último cascarón de tabú al piso. Se trata de un problema de ubicación, de localización, no un problema de valor ni mucho menos de legitimidad. Eso explica la singular «tolerancia» —que es nada más que un dejar hacer con miras a una mayor posibilidad de mercado de productos culturales— con que circulan las distintas y opuestas poéticas en la poesía latinoamericana. No queda nunca claro —como quedaba en las producciones de los poetas nacidos en la década de los cincuenta o de los sesenta— cuáles son las diferencias de propuestas, de actitud ante la poesía y de construcción del poema. Y no queda claro porque del mismo modo que hay presente no hay horizonte para esas producciones. Si el nivel poético de autores jóvenes como Luis Felipe Fabre, Antonio Ochoa, Hugo García Manríquez o Nicolás Alberte *significa* en la poesía reciente de América Latina no es por el hecho de que haya una cierta regularidad de juicio estético que se les aplica. Su circulación los autoriza a ocupar

un espacio indiferenciado junto a otros. Y la razón erra de nuevo: no es porque circulan bien y porque hay lugar para todos que tienen una posición especial y significativa en la poesía actual sino porque son propositivos y porque no hacen poesía de acompañamiento industrial. No están ahí para justificar presupuestos ni inversiones de producción. La obra de un poeta no justifica nada. La falla no corresponde a los poetas —en la medida en que no pueden ser valorados por lo que no hacen—: la falla es responsabilidad de una crítica corrupta que medra con sus instrumentos puestos al servicio de un orden inamovible —inamovible porque las alternativas al poder tienen la misma noción cultural que el orden dominante—, una crítica cuya degradación la ha vuelto paradójica: una crítica que no es crítica. La situación no es igual en toda América Latina. En México es especialmente marcado este desgaste, no así en Argentina ni en Brasil, para dar ejemplos claros. Lo que preocupa no es el colapso coyuntural del pensamiento —hay quien augura, Steiner, por ejemplo, peores momentos para este viejo hábito que dignificó en varios momentos históricos al hombre— en una geografía humana plagada de amenazas, carencias y rezagos como la latinoamericana. Lo que desarticula es ver a la poesía latinoamericana que se escribe desde hace un par de décadas circular sin valoración crítica y en manos de un lector que confunde una escritura con otra porque ya había confundido, en otro momento no muy lejano, un pensamiento con otro pensamiento. No es el azar el que definió situaciones: hay intereses —que en la práctica son desintereses— para que no se mueva nada de lugar en términos culturales. Nuestras culturas —y la poesía hace muchos años que en América Latina entró en este juego— se heredan a la eternidad pero no se discuten en presente. Las obras se escriben en presente y esperan —otra vez lo mismo— ser juzgadas por la eternidad •



EDUARDO SARABIA

Narrativa



### *El Señor de los Suelos*

El Señor de los Suelos posee aviones pero tiene miedo a las alturas. Por lo tanto ha dado órdenes a su hombre de confianza, el Yayo, de recibir el cargamento que le envía su compadre, el Señor de las Moscas. Es diversión para su pueblo: televisiones, cocaína y unas cuantas bananas. La amante del Yayo se aburre, pero los hombres tienen que trabajar. Más vale que todo esté en orden.

GUILLERMO FADANELLI

Página anterior:  
*La agonía y el éxtasis*, 2009  
 Cerámica y oro de 18 kilates  
 120 cm x 80 cm  
 Imagen: Cortesía de la galería  
 Proyectos Monclova,  
 Ciudad de México

*Puerto Vallarta*, 2004  
 Fotografía C-print  
 124 cm x 157 cm  
 Imagen: Cortesía del artista



*El regalo*, 2008  
 Cerámica, fibra de vidrio, madera y estantes metálicos  
 Medidas variables  
 Imagen: Cortesía de la galería I-20, Nueva York

*El regalo*, 2008  
 Cerámica, fibra de vidrio, madera y estantes metálicos  
 Medidas variables  
 Instalación en la Bienal de 2008 del Whitney Museum of American Art (2008 Whitney Biennial)  
 Imagen: Cortesía de la galería I-20, Nueva York



*Una delgada línea entre el amor y el odio*, 2005  
 Cerámica y cajas con serigrafía  
 Medidas variables  
 Imagen: Cortesía de la galería I-20, Nueva York

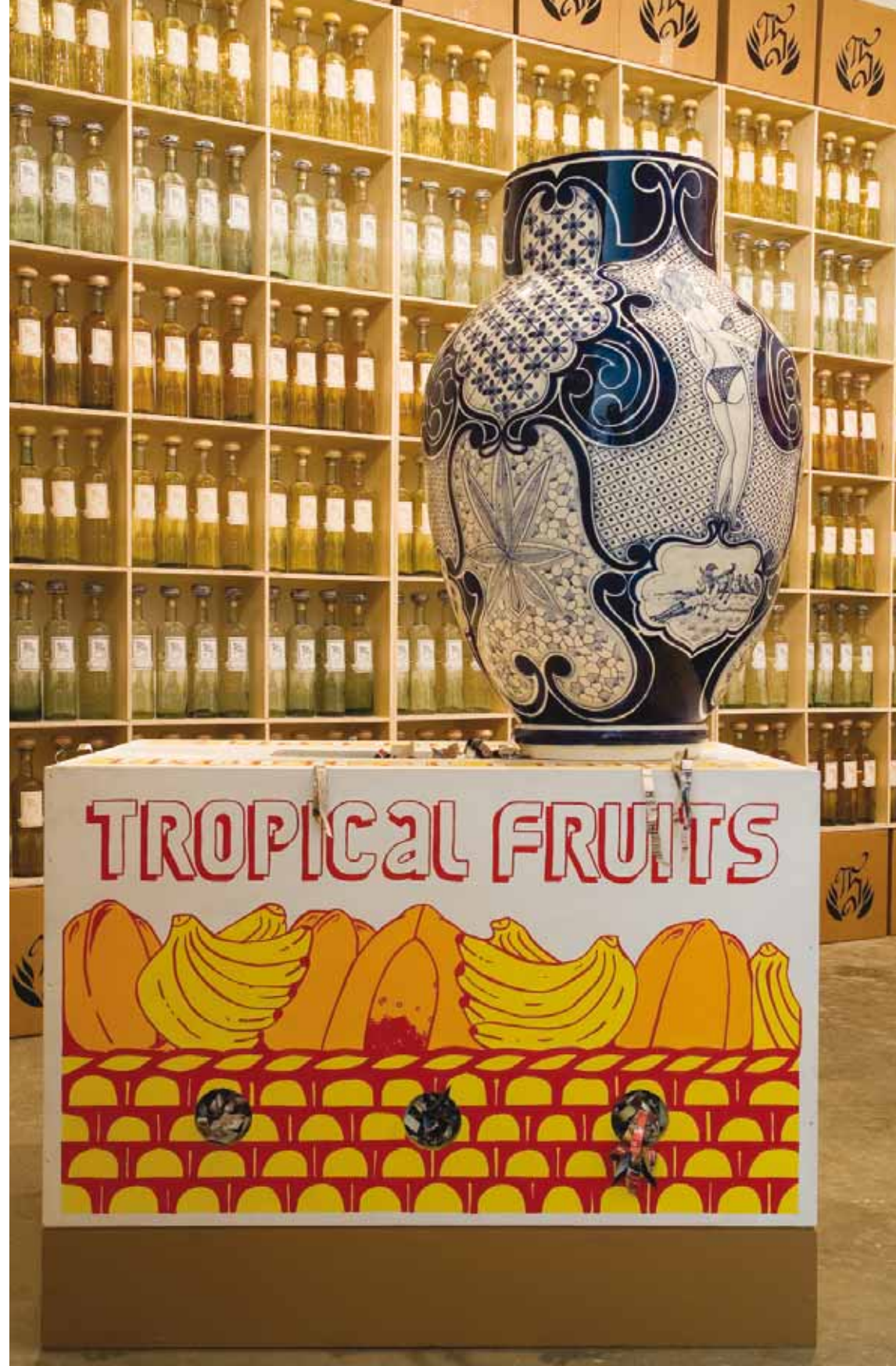


Estas piezas, creadas esmeradamente por artesanos mexicanos con técnicas tradicionales, muestran variados elementos relacionados con el contrabando, en un azul vidriado sobre porcelana blanca. Las enormes vasijas no están puestas en pedestales esculturales, sino sobre cajas de cartón que también pueden servir para su exportación ilegal. Aquí chocan las convenciones con una imaginaria inesperada, y sucede lo mismo con la representación y su referente; esto da a cada pieza una presencia ambigua pero llena de significados.

BRIAN SHOLIS

*Historia del mundo (unido) #1*, 2008  
 Cerámica y estante metálico  
 260 cm x 97 cm x 57 cm  
 Imagen: Cortesía de la galería L.A. Louver, Venice, California.

*Jarrón robado #8*, 2006  
 Jarrón de cerámica y caja de madera  
 Medidas variables  
 Imagen: Cortesía de la galería I-20, Nueva York





*Historia del mundo*, 2008  
Platos de cerámica y esmalte  
32 cm de diámetro  
Imagen: Cortesía de la galería  
L.A. Louver, Venice, California



*Guadalajara (pais)*, 2005-2006  
 Gobelino de lana tejido a mano  
 238 cm x 315 cm  
 Imagen: Cortesía de la galería  
 I-20 Gallery, Nueva York

Conformada por una serie de elementos estéticos y simbólicos marginales, la pieza no refleja la moral de un México moderno, sino la expresión de las aspiraciones de una clase socialmente marginada y económicamente en crisis. Es el otro lado de una realidad que rebasa los valores promulgados por el «sistema».

PATRICK CHARPENEL

L u v i n a / p r i m a v e r a / 2 0 1 0

A tres oficiales de aduana, un mexicano, un alemán y un francés, los están capacitando en Estados Unidos para luchar contra el sofisticado contrabando de productos ilícitos. El último día de clases se les aplica un examen. Ésta es la última pregunta: «Un coleccionista de arte quiere sacar de contrabando una docena de botellas. Él declara que son arte. Te llama la atención la sorprendente belleza de la botella de cristal hecha a mano, empacada en una fina caja azul. Decides hacer una inspección más detallada y hacerle más preguntas al sospechoso. ¿Cuál sería la primera?».

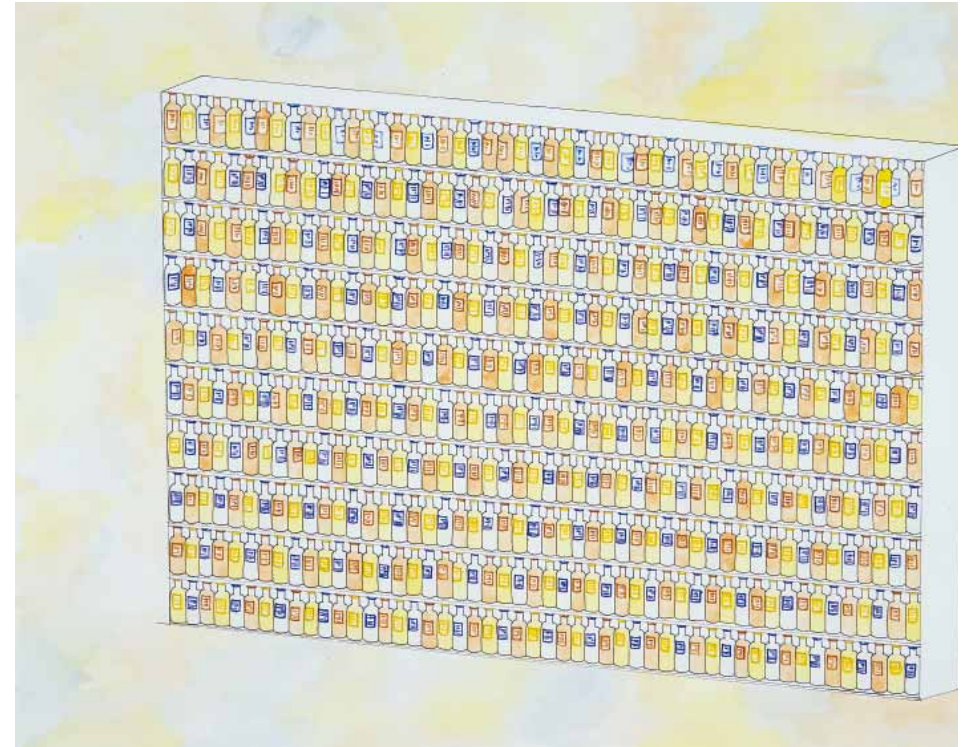
El oficial alemán dice:  
 «¿Desde cuándo el Schnaps [aguardiente] es arte?».

El mexicano dice:  
 «¿Si el tequila es arte, entonces qué es el mezcal?».

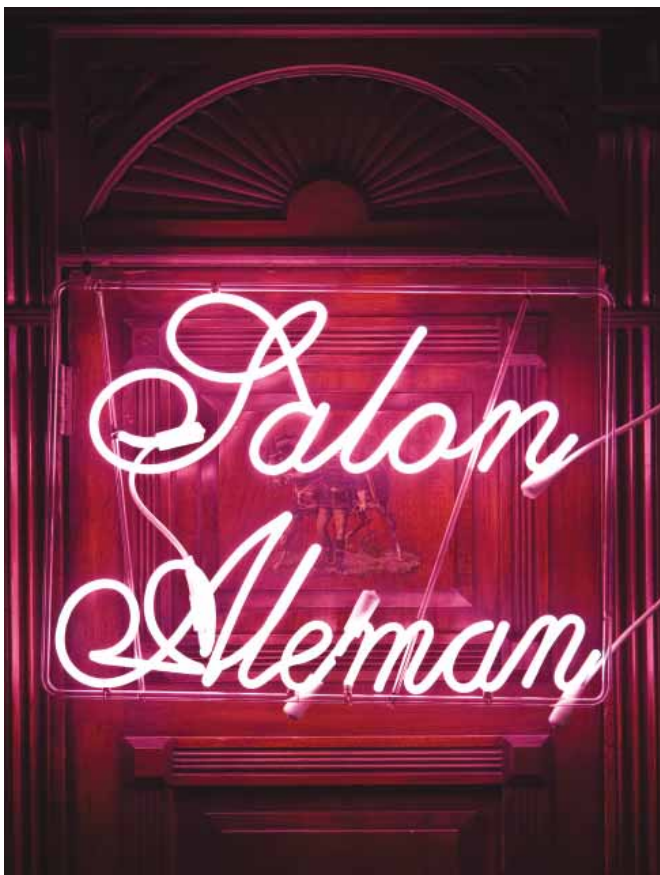
El francés dice:  
 «¿Por qué azul?».

ANRI SALA

*Propuesta de pared Babilonia*, 2006  
 Acrílico sobre papel  
 34 cm x 46 cm  
 Imagen: Cortesía de la galería  
 I-20 Gallery, Nueva York







*Salón Alemán*, 2008  
Anuncio de neón  
80 cm x 80 cm  
Instalación en la Bienal de  
2008 del Whitney Museum of  
American Art (2008 Whitney  
Biennial)  
Imagen: Cortesía de la galería  
I-20, Nueva York



*Salón Alemán #16*, 2009  
Acrílico sobre papel  
50 cm x 40 cm  
Imagen: Cortesía de  
la galería Proyectos  
Monclova,  
Ciudad de México

Una fresca noche de enero en Berlín, amigos y desconocidos de Berlín, la Ciudad de México, Los Ángeles, Nueva York y otros lugares, tomaron tequila Sarabia en el Salón Alemán. La atmósfera en el sótano era animada y brillante. Un emprendedor traficante de cocaína colombiano se acercó discretamente a la barra pidiendo derechos exclusivos al bar.

Su nombre recuerda el de un antiguo restaurante de Guadalajara, La Alemana.

El Salón Alemán fue creado por Eduardo Sarabia como un lugar de reunión y punto de partida para investigaciones culturales sobre lo global, lo popular y lo académico. Este bar situado en el sótano de unitednationsplaza fue la sede de numerosas actividades postdiscursivas de octubre de 2006 a noviembre de 2007.

EUNGIE JOO



*Salón Alemán # 8*, 2007  
Acrílico sobre papel  
40 cm x 48 cm  
Imagen: Cortesía  
del artista



*Amor en Chapala*, 2008  
Óleo sobre tela  
142 cm x 199 cm  
Imagen: Cortesía de la galería  
L.A. Louver, Venice, California



*Vagos recuerdos*, 2008  
Óleo sobre tela  
142 cm x 199 cm  
Imagen: Cortesía de la galería I-20,  
Nueva York

**A diferencia de la mayor parte de la obra de los colegas de su generación —con una producción muchas veces borrosa, críptica, distante, fracturada y rebuscada, algunas veces anémica, cínica o caprichosa—, la obra de Sarabia parece ser, en contraste, acogedora, agradable, fresca y cristalina, ilustrativamente sincera, secuencial, enérgica y, en ocasiones, hasta didáctica. Sin embargo, tan pronto como nos adentramos en su narrativa, encantadora y en apariencia inocente, nos golpean, de repente, una ambigüedad inesperada y una búsqueda contradictoria.**

CRISTIÁN SILVA



*Recuerdos pintados*, 2008  
Óleo sobre tela  
142 cm x 199 cm  
Imagen: Cortesía de la galería  
L.A. Louver, Venice, California

Los textos aparecen por  
cortesía de Eduardo Sarabia.  
Fueron tomados del libro *The  
Gift +1-866-865-0879* (Turner/  
Fundación-Colección Jumex,  
México, 2008).



## **Satori: el trazo inimaginable**

● **SILVIA EUGENIA CASTILLERO**

**Los pitagóricos** consideraban el movimiento del cosmos regido por una bipolaridad fundamental. Y al constante alternarse del ser y del no-ser la condición *sine quan non* para la permanencia de las cosas en la realidad.

El libro *Satori*, de León Plascencia Ñol, se instala justamente en esta verdad para asumir emociones, descripciones, objetos desde la dimensión de su carencia, desde su sombra; en la cuarteadura, en la fracción. La puesta en movimiento de los poemas de *Satori* nace del estado de plenitud de lo que existe pero desde su hueco o su silencio, desde la otra cara de su estar en el mundo. Desde esa imposibilidad intrínseca, imperceptible al exterior, sólo perceptible desde el sentir.

Con una clara filiación oriental que viene desde el título y que luego confirma en su «Adenda», las tres estaciones del poemario, «Pentimento», «La Cordillera» y «Satori», nacen de geografías diferentes: la primera en Seúl, la segunda en Bogotá y la tercera en la costa de Jalisco. A pesar de la diversidad del paisaje que las hace nacer,

hay en las tres partes una tensión donde lo pequeño y lo grande, lo insignificante y lo grandioso oscilan para darnos a los lectores el equilibrio de la escritura, o más bien la armonía de la belleza.

Podemos hablar de dos ejes: sensaciones y recuerdos. Y me atrevo a decir que los textos, tan contenidos en su excelente factura, eluden las proporciones conocidas y se desbarrancan, nos lanzan al vacío y en momentos nos descubijan, porque miran hacia lo ignoto, nos conducen a un trazo inimaginable.

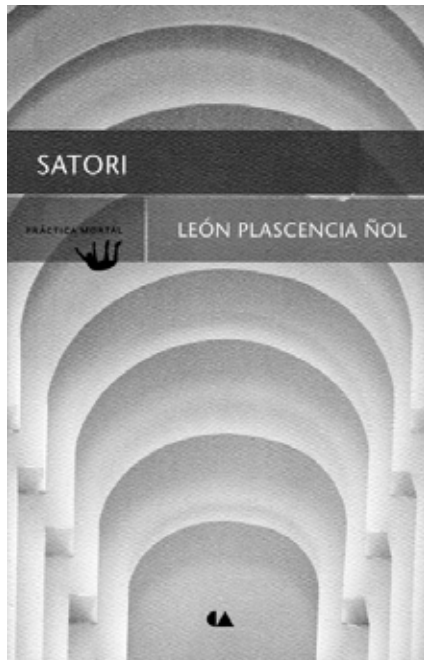
Desde ese punto inenunciable aflora y se configura el mundo que León Plascencia crea, desde la posición más correcta como mediación entre la verdad y su negación. Allí es posible ver cómo «a través de la ventana llegan cientos de / luces que podrían ser otra cosa: / una hoja / de bambú, una rama de neeti, una pata / de kkachi. los ojos apresuran lo no cierto. / esta lluvia trae signos aparentes» (p. 22).

La hendidura, el reino que existe «bajo la fractura del árbol», son las realidades que se miran en las páginas de este libro. Pero además el proceso mismo de ser, un proceso ilimitado y continuo pero teleológicamente ordenado. La escritura del poeta busca la trascendencia, busca representar ese estado de iluminación perfecta, de postración hacia el infinito mediante la creación de entidades libres para ser inalcanzables. Los poemas entonces se dilatan de su forma finita y aparente hacia lo oculto que nunca es revelado más que a través de la percepción y de las emociones.

Lejos están la racionalidad y la yuxtaposición, esta vez se trata de un

registro diferente en la obra de León. *Satori* hilvana puntos suspendidos entre la nada para lograr un todo donde reúne sucesiones ilimitadas. *Satori* es el instante y es la cúspide: la luz impenitente bajo los tejados, el reflejo de la grulla en el lago, la extenuación en los ojos, el rojo ausente de una mañana, la cordillera como hoja de afeitar, la posibilidad y la muchedumbre, los signos dibujados en la arena, el aire cargado de aire.

*Satori* dibuja lo efímero, captura el momento de tránsito y atrapa el vínculo impronunciable, da cuenta del cruce, y se queda en el intervalo que discurre entre una cosa y la incertidumbre que la rodea. Participa de los extremos, lo que fue y lo que dura en la memoria ●



● *Satori*, de León Plascencia Ñol. Conaculta, Col. Práctica Mortal, México, 2009.

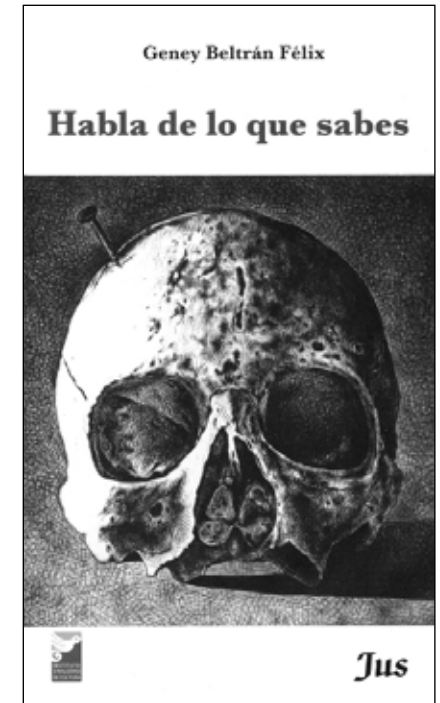
## Rescaldos

● JOSÉ ISRAEL CARRANZA

«*Habla de lo que sabes*». Es la conminación, terminante, elegida por Geney Beltrán Félix para instalarla al frente de su libro de relatos —cerrado el libro y cuando apenas va reanudándose la ocurrencia del mundo, suspendida definitivamente en las horas tensas de lectura ininterrumpida, es un título que se revela como una sugerencia alarmante: ¿qué es lo que sabe este autor, que ha podido hacer esto?—; es también la conminación que ahora dirige este comentario, y es inapelable. He de hablar de lo que sé, y lo que he llegado a saber con esta lectura es más o menos lo siguiente:

Primero: que, de regresar a ciertos pasajes de los relatos de los que vengo saliendo (uno, pongamos: «Anoche soñé que volaba»), me esperan ahí, y no habrá forma de evitarlo, el estremecimiento y la turbación que, de todos modos, se han impreso indeleblemente en la memoria de lo que fui conociendo: qué ingredientes y en qué proporciones componen la fórmula inmejorable del envilecimiento. Hay esto: un muchacho,

cajero en un Superama, tiene una pistola consigo mientras pasa por el lector de la caja los productos que pagan los clientes. Lo que ha ocurrido antes, lo que ocurrirá entonces: la hermana del cajero, desnuda y absorta en el remolino de agua del excusado, el deportivo azul en que el cajero ve alejarse a la joven mujer de ojos verdigrises cuyo nombre obtuvo de la tarjeta bancaria con que le pagó el súper, los viajes en el hastío y la negrura del microbús, la amiguita de la hermana con el arete en la nariz, el mafiosillo del barrio entrando a la habitación de la hermana, los pantalones del cajero en los tobillos, el llanto, la clave para marcar en la caja registradora el precio de las clementinas. Y el resto: la miseria, la vergüenza, el resplandor del televisor, el resplandor del sol de la tarde cerniéndose sobre el aullido de una ambulancia. Etcétera. Lo que sé, en suma —«habla de lo que sabes»— es que no hay atrocidad que no tenga su historia, por arduo que resulte elucidarla, y que llegar a conocer tales historias supone renunciar (cosa que habríamos tenido, ingenuamente, por impensable) a nuestras más trabajadas intransigencias: quiero decir: hay un cajero de un Superama, tiene una pistola, y lo que haya de suceder, y lo que lo llevó a hacerse de la pistola —y de qué modo— nos descubriremos *comprendiéndolo*. Ignoro si el estremecimiento y la turbación cuentan como méritos literarios: lo que sí sé —«habla de lo que sabes»— es que, sin que me haga falta regresar a la lectura del relato «Anoche soñé que volaba», el estremecimiento y la turbación no tengo manera de disolverlos. (Sí regresaré, claro:



● *Habla de lo que sabes*, de Geney Beltrán Félix. Jus, México, 2009.

porque además está el enigma fascinante de que esto haya sido así).

Sé, también, que los relatos de este libro propician una intensificación del silencio en rededor nuestro, van amplificándolo hasta que sólo podemos escuchar las voces de los personajes y quisiéramos —me pasó— tener algo que decirles para salvarlos, si cabe tal candorosa intención. Los padres y sus hijas que buscándose van a perderse, la mujer que espera las patadas de esa noche cuando su esposo y su hijo regresen briagos, la muchacha cuyo pecho sube y baja mínimamente luego del terremoto, el hombre en la jaula suspendida en el vacío, un río que va a desbordarse y un

lazo que se aprieta sobre un cuello, un tropel de indeseables que salen y salen del baño, el avión a Londres que estalla antes de haber despegado, una mujer sepultada en la nieve, otra que espera un corazón para que se lo coloquen debajo de las costillas... Supongo que esto no se hace: ir despachando instantes inconexos cuya concurrencia en estas líneas poco o nada dirá a quien pase por ellas. Pero el hecho es que tales instantes —y me detuve a tiempo, espero: me quedan muchos más— son el rescoldo (probablemente inextinguible: lo que hallaré cada que vuelva a la recordación de mi lectura) de la experiencia absolutamente inesperada que fue permanecer en el centro de ese silencio que digo, mientras presenciaba —sin poder decir nada— cómo un puñado de personajes, movidos en última instancia por la pertinacia de sus errores, por la soledad que los había acorralado, porque la vida es un mero pretexto para que tengan lugar el dolor o la infamia, porque querer

hallar sentido a nuestros actos es la vía más segura para extraviarse, cómo un puñado de personajes iban siendo fijados por el rencor, la demencia, la pena... Y pienso ahora en Pompeya, en los cuerpos que las cenizas ardientes dejaron detenidos en su gesto y su idea y su movimiento últimos, y pienso que la escritura de Geney Beltrán Félix puede ser como esa ceniza que se abatió sobre las vidas que constan en este libro, y tras la cual queda sólo el silencio temible de quienes así —como se había propuesto Sicrano, el cartero del último cuento— han sobrevivido a su propia muerte.

Sé, también, que he pasado por el libro de un autor obstinado —felizmente obstinado, a contracorriente de toda complacencia y toda facilidad— en su admirable empresa de reformulación del mundo. Sé que podrán pasar los años, muchos, y este libro, y cada uno de sus diez cuentos, y cada uno de sus personajes, serán inolvidables ●



## Desde el teatro de la memoria

● ELISA CORONA AGUILAR

**Conocí a Erick Vázquez** en el Encuentro de Ensayistas Jóvenes 2008, en Mérida, Yucatán. El evento tuvo como sede el Teatro Mérida y su desconcertante pero llamativa arquitectura *art déco* a unos cuantos pasos del parque central. No lo sabía entonces, pero dicho teatro había sido abierto en 1949 como cine, y en su inauguración se proyectó *Locura de amor*, con Sarita Montiel; cincuenta y un años después, al reabrirse luego de estar descuidado algún tiempo por la crisis de los años setenta, se exhibió la misma película, además de presentarse la obra de teatro *Molière por ella misma*, de Françoise Thieron, la cual tuvo la suerte de ver algunos años antes en un pequeño teatro en Cuernavaca. Tanto la obra como la película coinciden en el tema de la locura, del amor desenfrenado, de las pasiones de dos personajes históricos respectivamente —Juana la Loca y Molière—, y me pareció un gesto inconfundible de romanticismo exacerbado que dicho teatro, en sus estrenos, estuviera ligado a esas obras.

El Encuentro de Ensayistas en el Teatro Mérida fue para mí la oportunidad

de reencontrarme con algunos amigos y de hacer otros nuevos. Recuerdo muy vagamente las participaciones de Erick Vázquez durante el Encuentro, pero lo que sí recuerdo con claridad cinematográfica es un brevísimo espacio-tiempo que nos permitió la casualidad: en el brindis de clausura, en el vestíbulo, uno de los organizadores nos invitó a entrar secretamente al interior del teatro, aún en remodelación. Siempre me ha gustado el espacio alto y silencioso de un teatro vacío, el rojo oscuro de las cortinas y las alfombras, y esa sensación de privilegio que da estar anacrónicamente donde en otro momento sucederá la ficción: un teatro sin actores en el escenario ni público en los asientos es una de mis metáforas favoritas de la intimidad. Recuerdo que subimos a una de las escaleras laterales y desde ahí observábamos el espacio en luz tenue, los palcos vacíos, unos cuantos trabajadores que movían tablas de madera en el escenario: recuerdo el instante exacto en que Vázquez giró la cabeza para mirar hacia arriba, hacia los palcos y el techo, con una sonrisa maravillada, y esa sensación de complicidad, esa intuición de compartir un presente que ya se volvía recuerdo en el silencio amplio del teatro, siendo poco más que extraños. No sabía entonces la fascinación de este ensayista por la arquitectura, ni los gustos afines por Sterne y Virginia Woolf, ni la claridad con que distingue el romanticismo muchas veces oculto detrás de la apatía de la modernidad, ni su obsesión por desenmarañar el entramado poco explorado de las sensaciones cotidianas, ni sus reflexiones sobre la amistad y la

memoria que ahora me suenan tan atinadas al recordar esos minutos que compartimos dentro del teatro: «Es cierto que la amistad se va construyendo, pero tiene algo de inmediato. Cuando uno se encuentra con alguien por circunstancias azarosas, se estrechan las manos, se intercambian los nombres y algunas palabras, puede parecer en el instante la cosa menos significativa, la expectativa inexistente, pero el destino sarcástico presencia con el programa de nuestros personajes doblado y firme en su mano».

En Xalapa, hace apenas unos meses, recordé mucho más su participación: algunas frases entrecortadas, pensamientos que trataban de abarcar atropelladamente los temas del encuentro, anécdotas que comparaban siempre la experiencia intelectual con la experiencia meramente física; supuse que no le gustaba hablar en público y que su *train of thoughts*, inseparable de su incontenible emotividad, no encontraba distinción entre el gusto por un nuevo libro y el gusto por las manzanas o las flores. «La facultad del gusto es una vía indiscutible de la diferencia, la vía no filosófica de la identidad», escribe Vázquez.

Qué es la intimidad, se pregunta este escritor en *La naturaleza de la memoria*, qué es el dolor. Y responde a veces sobre los territorios de la arquitectura, de la botánica, de la historia, sin más distinción que aquella de la relación fluida y casi onírica de los pensamientos y sus mágicas relaciones: en una anécdota habla de una amiga que intentó salvar un árbol de ser talado y, después de su fracaso, se llevó las ramas a su casa; entonces Vázquez reacciona a esto con una intuición: «Los

árboles son injustamente antropomorfos, siempre vemos ahí una pierna doblada y un brazo, una cabellera desaliñada. El árbol está ligado a la genealogía». Se pregunta también por qué ahora es cursi hablar de amor, por qué temer el dolor que éste conlleva, por qué la técnica tiene que ver con el dominio, la decoración con el sonido. Vázquez es capaz de encontrar el sentido oculto entre un cuarto que se resquebraja por la humedad y una manera de entender la muerte; habla igual del muro de Berlín que de las cartas de amor entre uno y otro lado del muro, de las cruzadas y del papel de la mujer en la Edad Media lo mismo que del arte contemporáneo y su aversión por sus orígenes románticos. Su lucidez para entender el presente aventura: «Donde antes era impropio hablar de sexo, ahora es inmoral hablar de amor; ser inmoral es *hip*, pero ser romántico, dramático, apasionado, hacer una escena es *uncool*». Y sobre esa gran pregunta que es su libro, se responde con aguda observación: «La pesadez de nuestros sentidos es la embajadora de la persistencia de la memoria, parece que vemos más con los ojos del recuerdo que con el órgano perceptivo, de otra manera no se explica la sorpresa del crecimiento, que un niño se vuelva hombre a pesar de la mirada vigilante de la madre, que el rostro envejezca de un instante a otro a pesar de una continuada confirmación en el espejo». Una reflexión recurrente se convierte en hilo conductor de su libro: «El arte de la memoria se concibió sobre los escombros de una casa en ruinas». Y recuerdo el Teatro Mérida, reconstruyéndose ante nuestros ojos, la memoria de estar presentes y ausentes a la vez, en un espacio que sabía

a prohibido, a estar detrás de la escena, donde se ven los hilos, donde se escucha el susurro del apuntador, donde se manejan las luces que iluminan a los actores: ese asiento secreto que está reservado para el que observa, para el testigo, para el escritor. Y es éste el lugar con el que identifico la escritura de Erick Vázquez, tan esclarecedora, tan profunda en su observación, tan penetrante en su juicio y que no por su intelectualidad abandona la emotividad que conlleva tratar de explicar la naturaleza de la memoria. El libro de Vázquez es, sin duda, una de las más gratas sorpresas literarias que he tenido en mucho tiempo, sorpresa porque, como pocos escritores jóvenes, Vázquez transita entre la narrativa epistolar, el ensayo y, sí, me atrevo a decirlo, la poesía. La razón apasionada, la emotividad intelectual, la complejidad de una ensayística que igual nos lleva por las fiestas de principio de año, las casas y las cocinas de unos cuantos amigos, que por los episodios de entrañables libros de Virginia Woolf, de Edith Warthon, todo en un afán por explicarse las preguntas que todos nos hacemos secreta o abiertamente: ¿qué es el amor?, ¿qué es la intimidad?, ¿qué es la memoria? Erick Vázquez es de esos raros ensayistas que se despojan de toda reglamentación y encuentran así una profunda claridad en su escritura, un orden secreto en su técnica que, de tan natural, parece no deberse a la práctica y al perfeccionamiento sino al talento innato, y en su inconsciente modestia escribe: «Son preguntas bobas para ti, que puedes vivir así sin responder, pero para mí es una manera, el ensayo, de preguntarme cosas aunque nunca las podré revelar de una vez;

es una técnica, es decir, una manera de vivir sabiéndose mortal».

«El arte de la memoria», escribe Vázquez en otro párrafo, «estuvo ligado, por lo menos hasta Shakespeare, con el arte del teatro, con la disposición del escenario y el desarrollo de los parlamentos». Y cuando leo esta afirmación me alegro de que mi recuerdo de este joven autor esté ligado para siempre a un teatro de un romanticismo innegable, a su arquitectura en restauración y sus intimidades secretas, al misterio de la memoria, todo en un recuerdo que —no lo sabía entonces— adquiriría muchos sentidos más un año después, cuando leyerá su libro con profunda admiración.

● *La naturaleza de la memoria*, de Erick Vázquez. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2009.



## Jordi Soler: el final innecesario

● ANDRÉS VARGAS REYNOSO

**Al llegar al final de *Bocafloja***, la primera novela de Jordi Soler, las entrañas del lector son acometidas por un apretujón pariente del orgasmo. Hasta ahora, sólo dos obras son capaces de obsequiar un espasmo similar, ambas películas, en sus respectivos finales: *Se7en* y *Zona de guerra*. Aun cuando la derivación de las películas apuesta por la sorpresa, la *opera prima* del entonces locutor de radio permite conocer una mente muy imaginativa y bien conectada con los deseos y las ideas del lector incipiente. En mi caso, lejos de aceptar las imposiciones de los demás, que por la fuerza querían verme leyendo a Borges, decidí hacerme de mis héroes por convicción propia. Fue por *Bocafloja* que anhelé convertirme en escritor serio, fue por Jordi que me adentré en los clásicos y fue por ambos que quise leer sólo lo que me acicateara el alma. No creo ser el único. El oriundo de La Portuguesa tiene ese efecto en sus lectores naturales y en sus escuchas que nos volvimos sus lectores. Es uno de esos pocos escritores que gozan del arrastre popular de cualquier estrella de rock y uno que otro director de cine. Porque

el rock, el cine y algunas de sus secuelas son inherentes a la literatura de Soler y, por más que tanto él como sus incondicionales deseemos emanciparnos de la memoria, no hay entrevista o presentación de libro en donde al escritor no se le pregunte, con una obstinación que roza la impertinencia, sobre el infortunio de aquella estación de radio (me niego a mencionar ese nombre tan manoseado hoy en día) que lideró con eficacia.

También, durante la presentación de *La última hora del último día*, Soler debió sortear el tema de una supuesta trilogía que arrancaba con *Los rojos de ultramar* y continuaba con el libro que se honraba esa noche. Su explicación fue elocuente y efectiva, aunque maliciosa: «Más que parte de una trilogía, se trata de una historia que sucede en el mismo plató que la anterior». Incluso, para deslindar responsabilidades, se refería a esa voz —que todos suponemos que es la suya y que nos narra los vericuetos de su abuelo catalán— como la voz de «mi narrador». En los tres casos, siempre el mismo. Aquella salida tan a la mano es el ejemplo perfecto de que Soler desea dejar de lado las complicaciones literarias, mismas de las que abusó en *Nueve Aquitania*, una obra difícil, que sube y baja, y llega a un final extraño y provocador, pero que no suelta la esencia huracanada de su prosa, en la que los excesos de adjetivos y los punto y coma son bienvenidos. El problema, que no es culpa del autor, deriva en que, como cuando vemos una película basada en una obra y después leemos el libro, la voz que escuchamos al leer, y en muchas ocasiones la misma efigie, son las de Jordi, tanto como las de Johnny Depp



en *La última puerta* no son las mismas en *El club Dumas*.

*La fiesta del oso* es una ramificación del núcleo llamado *Los rojos de ultramar*. Cuando Arcadi (el abuelo de «el narrador») depona las armas y huye hacia Francia con sus compañeros de causa, porque las huestes de Franco les pisan los talones, va tirando del lastre que es su hermano Oriol, quien lleva la pierna tirada a la desgracia. En un *impasse* de la escapada, Oriol es entregado a un puesto médico, cuyos administradores prometen la llegada de un camión que se llevará a los heridos. Y Arcadi, que ve en esa promesa la tranquilidad de no seguir cargando al hermano que lleva su sangre pero también estorba un poco, o mucho —en el epílogo de las guerras, más que durante su desarrollo, se necesita mucha sangre fría—, se lanza a la aventura que arranca en una playa de concentración (Argelès-sur-Mer) y termina en Veracruz. Pero en ese puesto médico, la imagen de Oriol se pierde. Acaso su nombre se menciona algunas veces durante *Los rojos...* y después en *La última hora...*, pero es mera referencia. Apenas un esbozo que, sin embargo, inquieta y obliga al lector a preguntarse cuál fue la suerte de tan bravo soldado. Todos, personajes, lectores y, por qué no, el autor, suponen que ha muerto. Pero su presencia, tangible como la de un

fantasma, sirve de pretexto para *La fiesta del oso*, para que Jordi se congratule al tener una nueva oportunidad de triscar, olisquear y travesear por esa historia tan suya: Oriol, aparentemente, no ha muerto.

Con un estilo que recuerda a *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías, en donde el escritor se añade como personaje al saltar, en aquel caso, desde la proa de la novela *Todas las almas*, Soler, apersonado en su narrador, se lanza a la búsqueda de ese trozo de historia y lo exprime, regalándonos nuevos personajes tan entrañables como un gigante de los Pirineos, un bestial anacoreta que se genera una responsabilidad moral caminando entre la nieve, una vagabunda de aspecto siniestro, una curandera que extirpa miembros a fuerza de puro entusiasmo y una fiesta de pueblo de talante más bien inhumano. Personajes y situaciones memorables y allegados al realismo mágico que Soler adopta casi desde el principio de su literatura.

Todo tiene un nudo, y así como en *La última hora...* la violenta demencia de la tía Mariana es mero pretexto para adentrarnos de nuevo en la selva de Veracruz y conocer otro costado de la historia, en *La fiesta del oso* Jordi nos predispone a la sorpresa, que no es otra más que la misma que se lleva el narrador al conocer, y aceptar, lo que



le depara el destino: el no muy agradable resultado de andar rascando en historias familiares aparentemente olvidadas.

A pesar de todo, *La fiesta del oso* apenas toma algunos elementos esenciales de *Los rojos...* y casi ninguno de *La última hora...*, lo que la convierte en una obra independiente, capaz de contarse por sí misma sin la necesidad de tener que recurrir a las novelas anteriores. De ahí que, en efecto, no sea parte de una trilogía.

Es un libro que se disfruta, como pocos ahora, con un ritmo ágil, una frescura que obliga a anclarte en el sofá y leerlo de una sentada, y pasajes que van de la ternura a la risa y la aflicción, gracias al lenguaje sencillo y en ocasiones coloquial del autor. La narración engancha, no aturde y no necesita de elementos complejos ni forzadas vueltas de tuerca para darle cariz de *suspense*. Todo fluye con naturalidad y te vuelve parte de ella. Llegar al final no es algo absolutamente necesario. En tiempos aciagos, en donde cualquiera puede escribir un *best-seller*, se agradece que alguien se dé su tiempo para regalar algo de simple literatura, sin malas evocaciones a la épica urgente y sí con una buena historia que contar.

Sólo falta que Jordi Soler decida atacar de una buena vez aquella novela inacabada que sucede en Irlanda y que comenzó a esbozar cuando bregaba por allá como agregado cultural, la misma que siempre promete e interrumpe cada vez que le da por echarse de cabeza en los orígenes de su estirpe ●

● *La fiesta del oso*, de Jordi Soler. Mondadori, México, 2009.

## El fértil terreno de la incertidumbre

● LEONARDO TAVIANI

En *Ella sigue dormida*, el primer libro de Alejandro Badillo (Ciudad de México, 1977), éste eligió, entre los muchos temas posibles que debió barajar, el fértil aunque no menos frecuente asunto de la incertidumbre. Los personajes de las ocho historias que conforman el volumen poseen la ligereza de los sueños o la opresiva impronta de las pesadillas: su existencia, etérea e inquietante, se robustece en un idioma cadencioso y aliñado.

Desprovistos de las premoniciones o alejados de la gravedad que resguardan los secretos, los sueños han nutrido largo tiempo la literatura. Tramas inverosímiles, monstruos y personajes apenas bocetables constituyen el caudal onírico que alimenta la vida cotidiana. No será entonces extraordinario que de esa materia broten historias fabulosas a la vez que turbadoras. Por su apego a lo onírico, uno supondría que Badillo capituló frente a lo caótico del sueño; pero al salir airoso de la prueba, *Ella sigue dormida* representa la conclusión de ese periplo. El mérito de esa «resistencia» reside en la malicia de su técnica.

A media luz u ocultas por la bruma propia de su origen, las historias narradas en *Ella sigue dormida* perturbarán a quienes se sumerjan en ellas, atraídos por la placidez que el título sugiere. Nada más contundente y engañoso: la armonía de esa escritura esconde la estratagema de la que se vale Badillo para atrapar a los incautos. Así como ocurre con la seducción, los detalles aquí han sido cuidados con meticulosidad: el tono en el que se narran estas historias procura senderos ajenos a los exabruptos; los escenarios de las distintas historias simulan imágenes captadas por la lente de un fotógrafo, etcétera.

Badillo sabe que la literatura es un asunto de solitarios y para solitarios. Los personajes de su narrativa son protagonistas de situaciones en las que la comunicación no es la más notoria de sus habilidades: los acompaña en todo momento la certeza de que algo inminente los acecha. Para que el pudor no sea un obstáculo, en «Cortometraje» el protagonista se enfrentará, solo, a un final carnavalesco. Serán fantasmas que aguardan, complacidos, la muerte del nuevo naufrago en la isla, según acontece en «Bitácora del naufragio». En la lengua elemental de los marginados, los enfermos mentales de «Figuras de azul» descubrirán su soledad el día en que adviertan la cama vacía de Pupi, el personaje central de esa comedia en la que un falso profeta refiere

lo sabido a un triste rebaño de extraviados. El suspenso largamente mantenido en «Invención del invierno» subrayará la soledad que, de la misma forma que el vacío, a su alrededor engendran los enfermos.

Los instantes que se asemejan a la felicidad les seguirán diciendo a los amantes que la soledad les aguarda en cuanto el engranaje del vivir pierda el sigilo. Acaso porque el engaño, para mantenerse, obligue a permanecer en constante alerta, el sueño allí es una estrategia. Dormir, así sea por un momento, significa mantenerse a distancia de la vigilia. En otras palabras, se acude a un subterfugio: Frida, el personaje femenino del relato que le da título al libro, finge dormir ante el marido para, de ese modo, preservar su mentira.

Por desgracia no todas las historias gozan de la buena fortuna que dispensa el sueño. En «López, su otro yo», la descripción que a toda costa busca las certezas del realismo exhibe, por el contrario, con su procedimiento, sólo la violencia que se ejerce sobre el estereotipo al repetirlo: allí la puta debe poseer la cicatriz que arranque desde el pubis y, claro, se pierda en «el misterio, lleno de pliegues, del ombligo». Cuando menos, insiste la descripción, debe alejarse del piso mediante altísimos tacones y expeler aros de humo mientras fuma.



La existencia, parecer sugerir Badillo —y tras él, o con él, una dilatada tradición—, sólo es el tránsito entre el sueño y la vigilia. «Huellas», contrario a la gentileza de la lengua en la que está escrito —su color, su sonoridad, su cadencia—, es una pesadilla. Con la misma destreza que poseen algunos escritores cuando vuelven palpable, digamos, la rugosidad, aquí la escritura deviene *paladeable* en los instantes en que mayor notoriedad cobra el sentido del gusto.

Pero en la escritura de Badillo cuatro son los sentidos más visibles. Despunta la vista, sin importar que el oído rija tanto la melodía como el sentido. Por eso a los mejores momentos, los plásticos, debe atribuírseles una filiación cinematográfica. Algunos recuerdan, en una asociación no exenta de capricho, al Salvador Elizondo de *Narda o el verano*. En *Ella sigue dormida*, las escenas son preponderantes justamente por su nitidez: «Huellas», sin duda. En «Historia del durmiente despierto», en unas cuantas líneas se destaca la concentración que Badillo logra al conjugar la vista, el gusto, el oído y el tacto: «La aspereza del tabaco le devolvió las fatigas del viaje, la *imagen* de una ave teñida de rojo, un *aleteo* que le transmitía una somnolencia pegajosa, producida tal vez por una *comida* abundante» (p. 25; las cursivas son mías).

«Si me detengo, se detiene; / si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie...». Aunque ningún personaje exploró los versos de Octavio Paz, no resultará estafalario invocarlos. El otro, en esa alteridad esclarecedora, recuerda a Jorge Luis Borges. Un Borges que debió ser transmitido en el ejercicio magisterial de Alejandro

Meneses: Badillo fue, y hay el sesgado testimonio de una dedicatoria, discípulo de quien escribiera *Días extraños*. En este libro se localizan la historia y el ambiente que debieron involucrar a Badillo en el mundo borgeano: «El hombre de la puerta de atrás». La alusión no es gratuita: revela. El gusto meditado y la asunción de las influencias indican la solidez del universo personal al mismo tiempo que señalan la existencia de un estilo o, dicho en vía de mientras, la voluntad de un estilo, por muy *démodé* que suene esto ●

● *Ella sigue dormida*, de Alejandro Badillo. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2009.



### Preziado amigo Josu:

Me demandas de algo dezir sobre una de las grandes kantikas en la historia de la lengua muestra. Ama este grande poema konosido en mi tchikes kon los biervos ke se enmesklavan en el meoyo miyo no komprendiyan ni por una banda ni por la otra ké aviya adientro de esa godrura maraviyosa ande se avlava de la moerte, de

la konosensya del ombre, de la egzistencia de un puerder divino presente en el mundo i presente en mozos ke somos i estamos en esa konsensia.

Kizites ke alguno ke supiera i entendiera kualo es la pertenetnsia a una lingua tchika saludara el lavoro de lokos ke significa vaziar una grande i disfikultoza poezía a una de las linguas más misteriozas de las kualas Babel deixo fuyir desde los sieelos de su torre fin a la tierra de tus padres i tus madres en el ermozo i sufrido payis vasko. Agora kenes avlan «euskara», «euskera» o «vaskuense», komo me ambezatesh a dezir, poeden meldar en *Amaibako heriotza* lo ke en las primas lyneas del libro ya se mete en balansa: el mejor poema del siecolo veinte de Mexico. Sesh mezes te enseratesh komo un pope de klausura adientro de una biblioteka de tu otrún payis, el payis Vasko, para vaziar de una lingua grande avlada por 400 millones a una lingua tckika avlada por mui munchas menos almas.

Malorozamente penso para mis adientros ke en mi lingua sola, solitika en el mundo, nadien ai ke kisiera un ensiero komo el bendicho tuyo para trasvasar este poema mexicano al djudeo-espanyol. Por kuala razón? La razón es una demanda: para ken? Para avrir este poema a ken? Mos estamos kedando solos. El francés Marcel Cohen eskrevió a su amigo Antonio Saura una ermoza letra en ladino. La lingua ke le trae ekos de las jarchas.

Kuando se bozea tu lingua, quando se deskae, quando debes serar los ojos, soliko en tu kamaretika i pensar por oras antes de trucher dos biervozikos a la luz, quando no ai nada ke meldar en tu lingua, dinguno de tus

amigos por avlarla kon ti, quando el poko ke te keda no lo vas a dechar a dinguno despues de ti [...] saves ke la muerte avla por tu boka. La muerte avla por mi boka...A verda dezir, ya sto muerto yo.

La eskrivana búlgara Julia Kristeva mos dize ke el melankóliko es el egztrangero en su lingua de madre. En la kaza tuya era interdit de avlar el kasteyano. Vitesh las kozas buenas ke te trusho este meter en regla de la parte de tu padre i de tu madre? Muncho devemos azer por las linguas tchikas, akeyas linguas a las kualas la istoria les dio un negro i difikultoza destino, komo al euskera. Se dize en el empesijo de *Amaibako heriotza* ke una grande poezía komo ésta «merece la hospitalidad de todas las linguas». Pido pedrón porke en la lingua djudeo-espanyol nadien ai ke meldariya esta grande ovra porke el djudeo-espanyol se moere kada diya. Más no kedan avlantes en el mundo entiero.

En la ermozura de una letra ke amistozamente me eskrevitesh para rakontarme lo ke desinas komo «quebraderas de cabeza» enmientras lavoravas en la traduksión, me dizes —i troko en estos momentos al kasteliyano— que «un punto importante, desde la perspectiva lingüística, es la combinación de formas dialectales». Y que tú decidiste permanecer dentro del espacio general del llamado «euskara batua» (el euskera oficial, el culto). Esto, me explicas, se nota en el título mismo. «En vez de “amaibako heriotza” podía haber optado por “heriotz etengabea”, “heriotz amaigabea”, “amaigabe heriotza”, “heriotz mugagabea”. Me definí por la que me sonaba mejor. Si observas bien

estas frases detectarás dos partículas de fondo: “bako” y “gabe”. Ambas traducen “sin”, pero una en dialecto vizcaíno y la otra en el guipuzcoano. Opté por la minoritaria, pero no por capricho, sino porque de otra manera no me expresaba, no me sonaba bien».

Debo acentuar aquí la fascinación de enterarme también, gracias a las generosas precisiones de Josu, de que el euskera carece de una voz pasiva. Este solo hecho dificulta el de por sí complejo transvasamiento (para quedarse con la imagen del vaso gorostiziano) de *Muerte sin fin* a esta lengua de misteriosas raíces.

Desde el punto de vista de su vocabulario, de sus posibilidades interpretativas, de su propuesta musical, de sus vientos cruzados, *Muerte sin fin* se revela, a setenta años de su publicación, como esos textos que los talmudistas escriben y reescriben, pues sus comentarios suscitan otros comentarios y a la luz agregada nacen nuevas oscuridades y de ellas se lían y deslían nuevas sombras combinatorias para soltar una y otra vez ese candado que podrá entreabrir las puertas: caminos de lectura hacia el poema de poemas contenidos en *Muerte sin fin*.

Como varios estudiosos lo han hecho notar, existen, dentro de esta obra maestra en la historia de la poesía, reescrituras de otros grandes momentos de la lírica hispánica. Del verso 243 al 246, por ejemplo, es decir, en sólo cuatro líneas de *Muerte sin fin*, respiran dos voces cumbres. En ese pasaje nos encontramos con imágenes de una plasticidad notable que han suscitado los comentarios, insisto, como si de El Talmud se tratase, de varios estudiosos. Estos exégetas han hecho notar,

por ejemplo, quiénes están detrás de las siguientes líneas:

sueño de garza anochecido a plomo  
que cambia sí de pie, mas no de sueño,  
que cambia sí la imagen,  
mas no la doncellez de su osadía

Arturo Cantú, uno de los más acuciosos *talmudistas* del poema, escribe en *En la red de cristal*, su erudito trabajo sobre *Muerte sin fin* —que incluye una prosificación del poema tal como Méndez Plancarte hiciera del *Primero sueño* de Sor Juana—:

En el *Polifemo* de Góngora, Galatea se acerca a Acis, que finge dormir y por un instante «librada toda de él pende». Sor Juana, en homenaje a Góngora, en el *Primero sueño* dice: «a un solo pie librada fia el peso», refiriéndose al águila que, para no dormir, en la otra pata trasera sostiene, a modo de despertador, una piedrecilla. Gorostiza borda en el mismo dibujo: «sueño de garza anochecida a plomo / que cambia sí de pie mas no de sueño». La Galatea de Góngora queda suspensa en un pie para no interrumpir el sueño de Acis; el águila de sor Juana permanece en un pie para que la piedrecilla sostenida en la otra garra, si llegara a caer, no le permita entregarse al sueño; la garza de Gorostiza, dormida sobre un solo pie, puede cambiar de pie mas no de sueño.

Sirva este acucioso ejercicio de comparación como un ejemplo de los tesoros enterrados de nuestro poema fundacional, que toca el sueño fisiológico pero también el sueño de la creación. Gorostiza eleva el sueño en alabanza, pero también asume con guiños al lector

y burla burlando nos presenta no a Dios, sino a «un dios inasible» que, más adelante, con «pueril austeridad graciosa distribuye los mundos en el caos». Al rastrear las asociaciones internas salen al paso los versos que aluden a «su infantil mecánica».

De modo que este dios pueril no sólo funda con la palabra; hay en su alusión mecánica una construcción de movimiento y ensamblaje totalmente ajena al relato bíblico de la creación del mundo. Estamos frente a un poema que, como el de Sor Juana y el de Góngora, es sólo para lectores de aguas profundas, que se aventuren a entender sus corrientes internas, sus movimientos de conductas caprichosas, pues el mundo que contienen no está en la superficie. Decía Saint-John Perse: «La oscuridad que se le reprocha a la poesía moderna no proviene de su naturaleza, que es la de esclarecer, sino de la noche que explora, la del alma misma y la del misterio que inunda al ser humano».

En una entrañable carta, Josu Landa me confía algunos de sus secretos en el proceso de traducción del poema. Uno de ellos me ha dejado atónita y, para decirlo a la manera de Gorostiza, con «tenues morderuras», pues jamás hubiera imaginado que en la complejidad léxica de este poema, donde aparecen palabras como *ónice*, *tegumento*, *holandas*, *bóreas*, o versos de una perfección difícil de tocar, como «el Ulises salmón de los regresos», o «miradlo en la lenteja del reloj», Josu anotara: «Ninguna palabra me causó más problema que *sienas*, un color cuya correspondencia me resultó muy difícil de establecer».

Para un ignorante del vasco resulta imposible aportar cualquier tipo de

comentario honesto sobre la traducción de una obra a esa lengua, y más todavía si se trata de una obra cuyo grado de dificultad aumenta al desprenderse de este poema de arquitectura fabulosa. Sin embargo, no pude esquivar algunas observaciones nimias. Por ejemplo, darme cuenta de que *estatua se dice estatua*; de que la expresión *ay*, que me parece casi una onomatopeya universal, en euskera se dice *ene*, o de que el verso más largo de la traducción corresponde al 669, que en español es un verso más o menos largo, pero no inmenso: «y la geórgica esmeralda que se anega», y que obligó al admirado Santiago Matías, editor de estas y otras rarezas, a romper la caja del libro para hacerle lugar al verso en euskera.

Esta obra merecería el esfuerzo de otros traductores y de otros editores, otros Landas y otros Matías, pero casi no existen en el mundo. Ahora *Muerte sin fin* no sólo puede leerse en francés, inglés y portugués, sino también en euskera que, si no me equivoco, es la cuarta lengua, apenas, en la que *Muerte sin fin* fluye y se expresa con otras palabras. Además de la dificultad que implica traducir poesía, y en particular un poema filosófico, con muy pocos momentos coloquiales, creo que los mexicanos somos malos difusores de nuestra literatura y del otro lado de la cuerda no la tenemos nada fácil, pues nos separa un mar de indiferencia. Por ello, a Josu Landa todo el respeto, toda la gratitud por hacer notar en otras geografías que los escritores mexicanos rebasan, y con mucho, a la cansina trinidad. Gracias también por haberlo hecho a una lengua pequeña, antigua y extraña a los oídos de otros hablantes. Sé que, al hacer este trabajo, Josu Landa le devuelve al euskera y al poema

*Muerte sin fin* lo que sin duda constituye una experiencia llevada al terreno de lo vital. «Me propuse una labor que, aun modestamente, enriqueciera en algo el euskara. El listón idiomático de *Muerte sin fin* está en un nivel muy elevado —incluso para el habla ordinaria del español de cualquier país hispanohablante. Pensé que ponerse al tú por tú desde el euskara podría terminar enriqueciendo a éste. El tiempo dirá si lo logré en alguna humilde medida».

Preziado amigo, kero dezirte ke alguna envidia siente mi korasón. Pues i a mí me gustariya azer por mi lingua ke me bive en la oreja tchica algo komo lo ke tú as mostrado por este amor de doble vía... a la poezía y a la lingua ke te bive en el mó de tus efsuenyos. De dinguna otra manera puedriyas aver dejado para las generaciones ke vienen el sonido de la agua de Gorostiza kantado en una otra klave muzikal ●

## Tristeza se dice De Bruyckere

● DOLORES GARNICA

Con un chillido, se abrió camino entre la multitud hasta llegar junto a la yegua, y la abrazó, y besó su cabeza ensangrentada.

DOSTOIEVSKY, *Crimen y castigo*

**Berlinde De Bruyckere**, nombre lindo de pronunciación musical que lleva una de las pocas artistas visuales contemporáneas adscritas al figurativo. Berlinde De Bruyckere —habrá que pronunciar su nombre muchas veces para encontrar su dulzor— acaba de dialogar con el escultor y arquitecto Benedetto da Maiano en San Gimignano, Italia. Allí la belleza del detalle del genio prerrenacentista de la madera de ojos tristes, casi cerrados, mezclado con la escultura de criaturas deformadas e impuestas en el espacio de la artista belga.

Para muchos una artista barroca y para otros una creadora adscrita en la línea estética del Francis Bacon tomando dictado del realismo. «En el espejo distorsionado del arte, la realidad aparece sin distorsión», dicen que sentenció Franz Kafka sobre Picasso. Si todo es cierto, De Bruyckere representa ese diagnóstico terrible de Bacon en dimensiones. Convincente y precisa, es el reflejo del tormento. Sus figuras centrales son criaturas extrañamente reconocibles y al mismo tiempo caóticas y desfiguradas. Es la piel de un caballo rellena de materiales suaves: potro pequeño de cabeza breve y patas largas sobre una vieja mesa de metal, ojos cerrados, posición lánguida, tranquilo, cansado y en suspenso. Aterrorador y bellísimo «Lost II» (fechado en 2007), explicó a los espectadores y a la crítica el porqué del cuerpo de un animal como figura marginada, vulnerable y sufriente —quizá también pueda hacerlo el pequeño Ródion Raskólnikov de la mano de su padre ante la fanática brutalidad frente a la vieja yegua. Quizá también la calandria jalando a cinco turistas gordos entre el tráfico tapatío.



Dentro de un viejo aparador de madera, dos cuerpos de apariencia humana, fusionados. Un torso desnudo y pálido, casi blanco, transparente, sin piernas y brazos, encima del torso de otro cuerpo desnudo, sin brazos, con una bola en el talón y pies huesudos de cera y resina, tomados de modelos vivos, la «Piëta» de De Bruyckere, de 2008, reminiscencias religiosas y evocadoras de los flamencos, usanza belga. De Bruyckere es una escultora contemporánea de clásicos alientos. «In Doubt», de 2007, simula un montón de fragmentos que parecen humanos amarrados con hilos de metal y encerrados en una vitrina. Sin cabeza, sin pies, muñones, piernas que parecen troncos de árboles, mutilaciones, pedazos de piel con grandes zurcidos, cuerpos de caballos colgados de una pata, fragilidad, y una sensación de fatiga, silencio y desconsuelo. Un vacío extraño que nace de dentro y se extiende a la escultura. Una conexión distinta que dialoga con las tristezas que la memoria guarda. La obra de De Bruyckere viajó desde el amontonamiento de ropa y cobijas, sus primeras piezas importantes a partir de 2005, hasta el trabajo siempre en solitario con piel de animales y recreaciones anatómicas humanas.

Si la deformación es el espejo, entonces la tradición de De Bruyckere —hay que seguir pronunciando su nombre— actúa en y sobre la frontera entre lo real y lo estético. Sobrepasa las fronteras de lo realista y transforma su contemplación en estados anímicos, desborda y desestabiliza, muta en criaturas limítrofes y amorfas. Es tristeza. Quizá por eso la fascinación desde su nombre ●

## Favores recibidos

## Soneto anónimo

● ANTONIO DELTORO

Soñaba una doncella que dormía  
con un galán que amaba tiernamente,  
y que él en todo andaba diligente  
y descuido ninguno no tenía.

Ella, aunque mal, al fin se resistía,  
diciendo: «¿Qué dirá de mi la gente?».  
En efecto cumplió con su accidente,  
dando los dos remate a su porfía.

El galán la besaba y abrazaba  
con más calor que un encendido leño;  
lo dulce a derramar no comenzaba,

cuando se despertó y le dijo al sueño:  
«¿Durar un poco más, qué te costaba,  
pues para mí era gusto no pequeño?».

**Este delicioso y pícaro** soneto lo leí por primera vez hace diez años en una antología de sonetos del Siglo de Oro hecha por José Manuel Blecu. Lo copié en una libreta y me lo aprendí de memoria a fuerza de escribirlo repetidamente. No sabía nada sobre él, salvo que era anónimo y del Siglo de Oro. Le presté la antología a

un amigo, más amigo de los libros ajenos que mío, y la perdí para siempre —al amigo debí perderlo con el libro, pero yo soy más amigo de mis amigos que de mis libros. Pero lo que importa ahora es que no perdí el soneto, sino, como dije, lo copié en una libreta, y hace unos días se lo leí a unos amigos a los que no les entusiasmó como a mí; además dudaron de su autenticidad al encontrarlo demasiado moderno. Entre ellos estaba una amiga erudita, divertida y honesta, que después de burlarse de mí y del soneto, se dedicó a buscarlo: lo encontró en *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Crítica), cuyos compiladores son Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues —ninguno peninsular, a juzgar por los apellidos. El soneto es mi preferido, con mucho, entre los leídos hasta ahora en dicha compilación. Lo encuentro tierno y astuto, y sobre todo tiene este verso: «lo dulce a derramar no comenzaba».

Principia con otro que pertenece a *Las mil y una noches*: «Soñaba una doncella que dormía», que desde luego nos lleva muy lejos: a las profundidades de un sueño de una muchacha de hace cuatro siglos. Si no leemos el verso que viene y nos detenemos en éste, pensamos sólo por un momento que la doncella soñaba con que dormía, pero, a partir del segundo verso, nos enteramos de que estaba despierta, en sueños, «con un galán que amaba tiernamente, / y que él en todo andaba diligente / y descuido ninguno no tenía». Quien, como yo, ha oído las cuitas de las mujeres, sabe que el tal galán era un galán de sueño, y por lo tanto volátil; así que cuando «lo dulce a derramar no comenzaba», la doncella «se despertó y

dijo al sueño: «¿Durar un poco más, qué te costaba, / pues para mí era gusto no pequeño?».

Desde el verso, que no me canso de admirar, «lo dulce a derramar no comenzaba», el soneto es una delicia de finura entrelazada con conocimiento erótico. La doncella le dice con reproche educado y nostálgico al sueño —que recién ha huido, pero que todavía existe, aunque sea como un fantasma, como un fantasma de un sueño— no que se transforme en vigilia, sino tan sólo que dure un poco más. En este soneto erótico hay «un dulce lamentar», una idealidad casi petrarquista. Quizás parte de la atracción que para mí tiene ese dulce derramar, además de la delicada aliteración, es que me recuerda «el dulce lamentar de dos pastores».

Pedirle al sueño que fuera realidad suponía atentar contra su doncellez; en cambio, pedirle un poco más era sólo solicitarle seguir soñando; no obstante me quedan, entre otras, dos inquietudes: ¿de dónde sacó una doncella tan discreta tal sabiduría erótica para soñar con un galán tan hábil y esmerado? ¿Lo de «gusto no pequeño» no se refiere también a otra cuestión diferente del gusto? Esto es cosa que no averiguaré: misterios, diríamos hoy, del subconsciente. Pero sigamos con el poema.

«Soñaba una doncella que dormía». Este primer verso tiene algo de cuento y algo de cajita rusa. El soneto es una mezcla curiosa de versos que, aislados del resto, son duros, con otros que fuera del poema son francamente delicados, pero todo el soneto es memorable, más allá de las individualidades, de los versos buenos y

malos. Su final, el segundo terceto, es digno de la literatura francesa más cortesana: «cuando se despertó y le dijo al sueño:», que no al galán, «¿Durar un poco más, qué te costaba, / pues para mí era gusto no pequeño?». En contraste, el segundo cuarteto comienza con dos versos dignos de una zarzuela: «Ella, aunque mal, al fin se resistía / diciendo: “¿Qué dirá de mí la gente?”». Los dos que siguen a éstos corresponden al lenguaje erótico del siglo XVI o al de principios del XVII, y son los que suenan duros a nuestro oído: «En efecto cumplió con su accidente, / dando los dos remate a su porfía». Las palabras *porfía* y *accidente*, en el sentido que puede adivinar el malicioso lector, abundan en los poemas recopilados por los célebres hispanistas franceses en la antología donde reencontré el soneto de mi afición, libro que, dicho sea de paso, cuenta con una introducción, unas notas y un apéndice dedicado al vocabulario erótico del Siglo de Oro sabrosísimos y no menos eruditos.

Para mí, todos estos años, este poema ha sido una delicia, pues me ha permitido asomarme al sueño sensual y delicado de una doncella del Siglo de Oro y a una manera fina, sugerente y graciosa de tocar los asuntos más físicos del amor. Dudo de mis amigos y amigas a los que no les gustó. Parece hecha para ellos esta estrofa del «Jardín de Venus», que leí en la misma antología: «Mas los escrupulosos gruñidores / no quiero ni consiento que las vean, / que no son para necios los amores». Se refiere el poeta a las flores del jardín del amor. En cuanto a la autenticidad temporal del poema, tuve razón (qué contemporáneo sería capaz de tales destrezas lingüísticas y de las otras),

y las mil discusiones sobre sus notables ambigüedades y sugerencias nos divertieron.

Tengo que confesar que hojeando *Poesía erótica del Siglo de Oro*, que agrupa solamente poemas anónimos, encontré en otros dos sonetos variaciones empobrecidas del verso «lo dulce a derramar no comenzaba»: en el numerado con la cifra 13: «Adonis, cuando vio llegado el punto / de echar con dulce fin cosas aparte», y en el número 15: «aquél urdir después la dulce trama, / luego despacio, luego más aprisa, / y aquel dalle los besos muy de prisa / al tiempo que lo dulce se derrama». No los transcribo completos porque completos no tienen la delicadeza que me cautivó del soneto del sueño, y no cito otros poemas de realización o irrealización onírica que contiene la citada antología, porque frente a ellos yo mismo me siento, con mis pudibundos amigos, un escrupuloso gruñidor ●



## Visitaciones

### Ráfagas. Preguntas de Juan Gelman

● JORGE ESQUINCA

**Algunas veces** me parece que las preguntas —las incesantes, dulces,



azoradas, dolientes preguntas— que pueblan la poesía de Juan Gelman no son nunca simples interrogaciones. Me parece, por el contrario, que su vocación es múltiple; pájaros de diverso plumaje, descienden como ráfagas por el blanco de la página y se instalan a sus anchas en la rama del poema que así crece, arbóreo, bien enraizado en su parcela conquistada a la lengua. Esta lengua nuestra que Gelman inventa cada día y en la que nosotros —incesantes, dulces, azorados, dolientes— nos entrometemos, cómplices al fin, y nos vamos dando la mano con ella, desde ella, como si leer ahí fuese, por vez primera, andar el camino a casa, a la casa de cada uno, a la casa de por primera vez.

Un apretón de manos, el poema, decía Paul Celan. Como si más allá del lenguaje, de la voluntad misma de la palabra poética que impele y, aún mejor, exige ser explorada, cuestionada, defenestrada, se mantuviese intacto el imperativo humano. No sólo se trata de establecer un vínculo, aunque sí. No sólo se reduce al desprendimiento sonoro de la palabra que viaja a través del aire hasta el oído, aunque también. Se trata, efectivamente, de tocar con el poema —estrechándolo— a un prójimo, al compañero desaparecido, al hijo asesinado, a la madre ausente. Y en las preguntas de Juan Gelman nos damos la mano, son una manera de andar, de convocar a ese saber en compañía. Van dirigidas como cartas sin fecha a un yo que es un tú que es un nosotros. Porque,

interroga Gelman, «los vivos ¿dónde se reunirán?».

Algunas veces me parece que las preguntas en la poesía de Juan Gelman son su medio de construcción, su manera de habitar —así sea con herramientas precarias— el mundo; son su forma de amar, de sufrir, de maldecir, de bendecir. Son el vehículo que le pertenece —que nos pertenece— y al que se abandona con pleno derecho, pues detrás de ellas —o antes que ellas— está un niño simultáneamente maravillado y aterrado por el esplendor y la miseria de este mundo. «Hago poemas», decía Emily Dickinson, «como el niño que, al pasar junto a un cementerio, canta». Así surge también el canto roto de Juan Gelman, sus preguntas como pájaros o llamas o espejos; sus versos cortados por diagonales como dardos o cuchillos o relámpagos. Y todo para que esto que llamamos memoria encarne, permanezca, entregue sus frutos de luz y de tiniebla. Tal como, de pronto, en una de sus más bellas elegías, le asegura a su madre que ha muerto: «nada podemos preguntar sino este amor que todo el tiempo nos golpeó / con su unidad irreplicable». Aunque, de inmediato, vuelva a cuestionar: «¿para que no olvidemos el dolor?». La pregunta, en un doble movimiento privativo de su poesía, afirma y, a la vez, pone en entredicho. No olvidar es un llamado: No olvidemos. El amor, el dolor, en su unidad esencial, sólo son posibles bajo este cielo, sobre esta tierra ●



Encuentra nuestra programación  
y descarga los podcast en  
[www.radio.udg.mx](http://www.radio.udg.mx)



Red Radio  
Universidad de Guadalajara

Encuentra  
lo que buscas.



Desde marzo: totalmente digital!

**REPLICANTE**

en: [www.revistareplicante.com](http://www.revistareplicante.com)

**PASODEGATO**  
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Número 40 dedicado  
al Teatro Argentino  
Contemporáneo

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

5688-9232, 5601-3699,  
[difusion@pasodegato.com](mailto:difusion@pasodegato.com),  
[www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)



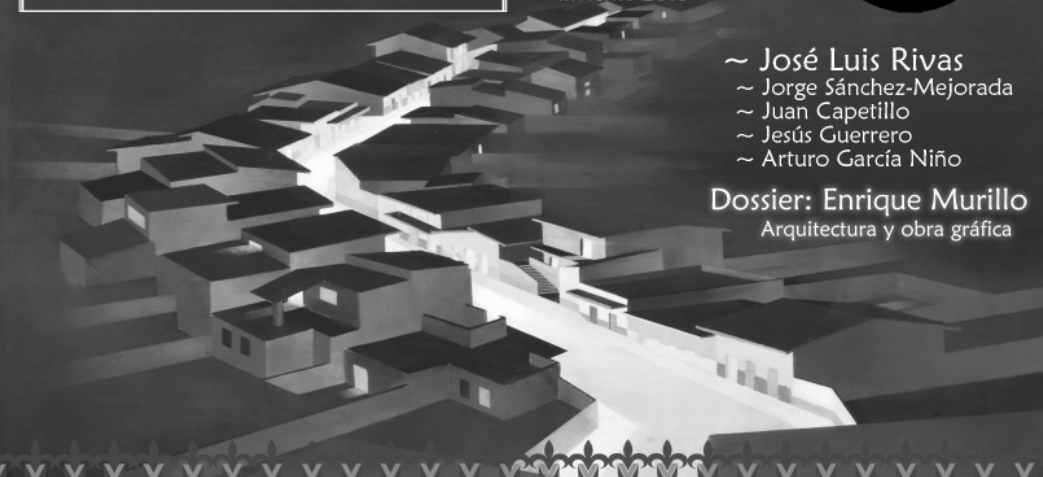
LA PALABRA  
y el HOMBRE  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

11 Nueva época  
Invierno 2010



- ~ José Luis Rivas
- ~ Jorge Sánchez-Mejorada
- ~ Juan Capetillo
- ~ Jesús Guerrero
- ~ Arturo García Niño

Dossier: Enrique Murillo  
Arquitectura y obra gráfica



# SEMANAL **Día Siete**

312

MIL EJEMPLARES CADA SEMANA EN 19 DIARIOS

**SÓLO POR PLACER**

**PUBLICIDAD**  
(0155) 52•11•07•96



HOJÉALA | **TODOS LOS DOMINGOS**



Una Tradición  
100% Tapatía.®



Restaurante  
**Kamilos 333.**  
Desde 1975

J. Clemente Orozco N.333  
Barrio de Santa Teresita  
Guadalajara, Jal.  
Tel. 01 (33) 3825 7869  
Estacionamiento Propio

La Casa de la Karne en zu Jugo®