Luvina 63
Quince años
Universidad de Guadalajara
Revista literaria
Verano 2011
$50

CONTRAENSAYO

Vivian Abenshushan
Guadalupe Nettel
Verónica Gerber Bicecci
Saúl Hernández
Fausto Alzati Fernández
Guillermo Espinosa Estrada
Rafael Lemus
Pablo Duarte
Brenda Lozano
Gabriela Jáuregui
Luigi Amara
Heriberto Yépez
Gonzalo Rojas por Eugenio Montejo
Rafael del Río

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 Castillero < 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: Griselda Olmedo < golmedo@luvina.com.mx >
Diseño: Peggy Espinosa
Viñetas: Diana Mata
Consejo editorial: Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, José Homero, Josu Landa, Baudelio Lara, Pablo Montoya, Laura Emilia Pacheco, León Plascencia Ñol, Jesús Rábago, Laura Solórzano, Carlos Vargas Pons, Jorge Zepeda Patterson.
Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Hugo Gutiérrez Vega, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, † Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, 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 < ljoven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (verano de 2011)
Editora responsable: Silvia Eugenia Castillero. *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 5 de junio de 2011.
www.luvina.com.mx

Lo indispensable y lo arbitrario. Unir ambos cabos de la realidad es una de las empresas más difíciles que la literatura se impone, además de volver familiar, habitable, un territorio ajeno y fronterizo. Históricamente, cada género literario ha tenido su espacio, su nombre y sus límites, ¿y lo demás?, ¿y todo lo otro? Cada nueva forma surgida de esa transacción entre la realidad y su frontera, al cabo del tiempo se estandariza, se congela, se vuelve parte de la costumbre hueca y sin sentido. Pierde su significación.

En esta edición, Luvina rinde homenaje a un género que levó las amarras al lenguaje permitiéndole la incorrección, es decir, la búsqueda permanente. Lo bajó a la calle desde lo privado y doméstico, desde el yo más hondo y menos grandilocuente. Montaigne se dio a la tarea de arar esta parcela donde el lenguaje logra permanecer virgen, simple, natural y ordinario. Y siempre vivo. Una especie de manantial del sentido, donde se puede vivir con la libertad de las primeras leyes de la naturaleza. "Así, lector", dice en la introducción a sus *Ensayos*, "soy yo mismo la materia de mi libro. Adiós entonces; de Montaigne, el primero de marzo de mil quinientos ochenta".

En este número, Luvina publica una muestra de ensayistas jóvenes mexicanos que logran izar sus ensayos sitiados por el ruido, el sinsentido y la mercadotecnia. Plumas que demuestran cuán vigente y necesario es este género híbrido, descontextualizado, que funciona como un germinar desde la oscuridad ciega hasta la metamorfosis de su nombrar propio, en el límite de sus posibilidades. Y con ellos viene una poesía y una narrativa que, como signos totales, se lanzan también hacia los bordes de sí mismos, en este afán de conservar su vitalidad y su centro.

De esta misma periferia que contextualiza y vuelve a nombrar, Rafael del Río trae a la página las sombras y sus delicados perímetros, en una serie de imágenes sobre lo inconmensurable, incoherente, insospechado y trágico de la realidad fronteriza de Tijuana. Tan contundente que nos lleva hacia una pendiente secreta del lenguaje.

Índice

8 ☛ **Contraensayo** •
Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972). Es fundadora de la editorial independiente Tumbona Ediciones, y está por aparecer su nuevo libro de ensayos, *Escritos para desocupados*.

16 ☛ **Fragmentos del DESIERTO** •
Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973). Su novela *El huésped* (Anagrama, Barcelona, 2006) fue finalista del Premio Herralde.

21 ☛ **Invisible** •
Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981). *Mudanza*, su primer libro, se publicó a finales de 2010 (Taller Ditoria, México).

25 ☛ **Contra el gimnasio** •
Saúl Hernández (Ciudad de México, 1982). Hasta diciembre de 2010 fue editor de *hechoenoaxaca.org*. Ha publicado en diversos medios impresos y digitales.

29 ☛ **Astrofísica del chisme** •
Fausto Alzati Fernández (Ciudad de México, 1979). Es autor de *Inmanencia viral* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2009).

33 ☛ ***Breve vindicación de* Johann Sebastian Mastropiero** •
Guillermo Espinosa Estrada (Puebla, 1978). Ha sido becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en la categoría de ensayo y profesor en el ITESM, campus Ciudad de México. El presente ensayo forma parte de su primer libro, aún inédito, *Burladero*.

39 ☛ ¿Quién le teme al arte **CONTEMPORÁNEO?** •
Rafael Lemus (Ciudad de México, 1977). Ha publicado el libro de cuentos *Informe* (Tusquets, México, 2008) y el ensayo *Contra la vida activa* (Tumbona Ediciones, México, 2008).

44 ☛ **Los viajes sin promesa** •
Pablo Duarte (Ciudad de México, 1980). Ha publicado en diversas revistas como *El Polemista*, *Picnic* y *Letras Libres*. Actualmente es editor de internet de *Letras Libres*.

49 ☛ **Decadencia de la historia** •
Brenda Lozano (Ciudad de México, 1981). Ha sido becaria del programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. *Todo nada* (Tusquets, México, 2009) es su primera novela.

53 ☛ Avenida Mike Tyson y Bulevar Julio César Chávez: por una nueva PSICOGEOGRAFÍA METROPOLITANA METARREALISTA •
Gabriela Jáuregui (Ciudad de México, 1979). Autora del recuento de poemas *Controlled Decay* (Akashic Books, Nueva York, 2008). Es editora y cofundadora del colectivo sur+ediciones en México y del librespacio La Jícara en Oaxaca.

57 ☛ **Placer fantasma** •
Luigi Amara (Ciudad de México, 1971). Su libro más reciente es *Los disidentes del universo* (B del B, Toluca, 2011).

70 ☛ **¡Yo ACUSO!** ***(al ensayo) (y lo hago)*** •
Heriberto Yépez (Tijuana, 1974). En 2010 publicó el libro de ensayos *La increíble hazaña de ser mexicano* (Planeta, México).

75 ☛ Poema •
José Javier Villarreal (Tijuana, 1959). El presente poema forma parte del libro *Campo Alaska*, de próxima aparición en Almadía.

77 ☛ **Las fotografías de Bardem** •
Nadia Villafuerte (Tuxtla Gutiérrez, 1978). Es autora del libro *¿Te gusta el látex, cielo?* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008).

82 ☛ ***¿Entonces definitivamente es esto lo que tenemos?*** •
Adolfo García Ortega (Valladolid, 1958). En 2009 apareció su novela *El mapa de la vida* (Seix Barral, Barcelona).

84 ☛ **Mudanza** •
Gonzalo Calcedo Juanes (Palencia, 1961). Su libro más reciente es *Picnic y otros cuentos recíprocos* (Diputación de Cáceres, Cáceres, 2010).

89 ☛ ***Music Box*** •
León Plascencia Ñol (Ameca, Jalisco, 1968). Con el libro *Satori* (Conaculta, México, 2009) obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Jaime Sabines para obra publicada 2010.

91 ☛ Viacrucis •
Daniela Tarazona (Ciudad de México, 1975). En 2008 publicó la novela *El animal sobre la piedra* (Almadía, Oaxaca).

94 ☛ Puentes, **acueductos** •
Hipólito G. Navarro (Huelva, 1961). Uno de sus últimos libros es *El pez volador* (Páginas de Espuma, Madrid, 2008).

96 ☛ **La Muralla** •
Luis Jorge Boone (Monclova, 1977). En 2009 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Carlos Echánove Trujillo con el libro *Lados B. Ensayos laterales*.

102 ☛ **Pasión y muerte del equilibrista** •
César Gutiérrez (Perú, 1966). Entre 2003-2005 acampó en Ground Zero de Nueva York para ensamblar la novela *80M84RD3R0*; la edición príncipe del autor ha sido republicada en tres partes por el Gupo Editorial Norma de Colombia.

105 ☛ Poemas •
Gabriel Cosoy (Buenos Aires, 1958). Con la obra teatral *Mastroianni y el gas* obtuvo el Premio Literario Anual Fray Mocho, en Entre Ríos, en 2006.

107 ☛ **Huitzilopochtli** *El feto asesino frente al espejo (o la explicación) (fragmento)* •
Alessandro Raveggi (Florencia, 1980). Su nuevo libro es *Habeas Corpus* (Transeuropa Edizioni, Massa, 2011).

109 ☛ Mami debe de ser una fuente de plumas •
Kim Hyesoon (Seúl, 1955). Uno de sus últimos libros es *Tangshin ŭi ch'ŏt* (Munhak kwa chisŏng sa, Seúl, 2008).

112 ☛ Canciones de Alejandría *(fragmentos)* •
Mikhail Kuzmin (Yaroslavl, Rusia, 1872-Leningrado, 1936). Uno de los poetas más prominentes de la llamada Edad de Plata de la poesía rusa. Esta traducción es la primera de su obra al español.

116 ☛ **Mano** y MUNDO •
Josu Landa (Caracas, 1953). Su libro más reciente es *Canon City* (Afinita Editorial, México, 2010 / bid & co, Caracas, 2010).

127 ☛ **In memoriam** Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado •
Eugenio Montejo (Caracas, 1938-Valencia, 2008). Su último libro fue *Fábula del escriba* (Pre-Textos, Valencia, 2006). En 1998 recibió el Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo.

Plástica

☛ Tijuana John K • 1
Rafael del Río (Guadalajara, Jalisco, 1971). Ha obtenido el Premio de Honor en el Primer Festival de Fotografia Latinoamericana en París, en 2004, y el Premio Jalisco de Periodismo en tres ocasiones (1999, 2001 y 2002). Cuenta con más de 30 exposiciones en galerías en México y el extranjero. Las más recientes fueron *Colaboraciones*, obra colectiva de Abel Galván y Rafael del Río, en el Ex Convento del Carmen (Guadalajara), en mayo y junio de 2010, así como *Historias*, una revisión personal de 15 años de fotografía documental, en Casa Escorza de la Universidad de Guadalajara.

• Páramo •

Cine • **El ensayo en pantalla** • Hugo Hernández Valdivia 129
Libros • **Elizondo, de noche** • José Israel Carranza 131
• **Un comprimido de transformaciones** • Carlos Vicente Castro 133
• **El fin de la inocencia** • Jorge Fernández Granados 135
Arte • **El arte de escribir sobre arte** • Dolores Garnica 140
Zona intermedia • **De Hölderlin y el arribo de los dioses al miedo y la guerra** • Silvia Eugenia Castillero 141
Favores recibidos • **México en la poesía de Octavio Paz** • Antonio Deltoro 144
Visitaciones • **La novia del pasmo** • Jorge Esquinca 145
Nodos • **Twitter y el diálogo interno** • Naief Yehya 149

www.luvina.com.mx

Luvina. Letras al Aire
Radio Universidad de Guadalajara
104.3 FM
www.radio.udg.mx
Lunes, 21:00 h (quincenal)

Contraensayo

Vivian Abenshushan

1. La literatura y la industria son dos ambiciones que, como bien dijo Baudelaire, se odian con un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, es mejor que ninguna se ponga al servicio de la otra, o de lo contrario se produce todo tipo de abominaciones. Nadie duda a estas alturas quién se ha puesto al servicio de quién. Y no sólo en la literatura. Artistas que practican una coreografía social cada vez más ajena a las preocupaciones de su arte; laboriosos negros literarios (o afroamericanos literarios) que maquilan por la noche los folletones que otros firmarán por la mañana; filósofos de cubículo que profesan a pie de página una filosofía que nunca practican; editores que no son editores sino gerentes de *marketing* sin audacia ni cultura. Ésa es la situación confusa en la que estamos desde que el mercado se convirtió en el único horizonte, infranqueable, de nuestra época.

2. ¿Y qué vamos a hacer con el mercado? ¿Nos lo vamos a tragar de a poco hasta la indigestión? Imaginemos que la era de la cultura escalafonaria ha llegado para quedarse, que la domesticación es general, que el imperio de lo mismo ha conquistado una prolongada, sórdida e impenetrable recesión estética y vital. Imaginemos que los filósofos se han convertido ya para siempre en burócratas del pensamiento, los escritores en jóvenes promesas adocenadas y correctas, las revistas en réplicas de sí mismas, siempre hablando de los mismos temas, con el mismo estilo, los mismos gestos, el mismo colaborador desfondándose en el maratón de las publicaciones al vapor, las mismas secciones, las mismas formas ensayísticas, los mismos gustos, los mismos homenajes y la misma jerarquía de lo que importa y lo que es insignificante. Imaginemos que nadie se siente incómodo en medio de este paisaje de convenciones monótonas, sin asperezas ideológicas ni sobresaltos del lenguaje. Éste sería el momento de lanzar una bomba.

3. La confusión que ha promovido el mercado en el arte y la literatura ha terminado por depreciar, también, al ensayo. Se repite esta falacia: «El ensayo es el género más comercial»; la he leído en el *blog* del ensayista mexicano Carlos Oliva; la leo ahora en el «¡Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)» de Heriberto Yépez, un escritor de mi generación al que sigo desde hace años con interés creciente (y a veces discrepante). El primero atiza contra el ensayo por no tratarse siquiera de un género (es decir, por no ceder un ápice de su indefinición radical, de su plasticidad, ante los tentáculos de la clasificación), y ser «apenas un borrador, una forma de la escritura desordenada o en crisis». (Pecado fundamental del ensayo: ser un género insubordinado, es decir, asistemático y contrario a las formas cerradas —autoritarias— que buscan constreñir en una armonía trucada la prosa inconexa del mundo). El ensayo, banal y pasajero, dice Oliva, «no puede reflejar mitologías, ni siquiera crear imagologías de larga duración». Por el contrario, el ensayo produce objetos de consumo: «De forma abyecta y rápida, pone al autor y al lector en un circuito de consumo, donde la escritura, en este caso la escritura como ensayo, se vuelve una mercancía y, como lo vemos en la mayoría de publicaciones donde se aloja este pseudogénero, crea un fetiche social». Pero, ¿de qué ensayos habla Oliva? De los mismos que Heriberto Yépez: los papeles hinchados de la prensa, los maquinazos de las revistas culturales, los *papers* de Yale, las tesis enmohecidas de la UAM, los desechos del escritorio, los artículos coyunturales, la roña reseñil, la verborragia de los congresos, los índices de las revistas certificadas, los discursos pagados, los análisis de esos discursos pagados, las disquisiciones deportivas, las memorias políticas, los consejos de jardinería... He aquí el *totum revolutum* que ellos alegan: «En esta esfera de circulación fetichista y mercantil —insiste Oliva—, no hay diferencias sustanciales entre un ensayo publicado en *Caras,* en la revista de vuelo de Aeroméxico, en la revista de la UNAM o, incluso, en revistas de culto, pienso por ejemplo en *Granta* o en *Sur*». ¡El ensayo le gusta a

Imaginemos que nadie se siente incómodo en medio de este paisaje de convenciones monótonas, sin asperezas ideológicas ni sobresaltos del lenguaje. Éste sería el momento de lanzar una bomba.

la farándula! Definitivamente, remata Yépez, el ensayo «es un género popular, un género en auge. Y como todos sabemos, lo que está en auge es lo peor, lo más denigrante».

4. Decir que el ensayo es el género más comercial es una falacia que sólo ayuda a perpetuar la gran confusión, del mismo modo que llamar *filosofía* a las prácticas esotéricas de Conny Méndez sólo auxilia al gerente de ventas a lucrar mejor con la desesperación de la gente, alejándola cada vez más de cualquier práctica filosófica verdadera. Dicho de otro modo: nunca la redactriz de *Notitas musicales* ha llamado *ensayo* a sus efusiones chismográficas a la hora de cobrar su cheque; en las redacciones, a los *artículos* se les llama *artículos* y a quienes los escriben *articulistas*; en los pasillos de las revistas culturales, los ensayos son mejor conocidos como *colaboraciones*, y recuerdo que a los maestros de filología hispánica en lugar de ensayos les entregábamos odiosos *trabajos* para aprobar la materia. Oliva y Yépez confunden la escritura con el yugo laboral, y no es extraño que en México haya cada vez menos ensayistas genuinos y más profesionales sometidos a su empleador. *Written essay jobs*. En internet las páginas proliferan: «¡Sigue estos diez pasos para hacer un buen *trabajo*!». Prosa mecanizada, prosa de maquila, productos verbales de la era postindustrial. Nada que indique la presencia auténtica de un ensayo, es decir, de una escritura asociada al pensamiento autónomo y la práctica de un lenguaje sin servidumbres.

5. No es que el ensayo se haya democratizado, masificado o envilecido; es simplemente que el ensayo se esfumó. Eso que mis amigos ven por todas partes, esa blablatura contingente y a destajo, esos papeles destinados a la basura del próximo día, son las formas en que hoy se evita, cada vez con mayor eficacia, al ensayo. Bajo el dogma contemporáneo *To publish or perish*, salido del sistema académico y adoptado de inmediato por la voracidad editorial, el ensayo ha languidecido por la extenuación y el manoseo, vaciándose cada vez más, hasta que deforme y atrofiado (vuelto una criatura inofensiva) lo han invitado a pasearse por todos los congresos del mundo en primera clase. En «A Resurgence of Essay», Phillip Lopate advierte sobre una de las mayores fintas de la inflación ensayística: hacer pasar por ensayos a toda esa laboriosa mecanografía por encargo —un producto de la era liberal— que hoy infesta las librerías. Al menos en eso el pragmatismo gringo es claro: lo que Oliva y Yépez insisten en llamar ensayo, por la fuerza de la costumbre o por espíritu de provocación, en el mundo de las grandes editoriales estadounidenses pertenece a la categoría desengrasada, estándar y, si se quiere, absurda de

la prosa sin ficción (*non fiction prose*), en la que proliferan los temas del momento. Los gerentes de ventas no se hacen bolas; ellos saben que si sólo publicaran ensayos, su industria estaría muerta hace tiempo.

6. La diferencia entre el productor de artículos y el ensayista es radical; es una diferencia estética, ética y, si se quiere, hasta espiritual. El primero aspira a renunciar a sí mismo; el segundo, en cambio, cree en la posibilidad, practicada por Montaigne, de convertirse finalmente en sí mismo. Uno se denigra en cuanto renuncia a sus propias ideas; el otro se engrandece por el simple hecho de asumir el riesgo de su formación interior. Ambición socrática del ensayo (tantas veces olvidada): conocerse a sí mismo. No se trata de una magnificación del yo neurótico, sino de una excursión peligrosa hacia los dilemas más personales, un viaje que no excluye la posibilidad de una transformación. ¡Qué peligro un hombre nuevo! Nada de eso es posible en el horizonte de los artículos de consumo masivo, situados estratégicamente en los *lobbies* de los hoteles, las mesitas de centro y los portales de café: botana para aliviar el aburrimiento de las horas muertas.

7. El olvido de sí: he aquí el dogma de nuestro tiempo. Ninguna cosa que avive nuestra conciencia sobre las miserias del mundo tal como está, ya no digamos sobre nuestras propias inercias. La no ficción y sus temas de actualidad son un formato útil para reproducir el sistema que hoy se resquebraja para volverse a edificar. Ideas recicladas, de fácil consumo, escritas en un estilo neutro y legible, fáciles de citar. Toda esa abyección que Oliva critica sin concesiones. Sin embargo, al hacerlo, actúa como esos francotiradores que a pesar de su sofisticación, o quizá precisamente debido a ella, equivocan el blanco y en su lugar terminan por derribar a los civiles. Ya hemos visto cómo el ensayo ha sido oficialmente condenado a desaparecer bajo la tiranía de la información, la polémica y el entretenimiento, las tres formas predilectas de la falsa democracia de la cultura de masas. ¿Para qué fustigarlo más? El mercado y la academia, las tecnocracias del conocimiento, lo han puesto desde hace tiempo de rodillas. Es a esas instancias a las que hay que prenderles fuego. ¿Cómo? ¡Con las armas corrosivas del ensayo!

Ambición socrática del ensayo (tantas veces olvidada): conocerse a sí mismo.

8. Pienso en algunas vías de salida. En primer lugar, hay que desescolarizar al ensayo, sacarlo al aire libre, como hacía Montaigne, que amaba pensar a caballo. Al entrar al claustro, el ensayo sufrió su primera domesticación. En lugar de la escritura nómada y libre, se fijó el texto formateado (*intro-development-exit*); en lugar de la digresión (ese paseo anarquizante castigado por los sinodales), la estructura; en lugar de la brevedad, el fárrago teórico; en lugar de la imaginación, la objetividad y la racionalidad desapasionada; en lugar de las propiedades subversivas del humor, la solemnidad y los ídolos del rigor; en lugar de la experiencia personal, el conocimiento de segunda mano; en lugar de la escritura, el lenguaje esotérico del especialista. Desde los reportes de lectura de la educación media hasta las tesis de posgrado, todo está hecho para reencaminar al vago de los géneros literarios, al ocioso y accidental, heterodoxo y subjetivo, el género experimental por definición: el ensayo.

9. En segundo término: no mutilar. Si te piden un ensayo para una publicación periódica no concedas un ápice en el tema, la extensión, el lenguaje, la visión ni —que me perdonen los editores— el *deadline*. Es una idiotez pensar en que te volverás ensayista escribiendo reseñas de libros abominables o bajo el yugo del cronómetro. Lo único cierto es que no podrás escribir si no tienes tiempo para pensar (o simplemente para perder el tiempo).

10. El *blog* podría ser una zona liberada para el ensayo, una zona apartada de toda utilidad, ajena a los intereses de la industria o la nueva escolástica y por eso abierta a la experimentación más radical. En la prosa fragmentaria que el *blog* propicia, el ensayista podría practicar la insumisión del lenguaje sin temor a los editores y, sobre todo, la exploración paciente y cotidiana de una idea personal, arriesgada, incómoda. El *blog* como la bitácora donde cada quien podría interrogar la relación de sí mismo con sí mismo, primera condición para emprender el camino de vuelta hacia los otros de manera no convencional. Sin embargo, el *blog* ha reproducido rápidamente y con demasiada fidelidad los vicios mediáticos: la polémica pedestre, el chisme, el insulto, la proliferación de los frankensteins del ego, el facilismo y la autopromoción. Aun así, las posibilidades de ese universo son infinitamente más vastas y diversas que las de las rutas conocidas. Además, la red parece una zona más propicia para la digresión que la página, y en su forma de saltos y *links* ha dotado al ensayo, *a posteriori,* de su ambiente natural. Ahí crecen dimensiones aún no exploradas a fondo para la escritura.

11. Contrario a lo que escribe Yépez en su ensayo, aunque siempre lo haga con un poco de guasa y en defensa de la provocación —ensayista guasón—, creo que el ensayo ha emigrado a la periferia, si es que alguna vez salió de ella, para sobrevivir a su extinción; ha radicalizado su carácter anfibio, inasible, movedizo, su permanente capacidad de ser otra cosa. Por ejemplo, ser *crítica ficción*, un género antípoda de la *non-fiction prose*, un híbrido inventado por Yépez mismo: ¿qué habría sucedido si Max Brod no hubiera defraudado a Kafka? La respuesta es *crítica ficción*, la muestra de que el ensayo también practica la imaginación de lo posible, y no sólo la argumentación plomiza. En medio de ese gran sentimiento de acabose que hoy ensombrece a la literatura, el ensayo auténtico se ha vuelto tránsfuga, evoluciona, se aproxima a otros géneros, los ayuda a salir del atorón. Como a la novela, que parecía ya muerta hasta que se confudió con el ensayo y se oxigenó (pienso en Magris, Sebald, Coetzee, Vila-Matas, quien hace poco declaró: «Mezclar a Montaigne con Kafka, ésa me parece la dirección»). Hay que releer esos cuentos de Pitol que acaban como ensayos o esos ensayos que terminan como cuentos, para alimentar al «monstruo informe» del ensayo, en lugar de engordar sólo a la razón. Hay que ver los videoensayos de Laura Kipnis para ir más allá de los confines de la página, o simplemente volver a Montaigne, que hizo del ensayo algo más que un género, un arte de vivir, lo mismo que hace hoy el explosivo Hakim Bey, aunque lo haga desde otro extremo del temperamento y la actitud política.

12. Contra el ensayo esclavo o espurio o conformista, he hecho la siguiente selección. Se trata de ensayistas nacidos entre 1971 y 1982 que han decidido no participar en la tontería reinante, que practican algún tipo de deslinde. No son ensayistas ocasionales, no escriben ensayos para rellenar las páginas de los suplementos, no han sido adocenados por la academia. Son ensayistas creativos, celosos de su autonomía, que viven en permanente tensión crítica con el lenguaje y con su tiempo; escritores desafiantes, dotados de ironía, ideas propias y una mirada lúcida, nunca temerosa frente a los argumentos inusuales o provocadores. Alentados por la posibilidad de estirar los límites del género (si es que tiene alguno), proponen algunas rutas distintas que discuten el futuro del ensayo. O mejor: el presente de una forma que podría ser el laboratorio de todas las formas, el lugar de un estallido. El origen de la prosa. No un género (la novela, el ensayo, esa otra cosa) sino escritura nómada, que viaja, que explora, es decir que no se ha instalado en formas sedentarias que están

ya vacías, petrificadas, y que no dialogan más con este mundo. Fragmentarios, dislocados, minimalistas, paródicos, narrativos, autobiográficos, apóstatas; cercanos al aforismo o el poema en prosa, como es el caso de Guadalupe Nettel, o renuentes a la posición ancilar de la crítica, como discute desde hace tiempo Rafael Lemus. En varios casos es el humor lo que dota a estos ensayos de su mayor virulencia, la capacidad de desintegrar las ideas recibidas («el humor instala y luego destila un fermento de subversión», Michel Onfray). Es el caso de Guillermo Espinosa, Luigi Amara, Saúl Hernández (que usa el autoescarnio para desenmascarar la tiranía del gimnasio, su carácter solapado de aparato de tortura). Insisto: el ensayo es un género con una gran *vis cómica* desperdiciada, como ya había mostrado Salvador Novo en «Los mexicanos las prefieren gordas» y otros ensayos de *En defensa de lo usado*. Basta leer «Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero» de Espinosa para entrever las posibilidades paródicas del género y creer que el milagro es posible: la hermenéutica puede hacernos reír. Pero el ensayo es también un género de la imaginación. Contra el prejuicio que lo condena al trato exclusivo con la razón, Amara crea en *Los disidentes del universo* un más allá: el horizonte del ensayo como ficción. Ese tráfico entre realismo e impostura (personajes reales que parecen fantásticos y viceversa) prosigue aquí con un ensayo conjetural sobre el improbable Kang Zheng, eunuco chino. Estas contaminaciones, estos antídotos, me entusiasman (soy una escéptica muy optimista). Pienso en «Invisible» de Verónica Gerber, una artista visual que ha emprendido un tránsito radical: pasarse, a la vista de todos, del arte a la escritura. Su ensayo es una imagen recortada que reflexiona —al lado de una intervención que hizo en el espacio artístico de El Clauselito, en el Museo de la Ciudad de México— sobre el camuflaje y la desaparición como estrategias estéticas y de supervivencia, una idea que continúa los pasos de su primer libro de ensayos, *Mudanza*, donde Gerber parece haber descubierto la fatalidad del lenguaje: ser apenas un hueco, un vacío, nada. Ese libro (que habla de la transformación de varios escritores en artistas visuales) parece casi una respuesta en acto a la crítica que Lemus lanza aquí mismo hacia la miopía del escritor mexicano frente al arte contemporáneo, como un síntoma más de una literatura que evita la experimentación formal, por comodidad, por sumisión al mercado o por exceso de respeto a la tradición. Sobre ese desgaste, la forma en que hemos fatigado la escritura con el peso de las convenciones, escribe Brenda Lozano; su «Decadencia de la historia», escrita en una prosa fragmentaria, donde los huecos son habitaciones para el lector, es una atrevida declaración de principios contra lo que Walser llamaba

«cagatintas», una estirpe servil, pedestre y amante de la legibilidad, la estirpe de los narradores que eluden el riesgo, el silencio, los detalles, a costa de la espectacularidad. Por otro lado, Gabriela Jáuregui y Pablo Duarte se ensayan a sí mismos en el viaje o la deriva urbana, la mayor cualidad del género vagabundo imaginado por Montaigne: hacer de la interrogación personal, de la excursión peligrosa hacia uno mismo, una pregunta extensiva, donde cabe todo el mundo.

13. El ensayo también se autocritica. Así lo muestra Heriberto Yépez en «¡Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)», un *ensayema* con el que discrepo y al que me adhiero por partes iguales, en un movimiento pendular (esquizoide), pues al final apunta en la misma dirección de mis lecturas y rastreos más recientes, el desbordamiento del ensayo hacia zonas poco confortables o consabidas, algo distinto de la mera «travesía racionalista» o la «grandilocuencia ridícula» (dos males que nos acechan): «Habría que reventar al ensayo. Habría que buscar la forma de dinamitarlo. Hacer que estalle en él la heteroglotonería (para darle una manita de gato al célebre concepto de Bajtin)». Esa heterodoxia es practicada por Fausto Alzati en «Astrofísica del chisme», un asedio de la realidad contemporánea desde la filosofía, el psicoanálisis y el budismo, en una lectura extraordinariamente original.

14. Si las termitas de la reducción, esa forma en que los medios estandarizan la cultura en su nivel más bajo, han tomado al ensayo por rehén, entonces escribamos contraensayos libres, arrojados, extraños, imprevisibles. Dejar de llamar novela al folletón y ensayo a la prosa enlatada podría ser otra forma de hacer evidente nuestro descontento. Pero, ¿se trata sólo de un problema nominal, o de un desgaste más profundo? Soy ensayista, no agotaré el tema (mejor lean algunos contraensayos a continuación) •

Fragmentos del DESIERTO

Guadalupe Nettel

El desierto es un extenso ejercicio de paciencia. Quien pretende cruzarlo debe adquirir el arte de la tolerancia. Difícilmente un viaje en el desierto es ajeno a la angustia y a la desesperación de sentirse perdido. A cambio, sin embargo, se nos ofrece una inagotable exhibición de belleza.

El paciente es aquel que resiste y soporta por un tiempo indeterminado una acción exterior sobre él. Adentrarse en el desierto implica convertirse en su paciente.

De lejos la caravana es una línea negra que se mueve; de cerca, toda una aldea; un pueblo lleno de gente afanada, olor a comida, llanto de niños, intrigas, amoríos secretos. Desde allí, todas las tierras son lejanas, también la nuestra, incluso aquella por donde la caravana va pasando.

La arena es el material con el que se mide el tiempo. El desierto es el reloj de todas las eras.

Es lo minúsculo lo que nos guía en el desierto. Los conductores de las caravanas reconocen la ruta en lo pequeño: un desnivel del suelo, una piedra habitada por serpientes, los sutiles cambios en el color de la arena, una brizna de hierba, son los signos que les permiten ubicarse. El viajero que pretende orientarse calculando las dimensiones que lo separan de su destino se pierde sin remedio.

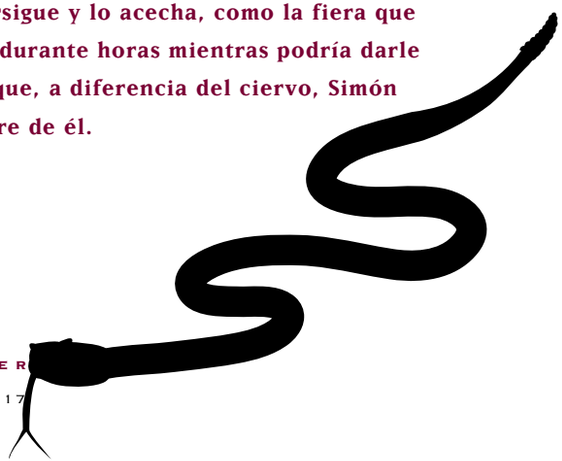
Los pasos que damos sobre la arena caliente cansan diez veces más que sobre el pavimento. Sin un destino fijo, aseguran algunos, no vale la pena moverse. Pero ¿qué puede ser «un destino fijo» en el desierto?

«Estoy donde estoy», escuchó Moisés en un sueño, y así supo que el Guía está en todas partes. Quien atraviesa el desierto desconfiando del vacío adquiere un vértigo que lo perseguirá sin tregua.

Un filósofo italiano postulaba la idea del Mundo como un Libro. El desierto es una página tan desmesurada que algunos hombres alcanzan, en toda su vida, a descifrar una sola letra. Habrá quienes se empeñen en agotarlo, habrá también quienes mueran sin comprender que esa página repita hasta el cansancio los mismos signos.

En un reporte de guerra fechado en 1916, Anthony Jude, soldado británico, relata su intento por regresar a Inglaterra desde Mauritania, adonde había sido enviado su regimiento. El texto es un larga enumeración de las enfermedades que padeció atravesando el desierto. Describe también las horas eternas bajo la espada del sol, la desesperación de no encontrar una planta o un animal con que alimentarse; caminatas sonámbulas sobre dunas idénticas; ampollas también idénticas que crecieron y reventaron mil veces mientras cabalgaba sobre el lomo de un camello, y finalmente el desconcierto, no menos estremecedor, que experimentó al desembarcar en su lluviosa Inglaterra. Al final del reporte, Jude comenta que no hizo el viaje en una sola ocasión: «Dos veces atravesé el desierto», asegura, «la primera por necesidad y deber, la segunda por nostalgia».

Simón vive y trabaja en la ciudad. Apenas presiente algo sobre la naturaleza del desierto que lo persigue y lo acecha, como la fiera que disfruta atormentando a su presa durante horas mientras podría darle alcance de un solo zarpazo. Sólo que, a diferencia del ciervo, Simón ignora lo que su perseguidor quiere de él.



En algunos lugares, el desierto avanza hasta cuatro kilómetros al año.

¿Con qué objeto?

Después de caminar cierto tiempo en el desierto, uno acaba por tomarle gusto a la fatiga, al golpe del sol, a la arena que inflama los párpados. Mirando esas extensiones inmensas, el viajero llega a pensar que la jornada será larga y también a esa expectativa se acostumbra. Pero los puntos de agua, los verdes oasis, las pausas, son siempre mucho más frecuentes de lo que uno espera, de modo que a menudo quienes van allá anhelando la carencia y la penuria encuentran en su lugar una desconcertante abundancia.

Marco Polo afirma que el desierto está poblado de fantasmas cuyas voces cantan y llaman al viajero por su nombre. Refiere también que, antes de adentrarse en el desierto de Gobi, los viajeros pasan una semana entera alimentando la memoria.

Los recuerdos son un buen equipaje, pero pesan más que la sal. Conforme uno avanza se ve tentado a dejarlos en el camino como quien desde un globo aerostático arroja costales de arena. Una vez lejos, adquieren una consistencia etérea y cruzan con velocidad las dunas más espesas, aullando nuestro nombre.

El desierto es misterioso como una mujer con velo. Los placeres que ofrece son inimaginables y están reservados a aquel que está dispuesto a pagar el precio de su intimidad.

Durante una expedición al desierto de Sonora, el musicólogo Marcus Weimberg comprendió que regresaba sin cesar al mismo punto. Abrumado por el sol, decidió sustituir su brújula por un metrónomo. Las cosas no mejoraron. Siguió dando vueltas en círculo, pero ahora en cada oscilación de la aguja escuchaba los valses de su Viena natal. Lo encontraron muerto y sonriente con un cascabel enroscado en el tobillo.

Fui a interrogar al desierto y, mientras duró mi designio, no fuimos, ni él ni yo, más que el vértigo de una infinita pregunta.

El desierto es quizá la humillación y el triunfo de la pregunta. Hay que haber errado mucho, emprendido varios caminos, para entender que en ningún momento se ha dejado el sendero propio.

Cuando uno decide detenerse para mirar el desierto interior, se hace un silencio completo capaz de asustar a quien no está preparado. El silencio y la inacción esconden una dicha difícil. Al principio, como ocurre al probar un sabor desconocido, sorprende y disgusta. Sin embargo, conforme se incorpora a la vida diaria, el estigma que lo acompaña disminuye hasta ser casi invisible y permitir ver dentro de él, más allá de él. No importa el camino andado, el desierto es siempre un comienzo.

La arena es la ceniza que los hombres han producido durante todas las épocas, la de los cuerpos humanos, los incendios, las ruinas de todos los bombardeos, la basura quemada, los huesos de las ballenas, los gestos inútiles, las frases vacías, los actos que nunca llevamos a cabo.

Si el desierto es extenso, es porque también contiene en su paisaje infinito lo que debimos hacer y no hicimos, los viajes no emprendidos, las palabras que ardieron en los labios y nunca fueron pronunciadas, los accidentes que no ocurrieron, las muertes que no morimos. Todo está inscrito en esas dunas silenciosas, en esos miles de kilómetros extendidos como un enorme y desolado cementerio •

Invisible

Verónica Gerber Bicecci

La primera vez que deseé con todas mis ganas ser invisible me habían rodeado sorpresivamente las niñas de mi salón de cuarto de primaria durante el recreo. Ellas de pie en medio círculo, yo sentada en la jardinera, de espaldas al enorme árbol que quedaba casi en el centro de un patio de cemento, comiéndome un sándwich de jamón. Era difícil huir por tierra, así que me quedé inmóvil. Ni siquiera sé si tuve tiempo de pensar en escapar, habría sido una cobardía. Hoy todavía me enorgullezco de haberme quedado ahí, sándwich en mano, viendo cómo sus dedos índice y anular me señalaban moviéndose como tijeras en una siniestra coreografía, al mismo tiempo que sus bocas manchadas de Frutsi decían marcadamente y en silencio: c-ó-r-t-a-l-a-s, c-ó-r-t-a-l-a-s.

Después de ese episodio, obviamente me quedé sin amigas. Cuando lo pienso fríamente, me doy cuenta de que en realidad no tenía muchas, o ninguna. Qué hacía yo tan sola sentada en la jardinera, dónde estaba mi defensora, esa fiel escudera que me salvaría de convertirme en la carnada de un nido de arpías. Además, ese año era la nueva. Me habían cambiado de escuela porque mi hermano entraba a la secundaria y mi última maestra me había castigado por platicar en clase, amenazando a todo el grupo de expulsión si alguien me dirigía la palabra el resto del mes. El día que fui desterrada de la cofradía de las niñas deseé con todas mis ganas tener el poder de no ser vista, pero adquirí el don justo después, cuando ya no era necesario. No logré eludir esas tijeras invisibles que cortaban de por vida cualquier lazo posible y dejé de existir. Suena trágico, pero es cierto. Las niñas no sólo me dejaron de hablar, hacían como si yo no estuviera ahí. Tuve que acercarme a la única niña que era más nueva que yo, se había inscrito a mitad de año. Decían que su casa se había quemado y que había tenido que mudarse con su abuela. Pero aunque pasé varios recreos con ella, nunca me contó nada sobre su tragedia ni supe qué

había sido del resto de su familia, tal vez porque no hablaba, al menos no conmigo... No recuerdo que hubiéramos compartido mucho más que un largo silencio mientras mirábamos a los demás jugar en el patio y nos comíamos nuestro *lunch*. Pero lo que sí recuerdo es que me parecía que olía raro, como a pollo asado. Nunca supe si la historia que se oía en los pasillos de la primaria era verdadera o falsa.

Ser invisible es el proyecto de cualquier niño en algún momento de su vida, pero también es una propiedad que se adquiere inevitablemente, las más de las veces en la adolescencia. Todos hemos sufrido porque hay alguien que no puede o no quiere vernos. Pero esa mañana, lograr la invisibilidad significaba adelantarme a los hechos o, al menos, entender las razones que me convirtieron en el chivo expiatorio de aquella delicada élite. (Quería ser parte del suceso aunque ellas no lo supieran, aunque no me vieran, quería evitar a toda costa quedarme fuera). La niña del incendio desapareció muy pronto. No volví a tener una amiga normal, siempre opté por la matada del salón, la muda o, en última instancia, la que tuviera algún desorden extraño de personalidad. Así logré sentirme a salvo de las niñas populares con zapatos de charol que se habían convertido en mi terror cotidiano.

Después la intuición me guió hasta las últimas consecuencias del exilio... La invisibilidad suele confundirse con el camuflaje porque es, de alguna forma, su más alta expresión. La piel del calamar cristal, el pez de hielo, las medusas y otros animales marinos es transparente para burlar a sus depredadores. Esto se debe a que la composición de sus células tiene un índice de refracción muy parecido al del agua, a tal punto que pueden perderse en su propio entorno. Mi estrategia fue simple, como la de un animal translúcido que lucha por su propia supervivencia: me mimeticé con los niños. No era la típica marimacha que sabía de futbol, jugaba a las fuercitas y tenía gran tino con la resortera. Lo único que yo podía ofrecer era información, y no me importó contar todas las confidencias de la feminidad infantil con tal de ser una de ellos. Abjuré de mi origen para convertirme en la *consiglieri* de los niños a cambio de una amistad segura y poco temperamental. En lo que tocaba a los romances de recreo, fui una buena guía; sabía perfectamente qué querían oír, entendía por qué reaccionaban de tal o cual manera, cómo ellos debían acercárseles y, cada tanto, me infiltraba entre ellas para recabar información específica y planear estrategias de conquista. Me gané el encono de la mayoría de mis congéneres, pero logré sobreponerme al pasado como lo hacen las especies débiles: me adapté a un nuevo entorno en aras de conservar mi lugar en el mundo y confundí al enemigo.

Al convertirme en agente encubierto, tuve que actuar como si realmente me interesara reformarme. Soporté una y otra vez sus sermones sobre los niños, zapatos, futuros matrimonios y cantidad de información inútil, pero sabía que incluso yo misma había quedado fuera del último rincón del gran misterio femenino: el cuchicheo. Nunca pude utilizar esa herramienta con la que las niñas hacen de un simple rumor una hegemonía o de una mentira un hecho real. Y si intentaba practicarlo con algún niño, era calificada en automático de chismosa o argüendera. En cambio, en el mundo de las niñas, habría sido escuchada por el solo hecho de poseer esa información que no puede ser dicha en voz alta.

En realidad, es el oído quien sale privilegiado en el proyecto de volverse invisible. En marzo de este año, científicos del Instituto Karlsruhe de Tecnología construyeron una estructura del tamaño de una molécula, que logró desaparecer un objeto del tamaño de un átomo. Científicamente hablando, la invisibilidad depende de la percepción de las ondas lumínicas, se trata de una trampa tecnológica, magia si se quiere, para despistar al ojo. La estructura que haría imperceptible a un objeto «dobla» o «rebota» la luz que cae a su alrededor, haciendo parecer que no está ahí realmente. Pero lo paradójico es que en caso de lograr hacer invisible a una persona, digamos dentro de diez o veinte años como calculan los expertos, habría un precio: quien se vuelve invisible no puede ver. El mismísimo hombre invisible en la novela de H. G. Wells debía usar unos gogles si quería ver más allá de la punta de su nariz. Por suerte, lo importante entre las niñas sucede en el habla, en alcanzar a escuchar sus secretos e idiomas privilegiados, porque así es como ejercen su poder a ojos de todos: una mano sobre el oído de una amiga para decir algo que nadie más pueda escuchar.

Terminé por afiliarme a un club en el que ninguna niña intentaría entrar, pero tardé demasiado tiempo en darme cuenta de que no era complicado asociarse, es decir, yo no era especial ni mucho menos, la membresía era cara: fue realmente difícil ser vista como una opción del género opuesto cuando fungía el papel de la desinteresada e inofensiva secuaz de mis amigos. Y peor aún, también había escalafones del mundo masculino a los que, por más que quisiera, jamás podría subir. Me quedé varada en esta posición intermedia pepenando silencios en las conversaciones, para luego esclarecer su naturaleza; leyendo los labios y gestos de lo no dicho, o más correctamente, de lo dicho a medias, para desentrañar el verdadero sentido que tenía un comentario. Evidentemente, es el trabajo de un neurótico, un detective hermeneuta cuyas conclusiones nunca resultan comprobables en el momento. Pero al menos poseo una colección de pequeños agujeros, orificios, boquetes y huecos limitados por lo inaccesible,

es decir, estupideces cotidianas como un suspiro ajeno o un cambio en el tono de voz, que me he dedicado a enlistar y clasificar durante años.

En 1913 Kazimir Malevich pintó *Cuadrado negro* —un cuadrado negro sobre un fondo blanco— y *Círculo negro* —un círculo negro sobre un fondo blanco–, bajo la premisa: «Sólo sentía oscuridad dentro de mí». El proyecto que empezó en la oscuridad absoluta de un cuadrado y un círculo logró desentrañar la idea de forma cero empujando todos los límites posibles de la abstracción. En un óleo sobre tela de 79.4 por 79.4 centímetros, titulado *Blanco sobre blanco* (1918), Malevich pintó un plano blanco con un cuadrado asimétrico (también blanco) encima, nada más... (El Suprematismo concibió la búsqueda de un lenguaje visual para el nuevo mundo, ése que vendría con la Revolución Rusa).

En la raíz de lo invisible y de lo no dicho —lo indecible— hay una especie de forma cero. Un espacio intangible donde sucede todo aquello que nos es vedado, lo que queremos e incluso lo que no queremos saber. Convertirse en forma cero (o hacerse invisible) es el ideal de acceso al todo, a cada una de las minucias de un suceso, a ese codiciado Aleph en el agujero de un calcetín. A pesar de que el blanco está emparentado directamente con el vacío y la nada, sucede solamente cuando en el espectro están presentes todos los colores. El blanco produce un espacio que es paradójicamente, como la invisibilidad, un todo del que percibimos casi nada. Estar sin estar o sin ser visto, mirar el mundo desde afuera estando dentro.

Poco después del trágico episodio que me convirtió en una disidente de mi género, todavía con escasos nueve años, descubrí «Las doce princesas bailarinas», un cuento de los hermanos Grimm. El monarca de un reino desconocido estaba desesperado porque malgastaba su fortuna comprando nuevos pares de zapatillas para sus hijas. Pronto decretó que quien descubriera cómo gastaban tan rápido podría ser su heredero y se casaría con una de ellas. Un soldado, a quien un alma bondadosa le había regalado una capa de invisibilidad, vigila a las hermanas y descubre el pasadizo secreto que las llevaba a un lago. Cada noche, doce príncipes las esperaban para llevarlas en góndolas a una isla de mármol donde bailaban, cenaban y bebían hasta el amanecer, cuando sus zapatillas quedaban inservibles. La invisibilidad del soldado se manifiesta en sucesos desconcertantes: una de las góndolas pesaba más que de costumbre, la champaña se terminó sin que alguno llegara a probarla y algo parecido sucedió con el banquete. Mi deseo de ser invisible probablemente significaba eso mismo, poder estar en el lugar que deseaba estar, aunque yo no fuera deseada ahí. Tal como le sucedió a este inocente soldado, que terminó convirtiéndose en rey al desentrañar un secreto del misterioso mundo de las niñas •

Contra el gimnasio

Saúl Hernández

Repartía mi tiempo entre la lectura, la escritura, el estrés y la gastritis. También en el gimnasio: poco más de una hora, cinco días a la semana: 45 minutos de ejercicios cardiovasculares + 5 rutinas en el área de pesas.

El gimnasio, un rectángulo pequeño de techos bajos y paredes tapiadas por espejos. Entrando, a la izquierda, los aparatos cardiovasculares: caminadoras al fondo, luego bicicletas, escaladoras y un par de elípticas. Más adelante, en el centro, los aparatos para trabajar piernas y nalgas y, en el extremo opuesto, aquéllos para trabajar brazos, espalda y pecho.

No faltaba un solo día. Era constante, puntual, un cordero obediente: pagaba antes del primero de cada mes, llevaba toalla, me bañaba diario y usaba desodorante. Quizá mi mayor falta era que sudaba de manera obscena. Apenas comenzaba el ejercicio, el sudor empezaba, sin ningún retraso, a extenderse y apropiarse del territorio seco e impoluto de mi playera blanca. Olvidar la toalla era un crimen imperdonable.

Mis meditaciones con respecto al sudor, a mi sudor, no eran vastas y complejas meditaciones filosóficas, sino llanas y mundanas. No pensaba en cómo algunas clases sociales han emprendido largas aventuras para contener u ocultar aquellos ríos salados que corren debajo de nuestra piel, sino que intentaba ratificar que el río subcutáneo que me recorre desde niño se abastece de un pozo muy profundo, ubicado en parcelas familiares. Es decir, intentaba ratificar que mi manera de sudar era parte de la herencia en vida de mis padres.

No faltaba un solo día, pero detestaba el gimnasio. Detestaba no las proporciones del espacio, ni la manera en que había sido habitado por esa manada de bestias de hierro, sino el disco de *reguetón* que sonaba y se repetía ya al punto del cinismo. Detestaba que, frente a los espejos, mis masas y proporciones fueran descubiertas, señaladas. Exageradas, incluso.

En más de una ocasión me sorprendí siguiendo, involuntariamente, las canciones del disco de *reguetón* que tanto gustaba a uno de los instructores. El *reguetón* poco a poco comenzaba a dominar la voluntad de mis movimientos. A colarse por sus resquicios.

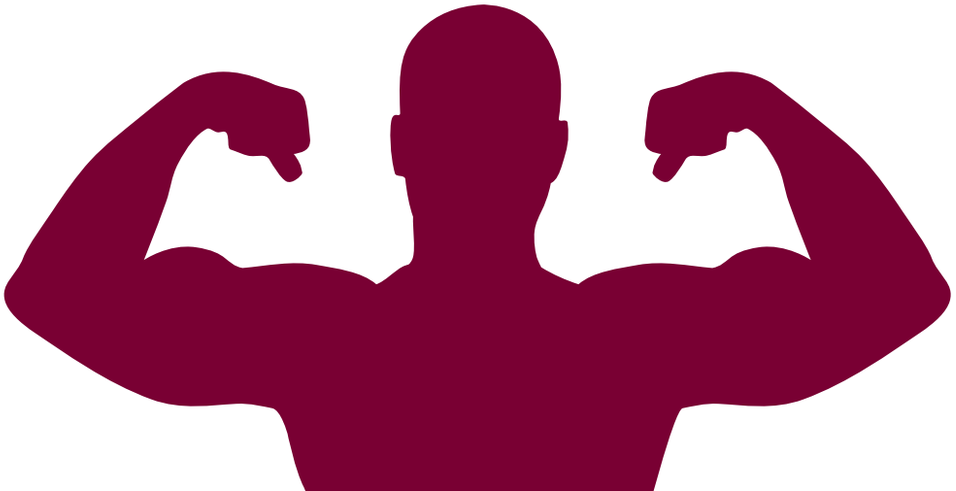
Los aparatos, todos ellos, me parecían instrumentos ortopédicos: tablillas para corregir ramas torcidas. La diferencia entre el gimnasio y la cárcel, pensaba, no es tan amplia: ambos espacios están poblados por disidentes de algo. Quizás pensaba aquello porque el gimnasio me hacía recordar el pie de una de las ilustraciones de *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault: «La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales». Así, el gimnasio estaba ahí para vigilar y castigar que todo se mantuviera en su sitio. Todo dentro de aquellos cánones y estándares bien reglamentados.

Detestaba que el gimnasio no fuera fiel a sus metas, o que éstas fueran tan vagas y evanescentes como el vaho de quienes pasan horas frente a los espejos.

Los instructores, uno flaco y el otro gordo. Ninguno atlético. Ninguno disciplinado. Ninguno a seguir para redoblar las filas.

Mientras caminaba o andaba en bicicleta solía convertirme en un vagabundo, extraviarme en las tareas pendientes, los artículos a medias, los honorarios no cubiertos; en la renta, en mi soledad y mis eternos propósitos de Año Nuevo: dominar el estrés, encontrar una pareja e ingresar al *top ten* editorial de escritores noveles. Y cuando no vagaba, contemplaba las nalgas que subían y bajaban en las escaladoras. Pensaba que no era gratuito que las escaladoras se encontraran frente a las caminadoras, pues éstas, las escaladoras, eran una especie de calmante que aliviaba las molestias causadas por el tedio del ejercicio.

Probablemente habrá quien me señale por usar la expresión *top ten* editorial, y dirá que no existe tal en las letras. Sin embargo, el espectáculo en que editores y escritores habían convertido la literatura me permitía utilizar ese anglicismo popular y artero.



Si bien deseaba ingresar al *top tep* editorial de escritores noveles, temía a la crítica. Temía que alguien más se detuviera en mis textos. Temía las lecturas superficiales por superficiales, y las profundas porque en éstas se descubrirían mis oquedades como narrador y ensayista. Temía que algún crítico se detuviera en mis textos y escribiera debajo de ellos: *finales cursis, predecibles, al filo del bostezo, manido, lugares comunes, esto no es un ensayo ni mucho menos un cuento.*

Me preocupaba pensar que mi biografía estaba lejos, por mucho, de aquellas románticas y famosas. A diferencia de Reinaldo Arenas, por ejemplo, no he sido perseguido por el Estado, no he publicado en el extranjero, tampoco he merecido algún premio, ni he hecho que cuartillas y cuartillas de cuentos viajen en el recto de alguno de mis compañeros. Definitivamente no soy un Basquiat de las letras, y no creo morir de una sobredosis. O quizá sí, de glucosa y carbohidratos, pero mejor dicho, de gula.

Algunas cosas me gustaban del gimnasio: que la botella de agua, la de litro y medio, costara un peso menos que en la tienda de la esquina, y que el gimnasio no gozara del prestigio social del que presumía la yoga. Admiraba también la metafísica de la escaladora: piso cien, sin haberme movido de la planta baja.

Otra de mis rutas de paseo, mientras caminaba o andaba en bicicleta: observar a las parejas resueltas y, aún más, las que se gestaban en el gimnasio. Éste, pensaba, pretendía travestir al animal que nos habita. No matarlo, sólo convertirlo en una bestia mansa, dócil, doméstica. Sin embargo, mientras unos cortejaban a las otras, el animal saltaba la cerca, se escapaba de las *normas del buen cordero*, y demostraba, sin vacilaciones, que el animal se ocultaba, se oculta, más hondo, lejos de las reglas de diseño y sus fuetes sanitarios, nutricionales y ortopédicos.

El ajuar, llegué a pensar, era una especie de uniforme, un signo de la etapa en la que se encontraba el diseño de nuestros cuerpos. Los que aún no podíamos controlar las carnes, la gravedad y los apetitos, utilizábamos *pants* holgados, playeras holgadas. Los que se encontraban en etapas más avanzadas, ropa más ajustada y más variada. Casi siempre se trataba de fundas unidas a la piel; segundas pieles que eran síntoma de que estaban sometidos a un proceso de diseño avanzado, artesanal y, orgullosamente, mexicano.

Yo, por supuesto, nunca pasé de la etapa *holgada*. Nunca pude controlar mi yo famélico y sudoroso. El sudor me agobiaba, pues, a fuerza de tanto secarme, de tanto rozar mi rostro y cuello con la tela suave (en apariencia, sólo en apariencia) de la toalla, terminaba con la cara escaldada. Ro(z)sada. Como aquella zona de la entrepierna colindante con mis huevos.

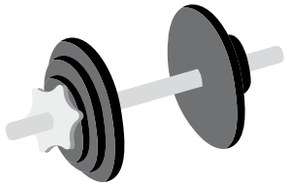
•

Dejé el gimnasio cuando me percaté de que se trataba de una relación enfermiza. Amor/odio. Amor, al fin y al cabo. Era, mi relación con el Gimnasio, una relación vertical, basada en la dominación de uno hacia el otro. Cuando me encontraba a punto de dejarlo, el instructor decía: *Te ves bien; has bajado... Poco a poco. Es cuestión de tiempo*. Y yo, como cualquier enamorado, cedía. Pero no tardé en darme cuenta de que nuestra relación no era muy distinta a la del patrón y el obrero. El primero exige puntualidad, eficiencia, fidelidad, disfrute, e impone una lista bien nutrida de reglas compactas, juntitas todas, apretadas, sin huecos ni agujeros para vislumbrar una vida distinta, alejada de ese martirio. Una vida en la que unos taquitos no significaran infidelidad y una tlayuda adulterio. El obrero no exige, obedece.

«El matrimonio», decía mi maestro de Economía, y no pregunten por qué cursaba la asignatura de Economía en la escuela de Periodismo, «es un monopolio que ofrece malos servicios».

•

Después de una separación forzada, sin acuerdos, entendí que no podía seguir con el Gimnasio, pues mientras mi cuerpo era el de un autómata, guiado por impulsos tan elementales como sexuales, mi cabeza deambulaba por senderos no siempre desconocidos, pero siempre inquietantes. No soportaba lo que yo era cuando estaba en el Gimnasio, y éste no soportaba a alguien que no era capaz de hacer unos cuantos sacrificios. Quizá por eso Jung decía que el «amor es un lento y cotidiano asesinato mutuo». Y es cierto, un asesinato no significa que el amor termine, pero el nuestro, aquel romance veraniego, desenfrenado en un principio, obsesivo más tarde, y dependiente al final, terminó. El amor, como decía aquel príncipe de la canción, acaba. El amor acaba •



Astrofísica del chisme

Fausto Alzati Fernández

«Lo que hablen de mí nunca me afectará», declara otra voluptuosa actriz para las páginas de *Fama*. Y por instantes resulta casi hermoso el modo en que elucida sobre la ironía del lenguaje mismo; digo, si es inmune a las palabras, ¿entonces para qué enunciarlo? Alguna evidencia tendría Joseph Goebbels para aseverar que «una mentira que se repite mil veces se convierte en verdad», tanto que a ratos me pregunto si se puede también asegurar la fórmula inversa: una verdad que se repite mil veces se convierte en mentira. Pasa que la distancia entre el chisme y la mentira es la misma que se recorre entre el chisme y la verdad. Es lo de menos; lo crucial es la intriga, dar de qué hablar. El chisme en sus entrañas conlleva un impulso místico en el que, entre más se penetran los misterios, más nos eluden; el desengaño y la decepción son simultáneos. Así, entre tetas y tragedias, las paradojas de la lengua nos recuerdan cómo un «No hablen de mí» termina significando «Por favor hablen de mí». Para precisar sobre los trabalenguas y placeres ocultos del chisme, recordemos las épicas palabras de Alaska y Dinarama: «Yo sé que me critican, me consta que me odian, / la envidia les corroe, mi vida les agobia. / ¿Por qué será? Yo no tengo la culpa, / mi circunstancia les insulta...».

Claro: a quién le importa. La broma es que, justo porque no importa, importa. Es decir: no importa (y nunca importó) si es basura o literatura —dado suficiente tiempo, todo llega a ser basura (o literatura). Comoquiera, no deja de ser una de las narrativas más prolíficas de nuestra época. Es, muy formalmente, aquello que sí leemos los mexicanos, con tirajes de al menos medio millón de impresos por semana. Sus contenidos merecen, si no nuestra admiración, al menos algo de nuestra atención. Pero no desde la moralidad de la pretensión y la sofisticación de la «cultura», sino con una curiosidad alumbrada, para indagar sobre el entorno y el modo de habitarlo; es decir, la *cultura* como tal. Ahí donde el entorno y la psique son tan inseparables como Niurka y el desfiguro.

Con foros tan prolíficos y entrañables como los que ofrecen publicaciones como el *Tv Notas* o el *Ooorale!*, si esto fuese una democracia y yo fuese un político seriamente ambicioso (como un Maquiavelo de *Tv y Novelas*), plantaría los fundamentos de mis campañas en los tabloides. Así, con subliminales en burda obviedad, propagaría, sin trabas, valores y retóricas específicas a través de modelos estéticos e iconografías repetitivas. Digo, ¿quién puede, en última instancia, discernir claramente entre la ideología y la inercia? Ya después sólo tendría que reiterar y reafirmar al público, para su total satisfacción, *lo que ya sabía*.

«Feliz cumpleaños, señor presidente» se llegó a oír cantar a la icónica Marilyn Monroe poco antes de morir (¿o ser suicidada?) empastillada, y pasa que entre la publicidad y el poder la locura ronda —y marea, como una declaración de Lupita D'Alessio. Así, la iconoclasta unión de políticos y divas se despliega como pictogramas esotéricos, en los que las energías y sueños de una sociedad se unen para ofrecernos jugosas historias de ofensas y promesas. Ahí mismo, al borde de la infamia, se exhibe esa idea de la *transparencia* que se nutre por igual en el porno que en la política. El discurso político flirtea con la legitimidad igual que lo hace la cámara con la veracidad del coito para una pantalla. La transparencia en un proceso electoral se equipara a las confesiones de Kate del Castillo con un reportero. Bajo los auspicios de la *máxima visibilidad* se exhibe el *corpus* del imaginario de una cultura, y resulta tan intangible como el gel de un copete perfecto evaporándose en el aire.

En las galaxias de las estrellas de la imaginación nacional, *corroborar* suena similar a *corrosivo* —el rímel que se *corre* y deforma el rostro con una lágrima dramática—, pero también incluye el *borrar* —lo que se mira cambia al mirarlo. Pero a veces lo único que parece borroso es la diferencia entre el actor y su personaje, tanto como la de una persona y su nombre. Ya Lacan describía aquel caso de confusión en que el mendigo que se cree rey no está tan alucinado como el rey que cree, en efecto, *ser* el rey —así como los lectores nos podemos convencer de que «Ricky Martin es fetichista». No es lo mismo «así me dicen» que «esto soy». Cabe preguntarse, pues, sobre cuáles serán los efectos que tendrá en alguien como Michael Jackson despertar para encontrase con Michael Jackson cada mañana en el espejo. Qué rasposa ansiedad aquella de encarnar un signo ante los otros y luego incluso para sí; qué desolación ver al mundo, de pronto, como el espejo de la bruja de Blanca Nieves, para continuamente cerciorarse de seguir *siendo* Vicente Fernández o Gabriela Spanic —aunque en comparación con el efecto bruto de ser Michael Jackson apenas sea un calambrito.

Así, la imagen ensoñada de sí se pone en juego en las situaciones que el tabloide nos presenta —los adulterios, las querellas, las adicciones, los premios, los paseos a supermercado con lentes oscuros. Y así como parecen enormes las estrellas y sus vidas, así percibimos nuestras propias vivencias, así de imperativos y singulares nos parecen nuestros sentimientos y melodramas cotidianos. Pasa que ser uno mismo, para sí mismo, suele otorgar una sensación de autoimportancia tan brutal como los sucesos de la farándula. Amamos y lloramos como jamás nadie lo ha hecho antes; nadie entiende, no realmente. En la grandilocuencia de las estrellas vemos nuestros sentimientos en la dimensión en que los vivimos. Y he ahí la genialidad del tabloide: un recordatorio contundente sobre las penosas consecuencias de perder la proporción de sí y tomarse enfermizamente en serio.

Los tabloides son también un espacio de terapia improvisada, donde los famosos son síntomas caricaturizados que sirven de pantalla en blanco para proyectar los traumas propios. Se pasa el rato, a gusto, despotricando, encontrando alivio y olvido en la distancia astral de las estrellas, asociando libremente con sus problemas gástricos o matrimoniales. Entre supuestos engaños y desilusiones, se pasea la imaginación en busca de respuestas a los dilemas afectivos y eróticos, con la satisfacción adicional de la ventaja moral que concede la distancia de la lectura, ya que nos dejan creer, por momentos, que uno jamás sería tan gandalla, cobarde, vanidoso o ingenuo como las estrellas. En esa parodia de la intimidad se puede, por fin, atreverse a preguntar si el orgasmo llega muy pronto o muy tarde, si el busto es muy grande o muy pequeño, si el deseo es normal, si se es adecuado o no. Pero sobre todo, entre tanto «fíjate» y «le dijo y le contestó», la pregunta que acecha es: ¿qué piensan los otros de mí? Y qué mejor supuesto experto o autoridad cultural, para representar los ideales y protocolos de una sociedad, que el icono congelado en la imagen de un diputado fanfarrón, un luchador heroico o una histerizada cantante. Pero eso sí, todo bajo los auspicios del ostracismo en potencia ante la mirada de este panteón de deidades y los tantos otros lectores burlones.

El tabloide se presenta como metafísica: un mundo detrás del mundo. Pero, detrás de las cámaras, ahí están las cámaras. Aquella constelación porta un aura que promete desnudez: *¡por fin la realidad!*, y el hilo negro de lo sórdido que confirma nuestras sospechas y prejuicios sobre el mundo. Sin embargo ahí, en las galaxias de la fama, entre bisturís y romances fallidos, entre las nebulosas de la intriga, la sospecha y el insulto, no habrá más fondo que lo aparente y nada más aparente que los fantasmas. Un desfile de apetitos obsesos representados por las sugestiones de un

guiño de Sabrina o el abdomen de William Levy. Pero la obscenidad jamás termina de llegar, siempre se puede esperar un poco más en esta astrología de perversiones; detrás de la escena, sólo hay más escena. Si la diva se quita toda la ropa y nos desea de vuelta, ya no rondan los goces de la insinuación y el entretenimiento de la insatisfacción. Seguir dando de qué hablar es tanto más fácil si se continúa apelando al incógnito morboso. Tantos espectros y fantasías (*fantasmas* y *ansias*) que infunden el espacio sideral entre el delicado órgano luminoso que es el ojo y esa imagen idealizada del éxito.

Esa plenitud que se supone en la celebridad contrasta tanto con la quebradiza fragmentación de la imagen propia, aquella que configuramos a tientas entre asteroides de recuerdos, temores y esperanzas. El tabloide no es nada si no coquetea con el deseo de profanar esa divinidad que otorga la fama. Entre más se intenta humanizar a las celebridades de la farándula, más se mistifica ese *quién sabe qué* que las hace célebres. Como si tratásemos con una esencia divina en la teología de los medios. Entre más se muestra el plástico de los glúteos o la devastación del cáncer, entre más se exhiben los pleitos y los problemas económicos, más misteriosa parece la fama. Por ello no basta la abyección o lo grotesco de la estrella, ni hay humillación o injuria suficiente; tienen que llorar y sangrar para ver si el dolor puede, al fin, dar fe de su realidad. Deben ser sacrificados y así restituidos al orden de lo inmanente, desposeídos de la trascendencia que la fama les imprime. Ante eso, el chisme responde como Crítica Pura, como *Destruktion*, procurando con ahínco la devastación de la celebridad, y con ello de cualquier inherencia. Pero entre más destruye más enigma construye, encubierto siempre por el halo de una polémica compulsiva.

Ahí, en la elipsis de estas paradojas del chisme, se encuentra lo irresoluble y perturbador de uno mismo abierto a la exploración. Se transpira ese asombro existencial, que los supuestos dilemas e intrigas intentan encubrir como peptobismol conceptual. Pero no se puede evitar que la tela de nuestra fascinación tenga huecos, agruras, donde la trama (el trauma) deambula. Hay pocos sitios tan nítidos para palpar el imaginario de una cultura, con todas las negaciones y síntomas que constituyen el espacio de las fantasías que compartimos. Además, cuesta sólo diez pesos y viene con fotos de afamadas *vedettes* en tanga •

Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero

Guillermo Espinosa Estrada

La imagen es borrosa y el encuadre impreciso, pero aún así logra transmitir el ajetreo del muelle. Entre estibadores y paseantes, sogas y baúles, en una mañana de invierno, dos gemelos sonríen abrazados frente a una cámara, con un mueca de incredulidad por descubrirse tan iguales. Nadie sabe a ciencia cierta quién es quién, sólo un gesto de melancolía nos permite deducir —nunca asegurar— que el personaje de la izquierda es el trasterrado, mientras el de la derecha su anfitrión, aunque bien podría ser exactamente lo contrario. Ésta es la única imagen que nos queda de Johann Sebastian Mastropiero, captada el día en que, por primera vez, llegara a la ciudad de Nueva York para reencontrarse con su hermano Harold y seguir su carrera como músico. Miro la fotografía una vez más, por milésima ocasión, y no logro encontrar un elemento definitivo que me permita decir quién de los dos es el maestro y quién su doble; lo hago otra vez y me doy por vencido. Sí, el gesto de melancolía es evidente en uno, pero el otro sonríe con franca socarronería, una muy similar a la que permea toda la obra de nuestro autor. Vaya paradoja: que no quede testimonio veraz de su imagen parece ser el castigo merecido de Mastropiero, como si de tanto construir parodias hubiera perdido lo que en él había de único.

Johann Sebastian Mastropiero, a pesar de haber revolucionado la forma en que entendemos la música hoy, permanece como un autor incomprendido. Pocos como él han sufrido el menosprecio de la crítica, su ninguneo, y sólo de calumnias y difamaciones pueden tildarse los juicios que *La Revue Musical* le propina en su última entrega. Sugerir, con toda irresponsabilidad, que su *producción* no es otra cosa que citas mal copiadas, así como reducir su proyecto estético al estatuto de *grande blague*, no sólo mancilla su memoria, también los anales del arte. Pero no es de sorprendernos, más si consideramos que para semejante panfleto poco

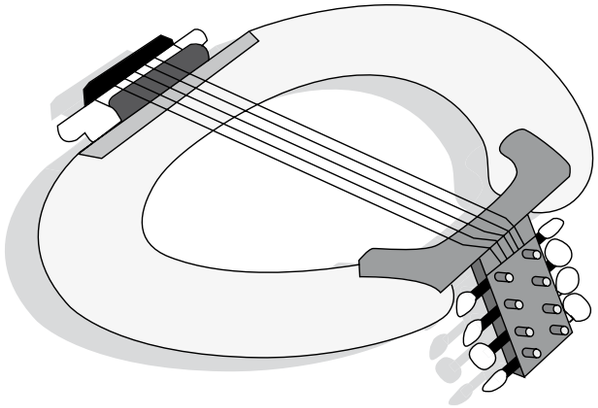
ha ocurrido en la escena musical tras el estreno de *Parsifal*. Rebosantes de reaccionaria angustia, de oligárquica añoranza, incluso de cierto conservadurismo, semejantes plumas nunca le perdonarán a Mastropiero el haber saqueado los lugares comunes de la estética romántica para la creación de una obra que, en su monotonía, es múltiple; en su tautología, diversa. Se impone, por parte de la cordura y la sensatez, una contundente y definitiva rectificación.

Esta nota no es producto exclusivo de mi esfuerzo. Parte de un estudio más ambicioso —*total*, según el término que utiliza Di Bianca— que los miembros de la Sociedad para Amigos de Mastropiero hemos venido realizando en los últimos años. En el 10 del *boulevard* Montmartre, sede de la Sociedad y morada mía, además de un infatigable trabajo de difusión y estudio, nos hemos abocado a la redacción nunca satisfecha de la *Mastropaedia*, obra aún inédita cuyos doce tomos descansan en los anaqueles de nuestra biblioteca con la ilusión no remota de hallar editor. Este comentario palidece ante su inmensidad, así como nuestros limitados recursos ante los del maestro, pero, en pro de su escatimado reconocimiento, hemos decidido hacer públicas unas pocas conclusiones y difuminar toda duda en torno a la genialidad del compositor.

He calificado la obra de Mastropiero de *tautológica*, incurrí en el *monótona*, pero bien pude haber dicho *repetitiva*, *especular*: *paródica*, términos todos que nos evitan volver a utilizar la etiqueta de *plagio* que, como *idée reçue*, aún azota la lucidez de su proyecto artístico. Como si la crítica hubiera extraviado sus anteojos, o no quisiera deshacerse de su viejo tesauro, se niega a leer en un nuevo lenguaje donde *b* y *d*, por ejemplo, no son dos letras distintas del abecedario, sino la misma pero *reflejada*. Herederos del romanticismo, adoradores de la originalidad, los críticos carecen todavía de esa facultad filosófica para entender lo duplicado en su naturaleza degradada, en su espejismo, en su difuminación. Pero intentaré ejemplificar con obras concretas.

Tras revisar de forma incesante los catálogos que, con rigurosas desavenencias, han elaborado los musicólogos Hoffmeister, Kreutzer y Glokenkratz sobre la obra de Mastropiero, concluyo: existe un canon que, como columna vertebral, conforma el eje de su labor:

a) *Té para Ramona Op. 7*, parodia de éxitos populares del momento, cuyas fuentes más visibles son *Té para dos* y *Ramona*, aunque no las únicas.
b) Sus *Sonatas para latín y piano Op. 17*, compuestas para el matrimonio Von Lichtenkraut. Tras su estreno en Viena se suscitó uno de los primeros escándalos artísticos del siglo y, al día siguiente en la prensa, más de un crítico describió la obra como «un mero acopio de citas, mal pegadas, de importantes compositores románticos».
c) Su primera sinfonía, *Patética*, con obvios guiños a Tchaikovsky.
d) *La consagración de la primavera* o *El polen se esparce por el aire Op. 21, no. 3*, partitura con obvios guiños a Stravinsky.
e) El *Quinteto de vientos Op. 28*, que si bien tuvo una excelente acogida por parte del público y la crítica, es mucho menos interesante que su *Quinteto para vientos Op. 28* que Mastropiero volvió a escribir, nota por nota, varios años después. Esta última obra, si bien resulta mucho más arriesgada —e incluso original— que la primera, careció del éxito cosechado por su hermana mayor y le acarreó al compositor una de sus tantas demandas por fraude.
f) El *Cuarteto Op. 44*, un patente y nada velado plagio de Mozart.
g) El *Concerto grosso alla rustica Op. 58*, cuyo recitativo proviene de los poemas de Torcuato Gemini, el escritor favorito de Mastropiero.
h) Su *Bolero Op. 62*, inspirado en ritmos afrocaribeños.
i) Sus nueve óperas, que se extienden a lo largo de toda su producción, otorgándole una coherencia absoluta. Recordemos que si bien entre ellas se diferencian por el libreto, la música es exactamente la misma en todas.
j) De estas últimas, *Ariadna y Teseo*, así como *Arquímedes de Siracusa*, sobresalen porque cada una cuenta con tres versiones diferentes.



Hasta aquí (sin otra omisión que partituras circunstanciales y meros ejercicios, dignos de estudio para el especialista pero intrascendentes para esta nota) la obra medular de Mastropiero, en orden cronológico. Colegas, e incluso amigos del maestro, me reprocharán que enliste la faceta de su *corpus* que bienintencionados pero miopes melómanos intentan ocultar; argüirán que, con la máscara de quien finge resarcir, hiero; que en lugar de honrar, difamo. No es así. En la Sociedad se ha intentado revalorar aquellas obras expulsadas del repertorio académico —así como de algunas historias de la música— porque estamos seguros de que es en ellas donde radica la grandeza del compositor, su propuesta. Si bien han sido consideradas hasta hoy como indignas por los grandes solistas y calificadas como timos y estafas por la crítica especializada, nosotros creemos que es aquí donde la *poiesis* logra confundirse con la *parodia*, donde la *mimesis* se convierte en *mimesis* al cuadrado. En estas obras la creación se transforma en recreación, así como la duplicidad, la copia y la producción en serie terminan siendo, paradójicamente, *originales*.

Dos factores de distinta naturaleza dieron origen a tan particular proyecto: uno biográfico, el otro artístico. Aventuro que es posible sobrellevar con garbo un nombre como el de César, incluso el de Jesús, pero en alguien cuya vocación es la de músico, imaginemos las consecuencias de portar un Wolfgang Amadeus o, precisamente, un Johann Sebastian. La nomenclatura en Mastropiero implica una primera reproducción degradada al ser un doble, casi pastiche, de su precedente. No es casual la conflictiva relación que mantuvo con su nombre, ni son gratuitos sus múltiples seudónimos. Johann Severo Mastropiano y Klaus Müller en su juventud; después, particularmente significativos, los de Peter Illich y Wolfgang Amadeus, para concluir con Etcétera, el más acabado de todos, el *nom de plume* que mejor logró encapsular sus múltiples travestismos en un concepto por demás abstracto. Pero esta primera copia, la nominal, se reproduce al oponerle otra, la fisonómica. Nos referimos a Harold Mastropiero, el hermano gemelo del compositor, ya citado. Como si colocáramos dos espejos en posición encontrada, la figura de Johann Sebastian termina siempre por reproducirse hasta el infinito. Estoy seguro de que esta situación tan particular insufló la poética del maestro, al menos en un inicio.[1]

1 En el quinto volumen de la *Mastropaedia* se desarrolla un extenso estudio sobre los nombres en la vida del maestro y se indaga cómo su primer tutor, Wolfgang Gangwolf, pudo haber influido en esta obsesión por las simetrías y los dobles. También se especula sobre cómo esta afinidad pudo haber determinado el romance que el autor sostuvo con la Condesa de Shortshot.

El otro factor, el artístico, aún carece de dignidad y colabora con el poco prestigio de nuestro autor. Me refiero al cine, cuyo potencial intuyó Mastropiero desde un inicio y donde colaboró, no sólo escribiendo partituras para filmes sino incluso tocando en salas de cine mudo. Todavía era un niño cuando observé la sombra de Mastropiero por vez primera, ocasionada por el haz de luz y humo que emergía del proyector en el Vieux Royal, aquella tarde recién llegados de Italia, tras la muerte de mi padre. Desde entonces me es imposible disociar la música del maestro con esos veinticuatro cuadros por segundo que, en su insistencia, nos regalan movimiento. Ese día, al ver el western *Bandits*, musicalizado con fragmentos escogidos de *El arte de la fuga*, experimenté aquello que los místicos designan como *desdoblamiento*.

Mastropiero no quería plagiar obras musicales célebres, ni copiar temas y motivos anteriormente exitosos. Eso le hubiera resultado profundamente vulgar e innecesario, tomando en cuenta que Occidente lleva haciéndolo durante siglos. No. Él, al contrario, buscaba la originalidad en la copia, lo novedoso en la repetición, intentaba reproducir lo reproducido hasta el infinito, hasta crear uno de esos sonidos que emergen de la radio cuando nosotros mismos nos escuchamos hablar en ella. Ese ruido —la señal del absurdo, el límite de la coherencia: el inicio de la parodia— era de Mastropiero su más caro ideal estético. Aun a costa de la incomprensión general, quería que su obra se apreciara, a lo lejos, con la misma fascinación que nos produce la lógica repetitiva y casi perfecta de un fractal. «Buscaba con la repetición absoluta erradicar todo mensaje», me escribió su amiga, la Duquesa de Lowbridge, cuando terminaba de redactar el noveno volumen de la *Mastropaedia*; «sólo así, decía, era posible la creación de otro *Réquiem de Mozart* que no fuera de Mozart, o de otras *Variaciones Goldberg de Bach* escritas, de hecho, por otra persona. Sólo inventaremos otro lenguaje, repetía, hasta que el ruido ya no nos deje comunicar».

Intentaré concluir con un argumento que, espero, refuerce la lectura que la Sociedad tiene de la obra del maestro. «En ocasiones se nos olvida que Mastropiero fue un gran aficionado a la literatura», dice Silenzi di Bianca, autor de los primeros seis tomos de la *Mastropaedia*. Y continúa: «Torcuato Gemini, tal vez más por el apellido que por sus cualidades estéticas, lo obsesionaba, y su ópera *Don Juan o el burlador de Sevilla, una de dos*, es un obvio guiño al dramaturgo español Tirso de Molina. Pocos recuerdan, también, que escribió dos libros: a) *La influencia de la tonalidad en mi bemol en el engorde del mirlo amarillo*, un tratado definitivo sobre la onomatopeya en la música, y b) sus *Memorias* que, como todo

mundo sabe, son una copia textual de las *Memorias* del músico romántico Günther Frager».

No busco ocasionar una escisión en la cúpula de la Sociedad, menos enemistarme con mi colega y amigo de toda la vida, Silenzi di Bianca —a quien conozco desde los tiempos del Vieux Royal—, pero son esta clase de juicios los que demeritan los logros de Mastropiero. Durante años hemos debatido cotejando ambas obras y creo haber convencido a mi colega, al menos en lo íntimo, de que las *Memorias* del maestro son todo menos una «copia textual» de las de Frager, si acaso serán su antítesis. Aun así, di Bianca se resiste a expresar esta coincidencia en público, tal vez porque hasta ahora es de las pocas cosas que aún nos diferencian. Pero es evidente que cuando Günther Frager escribe, en el capítulo octavo de sus *Memorias*: «Usted me ofende, justamente a mí, que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu...», estamos en presencia de un lugar común típico de artistas románticos, ahítos de yo, de originalidad autoral. No conforme, Frager concluye su sentencia con una metáfora gastada de tan manida: la pureza del agua que se enturbia por lo innoble. Pero cuando Johann Sebastian Mastropiero, en el capítulo octavo de sus *Memorias*, dice: «Usted me ofende, justamente a mí, que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu...», todo es parodia. La indignación por la copia, que ya es copiada, se convierte en un gesto sobreactuado, demasiado afectado, manierismo autoconsciente que culmina de forma magistral con la imagen de un espejo que, de repente, se torna borroso y distorsiona su original, produce ruido. Estamos ante un vanguardista de la vanguardia, un adelantado *avant la lettre*. En Mastropiero, vida y arte terminan por unirse en una sola obra: la reproducción, el simulacro, la parodia, un reflejo que, a final de cuentas, no deja de ser un autorretrato donde él es otro.

No entiendo el arte moderno sin la obra de Mastropiero; tampoco la vida, siempre oscura y rutinaria, como si fuera el simulacro de algo anterior y más grande que, de alguna forma, nos determina •

¿Quién le teme al arte CONTEMPORÁNEO?

Rafael Lemus

1. Arte...

Delante de mí anda una anciana, ochenta, ochenta y cinco años. Camina acompañada de hijos y nietos, seis o siete personas. Ante cada obra exhibida en el museo —el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), entonces recién inaugurado— se detiene unos segundos, gesticula, apunta: no me gusta, no entiendo, está fea, un niño lo hubiera hecho mejor. Cuando llega a la pieza de Teresa Margolles, estalla: unas cobijas, vaya tontería. Como para confirmar que de veras son cobijas, las toca, una y otra vez. Luego lee la ficha que acompaña a la obra y descubre que, en efecto, son cobijas pero no cualesquiera cobijas: antes cubrieron los cadáveres de unos encajuelados, ahora están en un museo. Desde luego que grita. Desde luego que se aleja de la obra. Desde luego que los nietos ríen, y siguen.

Hablo de una anciana, pero podría hablar de decenas y decenas de intelectuales mexicanos: una y otros se comportan del mismo modo, manifiestan el mismo horror, ante ese conjunto de prácticas y discursos que se ha terminado por llamar arte contemporáneo. Si no se cree, adviértase la reciente polémica en torno al MUAC y a *Cantos cívicos*, la instalación de Miguel Ventura: textos, quejas, escupitajos contra el arte actual. Veinte años después del escándalo desatado en Estados Unidos por *Piss Christ* (1987), de Andrés Serrano, se repite aquí, en clave paródica, el debate entre defensores y enemigos del arte contemporáneo. La sorpresa es que el grueso de nuestros escritores está, parece estar, del lado de los enemigos. No importa que el arte contemporáneo lleve ya mucho tiempo, ni que sean legión sus artistas, ni que haya bibliotecas y departamentos universitarios dedicados a la disciplina; ellos se expresan, en diarios, revistas y sobremesas, como si el fenómeno fuera nuevo y, peor, reversible. Que eso no es arte. Que no es bello. Que no expresa nada. Está bien: el

campo del arte es demasiado amplio y a veces frívolo y abundan, como en todas partes, los farsantes. Pero ¿cómo justificar la cerrazón, el rechazo absoluto de la creación contemporánea?

¿Qué se oculta detrás de esta intransigencia? En principio, un torpe celo gremial. Los escritores, esos escritores, escriben contra el arte contemporáneo para marcar su raya y señalar su pretendida primacía. Atrás quedaron, para ellos, los años en que los escritores y los artistas convivían tersamente, a veces codo con codo en una misma obra. Lo de ahora es la enemistad o, salvo durante la pasada polémica, la indiferencia. ¿Por qué? Para decirlo abruptamente, porque esos escritores se sienten amenazados. Antes la relación era posible porque las fronteras entre una disciplina y otra estaban, en teoría, bien trazadas: el artista plástico se ocupaba de las líneas y los colores y las imágenes; el escritor, de las historias y la política y las ideas. Pero ahora el artista —ya no sólo pintor sino instalador, performancero, videoasta y más— ha abierto un boquete en la pared y se divierte con relatos y objetos y conceptos. De hecho, parece abarcar y utilizar casi todo, desde la fotografía hasta la escritura, desde el bendito urinario hasta sujetos de carne y hueso. Curiosa actitud la de estos escritores: intentan marcar una vez más los bordes en lugar de admitir que, más allá de las divisiones administrativas, la literatura y el arte hechos hoy son, al fin y al cabo, una misma cosa —creación contemporánea.

Detrás de los enemigos del arte contemporáneo se oculta, también, un pila de cascados prejuicios románticos. Al revés de Duchamp, que alguna vez confesó ser agnóstico en el arte, algunos de ellos son creyentes y profesan devoción al Artista, la Obra, la Belleza. Como si los criterios románticos fueran invulnerables, atemporales, esperan del arte lo mismo que sus abuelos. ¿Hay que decir que ése, el romanticismo, no es un buen mirador para apreciar el arte de hoy? Si uno rinde tributo a la idea del artista melancólico y arrebatado, por ejemplo, no tolerará las obras de los artistas conceptuales, ni los trabajos creados colectivamente, ni la presencia de, digamos, los curadores. Peor: uno no entenderá que lo más importante en el arte contemporáneo suelen ser los procesos, no los artistas. ¿Y qué decir del pesado culto a la Obra? Hay que desprenderse de él para empezar a apreciar la validez de los proyectos, los conceptos, los fragmentos.

Pero lo más grave es el miedo a lo informe, el amor a las etiquetas. Los enemigos del arte contemporáneo se oponen a éste porque le temen, sobre todo, a lo abierto, a la violenta desdefinición (Harold Rosenberg) de las disciplinas artísticas. No sólo les repele que el arte pueda ser algo

más que pintura y escultura; les horroriza la idea de que la peste se contagie y de pronto las novelas empiecen a parecer latas de sopa; los poemas, videojuegos, y los ensayos, acciones. Su pesadilla es que la creación desborde los envases, los géneros que ellos practican y estudian. Es decir, que la creación fluya. Una ansiedad semejante les provoca un objeto de uso cotidiano exhibido en un museo o un *performance* celebrado en la vía pública. Se preguntan si eso es o no arte, si esa caja de zapatos, o esa corcholata, es una pieza de arte o un simple elemento de la vida diaria. ¡Como si los objetos no pudieran ser una y otra cosa a la vez! Lamentan, también, que cierta obra, firmada por un artista, pueda ser creada por cualquiera, cuando ésa es una de las conquistas del arte contemporáneo: diluir la frontera entre artistas y espectadores, entre arte y vida. ¿O es que debemos condenar al espectador a una actitud pasiva y contemplativa? ¿Es que los artistas deben limitarse a su esfera, relamer su arte y prohibirse dar un salto para ver qué ocurre *más allá* de su jaula?

Al fin y al cabo, la oposición de muchos escritores mexicanos al arte contemporáneo es cosa vieja: se inscribe en nuestra larga, tediosa querella contra las vanguardias literarias. Repudiar este arte es sólo un episodio más en una tradición que incluye, entre otras linduras reaccionarias, la exclusión del estridentismo, la manía costumbrista, el desinterés por los medios alternativos, la inamovible fe en los géneros literarios, la corrección estilística. ¿Cuántas veces no se lee en revistas y suplementos mexicanos que la experimentación formal es un hábito anacrónico? ¿Cuántas veces se repite que lo practicado por un artista innovador fue ya hecho antes y que por lo mismo carece de validez? Sépase de una vez que la pulsión experimental no caduca —es una pulsión, no una costumbre— y que es posible repetir, recrear, radicalizar las vanguardias. Como ha escrito Hal Foster, no hay mejor manera de *des*conectarse de ciertas inercias presentes que *re*conectándose con las prácticas de las vanguardias históricas.

2. ...contemporáneo

Pero a saber qué los asusta más: si el uso de la palabra *arte*, empleada para describir objetos y gestos y procesos, o el término *contemporáneo*. A veces parece que es lo primero: que lo que inquieta a buena parte de los escritores mexicanos, tan obtusos ante el arte contemporáneo, es que la palabrita *arte* haya perdido su retintín aristocrático y designe ya tantas cosas. A veces parece que es más bien lo segundo: que lo que aborrecen es, en realidad, la obsesión del arte actual con el presente. De un modo u otro, el puchero. El ademán con que sugieren, satisfechos, que no entienden cierta pieza y que no piensan gastar su tiempo explorándola.

La cansada afectación con que desprecian las novedades y vuelven, según farfullan, a los brazos de Racine o a las rodillas de Bernini. La sonrisita ladeada con que aseguran que hoy, carajo, ya no se produce nada interesante. Pero bien se sabe que no es un problema de producción sino de recepción: no es que no haya obras fascinantes, es que sencillamente les cuesta fascinarse.

No son pocos los escritores mexicanos que parecen creer que el arte realizado hoy es, por fuerza, menos «profundo» que el realizado ayer. En parte, dicen, porque el tiempo es sabio y enriquece poco a poco las obras. En parte, rematan, porque el arte sólo puede plantarse en el pasado y muchas de las piezas contemporáneas son creadas de espaldas a la tradición (o a lo que ellos entienden como tal: los hábitos románticos o clasicistas). Pues bueno: ¡vaya fijación con la *profundidad*! Además: es falso que el arte sólo pueda afincarse en el pasado —y, en rigor, es mentira que todas las raíces deban hundirse en un solo punto. Se sabe que existen organismos radicantes, como la hiedra, que tienen múltiples raíces aéreas y que se sujetan, simultáneamente, a varias superficies. Se sabe que así, radicantes, son, según Nicolas Bourriaud, las mejores obras contemporáneas: están fijas, pero no en el pasado. En el presente. O mejor: en los diversos presentes. Una pieza realizada para un sitio específico: se sujeta al espacio que la recibe. Una instalación: se fija donde esté y en cualquier momento. Otro *ready-made*: si funciona se traslada de un sitio a otro con todo y raíces. Aparte, claro, de que las buenas obras contemporáneas terminan creciendo, como todas las buenas obras, dentro de uno.

Tampoco son unos cuantos los que afirman que no hay manera de juzgar la producción actual, que no existe la suficiente distancia temporal para evaluar el trabajo de nuestros contemporáneos, que sólo el tiempo —otra vez el tiempo— pondrá cada cosa en su sitio. Quienes piensan así, está claro, tienen una idea bastante pobre de la crítica —como si ésta fuera sólo una secuencia de calificaciones y anatemas. Es verdad que una de las funciones de todo crítico es evaluar y que la raíz griega de la palabra *crítica*, *krino,* significa «separar, distinguir». Pero también es cierto, y debería ser obvio a estas alturas, que criticar es mucho más que juzgar. Ya Derrida sugería posponer los juicios, diferir las conclusiones, para de ese modo extender durante más tiempo la reflexión crítica —para habitar más provechosamente las obras. En vez de precipitar el dictamen, explorar. ¿Qué? A través del arte contemporáneo, el presente.

Porque vaya que es posible examinar el horizonte (*scan the horizon,* Rosalind Krauss) a través del arte actual. Dígase lo que se quiera de este video, de aquella instalación sonora o de los vanos gestos de Fulano de

Tal, pero no se diga que las piezas de arte contemporáneo no están bien plantadas aquí y ahora. Por el contrario: empieza a ser claro que no ha habido, para bien y para mal, arte más atado, más atento, a sus circunstancias. Como prueba: el arte clasicista... y la búsqueda de una belleza atemporal; el arte moderno... y la persecución, a veces vertiginosa, del futuro; el arte posmoderno... y la reflexión sobre, otra vez, el proyecto moderno. Sólo lo que se ha terminado por llamar arte contemporáneo, o el mejor arte contemporáneo, puede presumir de padecer una sana cortedad de miras: tan incapaz de extraerle más provecho a las formas clásicas como de seguir yendo un poco más allá, se fija en lo inmediato —en las condiciones materiales del presente. De ahí su creciente politización. De ahí, también, la «banalidad» que tanto irrita a sus enemigos: en vez de ser, oh, sublime y estar por encima de su tiempo, el arte contemporáneo *contemporiza*. Dicho a la manera de Boris Groys: «En la actualidad el arte contemporáneo no designa sólo al arte producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo —es el acto de presentar el presente».

Todo esto para decir: extraña que sólo unos pocos, poquísimos, escritores mexicanos aspiren a explorar nuestro tiempo a través de la crítica de arte. Por cada docena que espera, afuera de las oficinas de los diarios, la oportunidad de alquilar una columna de opinión política, hay uno o dos valientes que todavía confían en el debate estético —o en que el debate estético es, puede ser, entre otras cosas, discusión política. Desde luego que no se equivocan: escribir hoy crítica de arte contemporáneo —o para el caso, de literatura o música o arquitectura contemporáneas— significa criticar nuestra época en *tiempo real*. Sencillamente no hay manera de pensar esta o aquella pieza sin involucrarse con el presente —sin ensuciarse, al final, las manos. También por eso asombra, cuando no fastidia, la actitud de esos escritores que de vez en vez se asoman al arte contemporáneo con el objeto de escribir, tan tiernos, una «bella crítica»: un texto poético, y no un ensayo de actualidad, a partir de ciertas obras. Alguien tendría que avisarles que ya no se trata de escribir graciosamente crítica de arte —como si se hiciera el favor de legitimar las piezas al traducirlas a la jerga literaria. Se trata, de una vez y para siempre, de abrirse paso *al mismo tiempo* que las obras. Se trata, también, de *colaborar*. Si es verdad que quienes ejercen hoy la crítica de arte no pueden opinar sobre un objeto ya terminado, pueden contribuir —como ha notado Michael Newman— en la producción de dicha obra. Que es como decir: pueden acompañar a los artistas, pueden crear, pueden crear *en compañía* ●

Los viajes sin promesa

Pablo Duarte

En cuanto al Yeti, quería explorar, de primera mano, esa nebulosa área de la zoología donde la bestia de la clasificación linneana confluye con la bestia de la imaginación.

Bruce Chatwin

De entre todos los tipos posibles, extraño los viajes sin promesa. Esos que están llenos de hartazgo, de mareos y que se pegan a los riñones como una camisa empapada de sudor. Extraño el sabor de boca que deja un viaje así, obligado, indiferente a las inclinaciones particulares; un gusto de saliva paladeada en exceso. Eran excursiones que oscurecían todo salvo su propia quinética y su propia geometría: cambios torpes de velocidad, curvas peraltadas sin desaceleración, rebases sin vítores, fricciones. Echo de menos esos viajes que ahora puedo recordar muy poco: eran desplazamientos obligados, invitaciones que requerían nada de mi aprobación y toda mi presencia. No hallo más que retazos, impresiones llenas de frustración infantil y una mínima conciencia de que algo más grande, algo imposible de nombrar a esa edad, estaba ahí, dominándolo todo. Los evoco ahora como los momentos de mayor inconsecuencia: fijo en mi lugar por el cinturón de seguridad, era llevado.

Eran viajes-movimiento, para los que el paisaje da lo mismo porque es sólo redundancia, ruido de fondo. Después de esos larguísimos desplazamientos, el mundo parecía haber cambiado de tono. De nada me sirve exagerar los malestares, mucho menos practicar un pillaje alegórico de esas excursiones; mi memoria no es precisamente clara y terminaría acomodando las piezas de acuerdo a la enseñanza que en este momento se me apetezca pertinente. Entre las cosas que recuerdo se mezclan momentos de gozo insospechado con uno de los puntos más altos de la

desesperación preadolescente. Al llegar a donde fuera que me llevaban, quizá sólo como consecuencia del arrullo de los amortiguadores y el olor a gasolina, quizá por una razón que sigo sin poder desentrañar, ligeramente todo había cambiado. Los oídos seguían meciéndose al ritmo de un vehículo ya detenido: algo del movimiento —como el mal humor o el aroma persistente de las molduras— permanecía adherido al cuerpo.

Tanto extrañar revuelve la memoria: estos trayectos sí existieron y recuerdo pormenores selectos de cada uno. Sin embargo, sólo puedo completar los retazos de emoción que acompañan esas postales con inferencias y fantasías. Sé que entonces los habría verbalizado del modo que lo hacen los niños que no son aún adolescentes, pubertos —por costumbre, por falta de edad, por aprehensiones maternales— privados de albedrío, del completo dominio de sus horas. Quizá verbalizarlos en aquel tiempo ni siquiera era importante. En este momento reconozco que extraño ser llevado, contra mi voluntad y a medio berrinche silencioso, a algún lugar sin atributos. Ahora extraño esa furia infantil, muda y pasiva; una furia que vista a la distancia me parece que encerraba una pureza difícil de repetir: era un enfado que no significaba nada más.

Tal vez por una tradición clasemediera o por la convicción de que la ciudad natal agota las enseñanzas demasiado pronto, el viaje parece estar obligado siempre a redituar descubrimientos íntimos. Cualquier excursión tiene el mandato de dirigirse personalmente a cada uno de los viajantes para mostrarnos nuestras pequeñas flaquezas, las excoriaciones de nuestro espíritu. Como si se tratara de una sesión de varios días frente al espejo. Aún siento el aliento de tantas voces repitiéndome que no hay nada mejor para el autoconocimiento que salir del terruño. *Está bien quedarte, pero si de verdad quieres conocerte a ti mismo, viaja.* La máxima clásica, en este caso, es invocada como el eslogan para promover una variante rebelde de la industria del turismo. Aquí vale la pena hacer la distinción: de lo que hasta la fecha hablan mis familiares, e incontables personajes en incontables ámbitos de pedagogía doméstica, no es del turismo a secas. Asumirse turista, de alguna manera, no tiene la misma tesitura didáctica que «viajar». El primero agrupa a una calaña complaciente y acomodaticia; el segundo reúne a toda clase de osados, a los libres de espíritu, a los insatisfechos. El turismo parece haber renunciado a la curiosidad, se da por bien servido con un par de visitas guiadas y las postales que venden al salir de los museos. Para el viajero, para el verdadero explorador, no hay rutas fijas, el capricho es su única brújula —y por qué no habría de serlo, si es el antagonista por antonomasia de la rutina. No deja de ser

llamativo que el lenguaje de la introspección callada, el que se usa para describir los momentos de mayor comunicación con uno mismo, y el de este tipo de excursiones sean prácticamente idénticos. Ninguno de mis parientes me invitaba a ser turista; ellos proponían una excursión a las regiones oscuras, al corazón de la extranjería. Ellos propugnaban por hacer de mí un intrépido temprano. Acallaban cualquier reparo con el que les parecía el más contundente de sus argumentos: *Lo que te enseña un viaje, no lo aprendes en ningún otro lado; no vas a ser el mismo.*

Cosa rara, la edad recomendada para la aventura en solitario: parece que una excursión precoz entraña futuros halagüeños, da pie a un trato desenvuelto y a una moral robusta. La ecuación parece decirnos que entre más temprana sea la experiencia, más posibilidades hay de aprovechar el zumo tonificante que se esconde en el corazón del viaje. No sé cuál es la explicación, supongo que será porque somos más impresionables o porque nuestros prejuicios requieren tiempo para fraguar completamente. En mi caso, creo que es posible explicar muchas de mis flaquezas dada la tardía iniciación en los misterios salubres del periplo tajantemente individual; si no he sido transformado por el viaje como debiera haberlo sido es, sin duda, porque cometí el error de estar demasiado tiempo en un mismo lugar.

Conservo esa desconfianza elemental que desde entonces me provocan sentencias como la anterior, las que echan mano, sin ambages, del sentido común. Porque el sentido común, más que la explicación de las fuerzas gravitatorias o el estudio de la bioquímica elemental que nos compone, es lo que da estructura y orden al universo. Ideas emanadas de un empirismo selectivo, heredadas de autoridades afectivas, son ellas las verdaderas leyes de la naturaleza. Sin importar cuánto quede fuera de su jurisdicción, cuánto reduzcan la experiencia, nuestro cosmos íntimo palpita y sobrevive por ventura de esas explicaciones enunciadas con absoluta convicción. Porque los infinitos espacios adscritos a la ciencia, ese saber de pretensiones objetivas, nos hielan el ánimo. Mejor es arrimarnos a los dictados del sentido común, inobjetables y omniscientes. Hay que aferrarse a lo familiar y confiar en su solidez. Porque si de algo carece el sentido común es de vacilaciones: está hecho de suficiencia, de un saber impositivo e irrefutable. Hay que saber que las cosas *son* de esa manera, que *tienen que ser* así.

Apelando a un «fondo» trascendente y definitivo, me convidaban a incursionar en otras tierras cuanto antes. *Porque,* en el fondo*, tú sabes que sólo ahí vas a encontrarte*. Aciago viaje el que nos deje indiferentes, el

que no aporte un poco al arduo proceso de la superación personal. Qué terrible sería mirar por la ventana un paisaje poco conocido y no hallar nada nuevo en el ánimo, ninguna cualidad que merezca portarse en la solapa, como una recién otorgada condecoración. Qué nos quedaría si, contra toda advertencia familiar, nos acostumbráramos a regresar a casa sólo con un par de recuerdos envueltos en celofán y un puñado de imágenes mentales que resumen aquella ciudad, ese país, la cultura entera. Qué nos quedaría si, a pesar de haber emprendido una salida, contra toda advertencia familiar, nos redujéramos a la insulsa categoría de turistas. Aceptar el desengaño sin chistar, sin hurgar en nuestros bolsillos para encontrar la radiante pelusa espiritual, la migaja hipnótica, el último aroma de una personalidad que sólo allá hubo florecido, sería sin duda un fracaso, una concesión devastadora. *Es imposible que un viaje te deje indiferente*, insisten. El sentido común, además de la suficiencia, cuenta a la tiranía entre sus cualidades.

Y si sucede que la expedición no hizo estallar una catarsis, si no es preciso, al volver, ocupar los días después en recomponernos y adecuarnos a todo aquello que germinó porque viajamos, entonces algo en nuestra constitución moral no anda bien. Acaso contravenimos sin saberlo una de aquellas ideas recibidas —porque se requiere una solvencia especial para manejar el sentido común. Cometimos el error de llevarnos a la vacación preocupaciones que no tenían cabida ahí, o, demasiado apegados a nuestras costumbres, nunca logramos conectar con esas otras, tan diferentes. Más nos valdría admitir que sí, que algo cambió, que sí tuvimos la oportunidad de mirar al otro lado del espejo en un hostal para estudiantes en un barrio multicultural, que el sabor del dátil o el silencio de una tormenta de nieve lograron lo que años de empeños en tierra propia no pudieron. Más nos valdría mentir un poco para no ensuciar nuestra reputación: poco o nada se puede esperar de un personaje incapaz de *transformarse* con el viaje.

Desconfío del consejo repetido, de la invitación a una transformación en cuatro días y tres noches, o en seis semanas, o en tiempo indefinido, pero siempre en tierra ajena, porque estoy convencido de que nada oscurece más la perspectiva que el sentido común. La claridad es complicada, azarosa y evasiva sin distingos: somos tres cuartas partes duda y una parte convicción, no podría ser de otra manera. Correteamos tras esta última azuzados por la desconfianza, porque no estamos convencidos del todo. La sabiduría recibida es, en cambio, una poltrona mullida para la duermevela. Al dejar caer el cuerpo en ella, de inmediato libera nubarrones de lo incontrovertible por decreto, de lo que no hay manera de contradecir

porque así está dicho. Y nuestro cosmos queda envuelto en tinieblas. Sospecho, porque estoy convencido, que recurrir constantemente al sentido común, hacerle caso a sus mandatos, es obligarnos a ir, todavía más de lo que ya lo hacemos y con sonriente convicción, a tientas por el mundo.

No obstante, sobrevive en mí el deseo de que tengan razón. Sería inhumano no desear toparme con algún develamiento auspicioso, una faceta desconocida y determinante; darme de bruces con algo, lo que sea. Me resulta inevitable, desde la primera despedida, aguardar a que esa promesa *sui generis* se manifieste. Contengo el impulso de exigirla. Hago caso omiso de la contradicción, suspendo mi incredulidad; no podría ser de otra manera, soy un ilusionado. Tal vez equiparar el sentido común a las teorías unificadoras del universo sea sólo la privada operación que sustituye lo que hay por lo que deseo que haya. En este caso, desear salir de la cotidianidad que ya se torna medianamente miserable; acordar un respiro, aunque sea pagado a crédito, a las facetas más alienantes del paisaje íntimo. En silencio, también yo quiero hallar ese pequeño remanso de maravilla, de ser posible una metamorfosis inducida por el cambio de aires. Es seductora la sencillez aparente de la fórmula: salga de viaje y regrese convertido en una mejor persona. Esta pulsión adolescente —vuelta mito pagano por los autores que hicieron de sus protagonistas adalides de la transformación en otras tierras— quizá nunca desaparece ni tiene por qué hacerlo. Para los anhelos adolescentes como para la energía, nada se crea, nada se elimina, sólo se arrincona y se disfraza. Es probable que podamos tasar el paso del tiempo por nuestro cuerpo a partir de las expectativas que nos provocan los desplazamientos. Como la misantropía y los desengaños, el viaje sin revelación espiritual es o una imposición o un gusto adquirido.

Extraño esos viajes porque los recuerdo poco. Recuerdo el olor a combustible y la furia que encerraba la única promesa: algo había ahí, una verdad impronunciable, tan inalcanzable como un objeto que resbala al interior del asiento trasero de un auto. Extraño la desesperación que provocaba sentir ajenas las piernas, y mudo a ese conocimiento que, lentamente, los pormenores del destino al que recién arribábamos oscurecían y difuminaban. Quizá esa ira que aspiraba, por medio de operaciones en aquel momento desconocidas, a sublimarse y a volverse trascendente era una advertencia. Sólo puedo suponerlo, pero tal vez me advertía contra ingerir la píldora de sabiduría —gracias al viaje, uno nunca es el mismo al regresar. O, es posible también, me conminaba a ingerirla cuanto antes. Me preparo para este viaje inmerso en las tinieblas de un deseo profundamente sospechoso y, sin embargo, inevitable •

Decadencia de la historia

Brenda Lozano

Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
No con un estallido sino con un quejido.
T.S. Eliot, *Los hombres huecos*

1. Así es como acaba el mundo, no con un estallido sino con un quejido. No con lo mayúsculo sino con lo minúsculo. No con una explosión sino con un detalle. Un quejido. Con un detalle termina y empieza. Un quejido. Empecemos así: un hombre, cuando habla, salpica saliva. Ésta es la historia de un hombre que prefiere un cubículo antes que un ataúd. Se prefiere, en cambio, la historia del siglo en 365 páginas. La vuelta al mundo en 80 flatulencias. Un mexicano que escribe, en su escritorio de madera comprimida, una novela. Escribe *arenque* en lugar de *tortilla*. Encantador. La historia universal. Por qué no. Los grandes temas. El estallido. La explosión de la historia. A la mierda con los detalles. ¿Para qué la prosa? Ésta es la triste historia de una mesa de novedades.

2. Tiempo de Eurípides. Medea. En lo hondo de su dolor: «No alza los ojos, siempre fijos en el suelo». Simple. Prefigura, con un detalle, los borradores de su ira que rompen en tragedia.

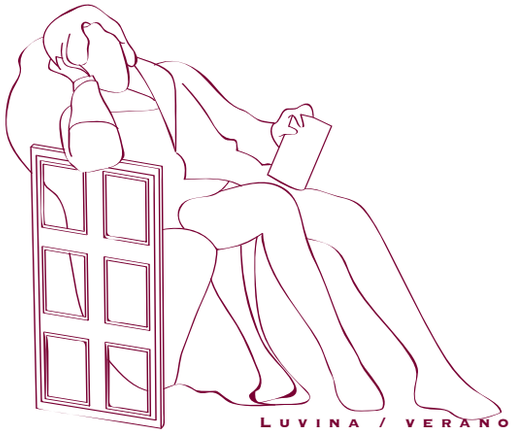
3. Oscar Wilde y Fernando Pessoa conversan con Eurípides. Wilde: «Ayer por la tarde la señora Arundel insistía en que me acercara a la ventana y admirara el "glorioso cielo", en sus propias palabras. Por supuesto, tuve que mirarlo. Ella es una de esas hermosas filisteas absurdamente hermosas a las que no se les puede negar nada. Y ¿qué era? Era, sencillamente, un Turner muy segundón, un Turner de un mal periodo, que exa-

geraba y enfatizaba mucho los peores defectos del pintor». Pessoa: «La gramática es más perfecta que la vida. La ortografía es más importante que la política. La puntuación dispensa a la humanidad».

4. Hablan de lo mismo. Los detalles que van de lo superficial a lo más hondo. Esa prosa. Ésa más perfecta, más hermosa que la vida: esa literatura. Cuánta razón tenía Plotino al señalar que la belleza consiste en la composición de las partes simples, que son, además, bellas en tanto contribuyen al conjunto.

5. Un paso atrás. No es una cuestión anecdótica. No es una cuestión temática. Mucho menos, claramente, el conflicto radica en atender la Historia. Eurípides, como sabemos, lo hizo. Shakespeare. Oscar Wilde que prefiere un Turner antes que una ventana. Pessoa en *Mensaje*. El conflicto es dar prioridad a la historia por encima de la prosa. La historia, cualquiera, protagónica. Sin naturaleza. En otras palabras, una ensalada de datos. Sin profundidad. Sin pulso. Sin vida. Muerta la historia.

6. Cómo están configuradas las historias. Las vivas y las muertas. La prosa es moneda corriente. En la literatura, en los periódicos, en los correos electrónicos, en los teléfonos celulares, en la oficina, en la calle, en el día a día. En cualquier conversación, en cualquier llamada, en la vida diaria. Lo obvio: no se habla en verso. Una forma común y corriente de comunicación, la prosa. La tarea literaria no es menor en los tiempos que corren. Ahora que hay historias en cualquier medio, en cualquier esquina, compartiendo las mismas palabras. Una tarea delicada, la de las páginas. ¿Qué hace que una historia sea literaria y no algo que podría narrarse de un cubículo a otro? La respuesta, creo yo, está en unos versos de Beckett, «cómo decir— / esto— / este esto— / esto de aquí».



7. Digamos que la prosa rige la comunicación que nos sofoca o ilumina diariamente. Volvamos a decir que algunas novedades literarias, desde luego no todas, son libros que van en busca de una historia. Robert Walser las clasifica: cagatintas. ¿Qué títulos, qué autores? No tiene caso detenerse en ejemplos, que sean tratados con la misma brocha gorda con la que escriben: cagatintas. Enlistarlos sería como dar nombre y apellido a todos los fotógrafos ahora que cualquier teléfono celular hace lo que antes era una puesta en escena familiar. Ahora que la prosa también pasa por cualquier medio, ahora que todo es un evento digno de narrarse, ahora que se da preferencia a las anécdotas, vivimos la decadencia de la historia. Ante la explosión, la creciente exposición de las historias, cruzamos un momento en el que se mira hacia lo alto, hacia las grandes historias para publicarlas en los libros. ¿En aras de qué? Tal vez convenga observar los cordones de los zapatos antes que mirar las nubes.

8. Despejarlo ahora: se da preferencia a las anécdotas por encima del cómo decir. Se miran los grandes trazos. Afuera los detalles, fuera lo minúsculo. Corren los tiempos de la decadencia de los detalles.

9. Los detalles. No son frases disecadas, inertes. Son frases que al reparar en lo minúsculo iluminan los rincones donde el sol no llega. Por ejemplo, aquí algunas miniaturas monumentales de Chéjov: «Lo despertó la lluvia», «Una muchacha gordita que recuerda una hogaza de pan», «Al reír muestra sus dientes y sus encías», «Fiodor toma mucho té». De Carver: «Estaba pasando la aspiradora cuando sonó el teléfono». De Bolaño: «Ya no soporto estas llamadas telefónicas, quiero verte la cara cuando te hablo». De Coetzee: «Duermen juntos en una cama individual». Éstos sólo son algunos detalles que llegaron, puntuales, a las citas.

10. Dos escalas: el detalle como frase y el detalle como idea. Y su gama de matices. Aquí llegamos. A menor escala están las frases, esas minucias, esas mínimas descripciones, eso nimio que insufla vida, movimiento, pulso. A mayor escala está el detalle como idea que el siglo xx, finales del xix, en sus cotas más altas, llevó a la prosa. Proust. James Joyce. Un día en la vida de un hombre. Kafka. Virginia Woolf. La tarde en la que una mujer compra las flores que embellecen el siglo. Robert Walser. Un hombre que pasea. Beckett. Clarice Lispector. Juan Rulfo y Josefina Vicens. En otras palabras, ante la tempestad actual de historias la tradición es nuestro paraguas.

11. Ante la creciente búsqueda por narrar historias, encuentro literatura, en mi modesta condición de lectora, en los detalles. En cómo narrar las minucias, en cómo decirlas. Me sorprende más leer un estornudo que una explosión. Esto es un decir y es decirlo mal. Natalia Ginzburg lo apuntó con mejores palabras. Ginzburg tenía un interés ávido por las cosas pequeñas, por encontrar los detalles en las historias, «por las cosas pequeñas, pequeñas como pulgas».

12. Bienaventurados porque vuestro es el reino de Chéjov.

13. Dos autores vivos que llevan lo nimio a lo alto: J. M. Coetzee y Alice Munro.

14. *Hagakure*: «Sólo los asuntos de poca importancia deben estudiarse con seriedad». ¿Para qué? Para que la prosa haga su trabajo. ¿Para qué? Para que exista.

15. Para el *I Ching* dependiente: La fuerza domesticadora de lo pequeño. La imagen. El viento recorre el cielo: la imagen de la fuerza domesticadora de lo pequeño. Así el noble va refinando la forma exterior de su naturaleza. El viento, si bien va juntando las nubes en el cielo, como sólo es aire y no posee un cuerpo sólido, no produce efectos grandes, duraderos. Así también al hombre, en épocas que no permiten una gran acción hacia fuera, sólo le queda la posibilidad de refinar en lo pequeño las manifestaciones de su naturaleza.

16. Así es como acaba el mundo, no con un estallido sino con un quejido. No el estallido: el quejido. El detalle. Es prosa. No es prosa: es vida •

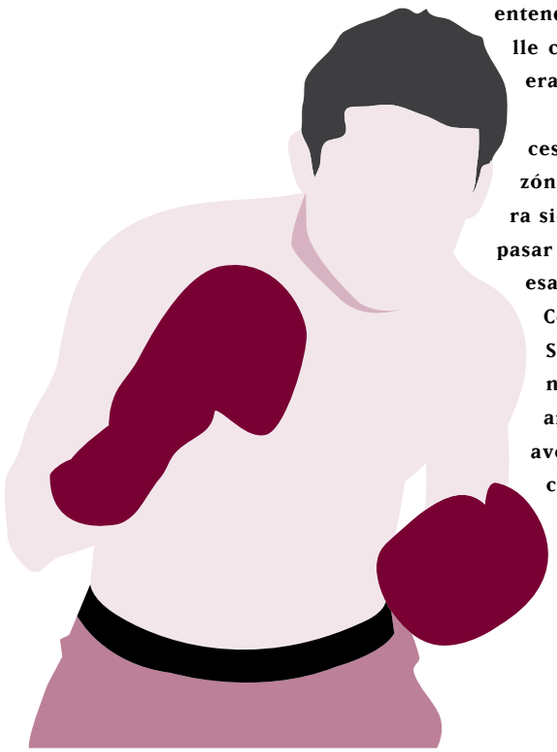
Avenida Mike Tyson y Bulevar Julio César Chávez: por una nueva PSICOGEOGRAFÍA METROPOLITANA METARREALISTA

Gabriela Jáuregui

«*OK*», le digo a mi amigo al otro lado de la línea en Tijuana, mientras apunta las direcciones para llegar a cenar a The Gutter (La Alcantarilla), en el Boliche de Mr. T, uno de mis lugares favoritos de Los Ángeles, «te vas en la 805 por 28, luego cambias a la 5 por 105, luego a la 110 por 3 y luego te sales en la avenida 52 a la derecha para llegar al 5621 ½ North Figueroa. No olvides echarle ojo a los murales de la entrada». «5621 y medio, ¿así, y medio medio?», me pregunta. «Sí, ya ves». Los Ángeles es la ciudad de números: medios números, números en tres cuartos, y números largos también. 323, 213, 310. Los cientos de miles que hizo la película # 1 de la semana del 04-12-11, Avenida 53, Calle 153, La 3a Oeste, tu # de seguridad social nuevecito, y tu # de lugar de estacionamiento anónimo en algún centro comercial gigante. Prop. 187, números de tu odómetro, números de código penal, números que limitan tus horas de estacionamiento, números de rutas de autobús, números que avanzan y avanzan hasta las arenas del desierto. Para vivir y navegar a través de su red, hasta los deficientes matemáticos deben tener una vaga noción de cálculo. Si Los Ángeles es un estado-policiaco, su fascismo está encarnado en la numeración infinita de todo y cualquier cosa. Algunas de las cosas sorprendentes de Los Ángeles en ningún orden numérico particular:

1.— La primera vez que fui a Los Ángeles tenía 13 años. Para mi gran gusto descubrí una avenida llamada César Chávez, y pensé que la habían nombrado así por el boxeador, Julio César Chávez. Él y Mike Tyson eran mis boxeadores favoritos. Los observaba con fascinación, sentada en el brazo del sillón de mi abuela, mientras sumergía mi meñique en su tequilita. Recuerdo pensar que la suma que le pagaban a Mike era estratosférica. La escuché un día en la radio, mientras mi madre navegaba el periférico chilango. Hasta me acuerdo dónde estaba exactamente: sentada en el tráfico entre la salida de San Antonio y la de Barranca del Muerto. Mientras otras preadolescentes se la pasaban soñando

con Luis Miguel o Jason Priestley, de la serie «Béberli Jils noventa doscientos diez» (con sus números angelinos), afuera del *ring* y en el anillo de la Ciudad de México mi corazón chiflaba por Tyson. Recuerdo imaginar qué tal sería estar casada con él, dando vueltas por el mundo con todo su dinero, su sonrisa dorada y sus bíceps gigantes. Esto fue antes de cárceles y orejas mordidas, claro. Lo único que me importaba era que Mike se veía guapísimo y aún más en el *ring*, y que amasaba fortunas por segundo. Pero cuando descubrí que Julio César Chávez tenía una calle nombrada en su honor, ¡qué impresión! La pelea por mi corazón la estaba ganando JC. Digo, ¿todo un amplio bulevar con su nombre, y en una de las ciudades más grandes del mundo? Eso es sexy. Según yo, tenía perfecto sentido que nombraran una calle en su honor, ya que Los Ángeles tiene una población hispanoparlante grande. Mi mente sobreexcitada de adolescente hacía todas las conclusiones lógicas y necesarias. Si existe una carretera en memoria de Sonny Bono, y una Chevy Chase Drive, ¿por qué no un Bulevar (Julio) César Chávez? Años después, ya en la universidad, finalmente entendí que 2 y 2 son 4 y no 22: aprendí todo acerca del Moviemiento del UFW[1], entendí que Julio César no tenía una calle con su nombre, y decidí que Tyson era definitivamente más sexy.



Desafortunadamente, para entonces, ya estaba en la cárcel y mi corazón sólo pudo imaginarse cómo hubiera sido estar casada con Mike, y decidí pasar a hombres más sanos y suaves. Por esas épocas, hombres como el Ché, César Chávez (el original), Bobby Seale o Baudelaire empezaron a tener un atractivo sexual totalmente antinatural. Decidí que tener una avenida con un nombre de revolucionario era mucho más atractivo sexualmente que tener una avenida con nombre de boxeador, no importa cuán guapo y excesivamente bien pagado.

1 La Unión de Campesinos, cofundada por César Chávez.

2.— El día que descubrí que la gente tira los muebles viejos o que ya no quieren en la calle. Eso quería decir que podía llevarme ese lavabo o ese sofá, ¡gratis! Ésta fue mi microepifanía del Sueño Americano, donde las calles no están adoquinadas con oro sino con televisores, un refri por aquí y por allá y un mosaico de sofás imperfectos. La posibilidad de poner cualquiera de estas cosas en mi coche y llevármela a casa me dejó anonadada. Nunca encontraré nada mejor que aquella mesita de melamina y madera que alguna vez me emocionó tanto y que luego volví a echar a la calle, dejándola que se las arreglara sola.

3.— ¡Números y más números! Hay tantos números en las direcciones angelinas. Esto rara vez se toma en cuenta en los cientos de películas y programas de tele que pasan allí. El mayor número de números que he visto es seguramente en *90210* y, después, en *77 Sunset Strip*. Pero, de hecho, hay números que suben hasta los veintemiles.

El DF, su ciudad hermana en tamaño, expansión, terremotos y otras cosas más bellas y calladas, rara vez tiene números de direcciones que rebasan los quinientos, hasta los miles en avenidas como Insurgentes, una de las más largas del mundo. También, a diferencia de LA, en el DF los números parecen cambiar por voluntad propia o debido al capricho de algún burócrata aburrido de planeación urbana. Se puede apreciar el número 12 junto al número 87 *del mismo lado de la calle*, así nomás porque sí.

Por otro lado, hay similitudes callejeras entre las dos ciudades: la repetición es una de ellas. Hay al menos 60 Broadways distintas tan sólo en el condado de Los Ángeles: van desde el ajetreado espejismo central de teatros vueltos iglesias (una extraña traducción y *westernificación* del clásico Broadway neoyorquino), donde la gente rinde homenaje a otros dioses, hasta campos de batalla territoriales de *gangs*, o simplemente unos *broadways* no tan *broad* (*broad* quiere decir *ancho* o *amplio*, así *broadway* es el *camino ancho*). En el DF ni siquiera podemos empezar a contar las Reformas: de la larga y arbolada avenida construida por el dictador Díaz imitando los Campos Elíseos parisinos, hasta calles mal pavimentadas en Neza o callejones tortuosos en Coyoacán. Otra similitud entre las dos ciudades es el metarrealismo de los nombres de las calles que se cruzan para crear especies de teléfonos descompuestos de la historia, momentos surreales o poéticos o ridículos, asegún las fantasías de los urbanistas. Por ejemplo, ¿cómo es que no vivimos todos en la esquina de Prosperidad y Progreso (en la colonia Escandón)? O que en las montañas de Hollywood, junto a la no poco famosa Mulholland Drive, tenemos unas callecitas que más bien son como viejas comadres cuchicheando que un desarrollo urbanístico serio: Doña Marta Drive, Doña Emilia Drive, Doña Teresa Drive, y claro, Dolores Place ¿De dónde se las sacaron? ¿Qué clase de vida puede uno tener en Doña Teresa a diferencia de Doña Marta?

4.— *Meatloaf*. Nunca había probado el *meatloaf* (¿pan de carne?) antes de estar en Los Ángeles. Había leído acerca del *meatloaf* en alguna novela posmoderna trasnochada u otra, conocía al grupo de música, y también lo había visto ser ingerido en varias cenas familiares de *Los Años Maravillosos*, pero en realidad no tenía idea de qué era. Mmmmmmmit-lof. Así fue como descubrí The Gutter (La Alcantarilla). El *LA Weekly* le dio una crítica más que favorable debido a su *meatloaf*, y decidí que era hora de averiguar qué demonios era un *meatloaf*. Hay que admitir que su *meatloaf* es incomparable. Esto se lo dice alguien que nunca ha probado ningún otro. The Gutter se volvió mi guarida semivecinal, del otro lado del cerro de Verdugo.

5.— Dejaré de contar aquí: Verdugo. Verdugo es el nombre de una calle en mi ex barrio de Los Ángeles. ¿Quién le pondría Verdugo a una calle esperando que alguien quiera vivir allí? Casi me mudo a una casa en Verdugo Road. No quise por el nombre; él sí quería, justamente por el nombre. Montebello, Hawaiian Springs o Alhambra, todos estos lugares en la periferia de Los Ángeles suenan atractivamente exóticos pero no lo son. Supongo que es porque allá los nombres engañan, y los números nunca.

¿Qué podemos decir del DF, donde tenemos la siempre bellamente nombrada colonia Tercer Mundo? O bien donde el Circuito Novelistas se toca con el Circuito Economistas (¡vaya ironía!) en la colonia Novelistas, donde incluyen, entre otros luminarios, a don Alfonso Reyes —que, como bien dice la madre de una amiga, nunca escribió una novela.

¿Desde cuándo hacemos paralelos entre Mahatma Gandhi y Rubén Darío? El cruce de Shakespeare y Curie debe de producir unos especímenes brillantes; es más, fosforescentes. Algún día propondré a algún urbanista que cumpla mi sueño y haga la colonia del boxeador, donde Mike Tyson y Julio César Chávez tengan camellón, corran paralelas de un extremo al otro de la colonia y tengan un parque cada una. Mínimo ●

Placer fantasma

Luigi Amara

La distancia que separa a un hombre de un eunuco es inconmensurable. Su diferencia específica, su lastimosa singularidad, por más minúscula que pueda parecer, repercute de manera drástica en el plano de la fisiología y el metabolismo, pero sobre todo en el de la voluntad: el comportamiento del eunuco, sus aspiraciones más íntimas, están sesgadas por la conciencia de la pérdida, por cierta languidez y opacidad e indolencia, por una escalofriante incapacidad para la alegría que es fácil confundir con amargura. Todo en él parece oblicuo, lerdo, demasiado servil; su amabilidad no puede sino antojarse sospechosa, como se antoja deforme y un tanto pueril su facilidad para la crueldad, al punto de que cada uno de sus actos se diría acompañado de la convicción absolutamente física de lo incompleto. El eunuco constituye un tercer género de hombre precisamente porque apenas podemos entrever el orbe transfigurado, estanco, de su deseo.

La estirpe estéril de los eunucos se extendió en China hasta finales del siglo XX, después de un decurso sombrío e insondable paralelo al del resto de la humanidad. Por extraño que resulte, hubo un tiempo en que coincidieron las proclamas por la liberación sexual con los estertores de una represión milenaria sustentada en el acto sanguinario de la emasculación, que sin embargo había prevalecido casi sin modificaciones por más de tres mil años. Sun Yaoting, el último eunuco del imperio, sobrevivió a la dinastía Qing, la última de la historia china, hasta morir en 1996, a los 94 años de edad. Emasculado por su padre a los diez años de edad dada su pobreza, desde entonces estuvo al servicio de Puyi, mejor conocido como «el último emperador», quien en el ocaso del régimen imperial permaneció todavía doce años en la Ciudad Prohibida, más como recluso que como soberano. Con el estallido de las revueltas y, más tarde, con el advenimiento de la Revolución Cultural, la inconveniente longevidad de

Sun Yaoting hizo que la figura del eunuco llegara a representar lo que tal vez había significado siempre: una aberración, la reliquia viviente de una era a la vez refinada y bárbara, sólo desde cierto punto de vista remota, que se quería enterrar cuanto antes.

A diferencia de la mayoría de los guardianes del harem en el Medio Oriente, y a diferencia de los célebres *castrati* italianos, cuya laringe poco desarrollada hacía las delicias de los amantes del *bel canto* (su voz virginal e impoluta era la más apreciada entre cardenales y obispos), a los eunucos chinos se les practicaba la emasculación radical, como si la castración no fuera una medida precautoria suficiente para evitar que la lujuria y la herencia se inmiscuyeran en los asuntos del palacio. La relación entre un pubis despejado y liso (libre incluso de la sombra del vello a causa de las alteraciones hormonales) con el oficio de vigilante y consejero sería del todo estrafalaria y dudosa, de no ser porque los emperadores chinos acostumbraban rodearse de una legión de hasta tres mil concubinas a las que ningún hombre —ningún hombre cabal— podía mirar de frente.

A manera de recuerdo —o más bien de prueba inequívoca y hasta de contraseña—, los eunucos chinos estaban obligados a guardar celosamente lo que con un eufemismo desalmado se denominaba su «tesoro». Para tal efecto se crearon recipientes especiales, tarros de cerámica sellados o cajas de plata que los conservaban momificados, ya que era imprescindible mostrarlos durante las inspecciones cada vez que se quería ascender en la jerarquía del palacio. Con la esfera del erotismo y la sexualidad cercenada de tajo, más por el encierro y la severidad que por la limitación física (es sabido que el instinto sexual no necesariamente padece los efectos de esa tala monstruosa), los eunucos se entregaban a las intrigas palaciegas, a la avaricia y al robo, por lo que, como sería de suponerse, la historia china abunda en anécdotas escabrosas de tráfico de tesoros. Las partes capadas, ya disminuidas y resecas por obra de la sal y otros procedimientos de deshidratación, eran sustraídas, alquiladas clandestinamente y dadas en préstamo como si se trataran de cetros y pasaportes. Hay noticias de que el tesoro de Sun Yaoting fue destruido por su familia mucho antes de su muerte, quién sabe si por convicción iconoclasta o como medida de protección del ya obsoleto y amenazado eunuco. Lo más seguro es que con el cambio de régimen, temiendo la persecución policial entre los miembros de la familia, procuraran desaparecer para siempre esa momia bochornosa, ese símbolo de un pasado impresentable y exótico hasta en las formas de la crueldad. Pero cualquiera que haya sido el motivo, ese gesto de anulación del pasado, tan propio de cierta mentalidad china, significó una grave afrenta para Sun

Yaoting, acaso de alcances más graves que la primera pérdida: los eunucos, llegado el momento de la muerte, hacían todo lo posible para que su tesoro —o, en su defecto, uno ajeno, fruto del robo o del trueque—, se depositara también en la tumba, de lo contario el Rey del Averno se burlaría de ellos y los convertiría en burras por haber llegado a sus dominios incompletos, sin los atributos de la masculinidad. Aun cuando sus partes ya para entonces no se distinguirían gran cosa de un chabacano trabajado por la sal, para un hombre como Sun Yaoting, educado en la vieja tradición y las supersticiones milenarias, no podía haber peor castigo que encarar la muerte sin su tesoro, presentarse ante la última autoridad como un hombre incierto y diezmado.

Menos célebre que la historia de Sun Yaoting, pero quizá más emblemática y fantástica, es la de Kang Zheng, uno de los pocos eunucos que aprendieron a leer y a escribir, y del que se conservan unas cuantas páginas de su diario, un manuscrito dividido en dos rollos conocido como *El cuaderno del humo,* valioso no sólo porque aporta una idea general y de primera mano de la vida al interior de la Ciudad Prohibida, sino también por su calidad literaria; un diario más bien mental y decididamente íntimo, en el que aborda con lujo de detalles su inusitada actividad sexual, y en el cual se advierte la huella de Lao Tse por encima de la de Confucio o de Buda.

Kang Zheng alcanzó el grado de tercer mandarín durante el mandato de Qianlong (o Chien Lung), uno de los más largos de la historia de China (se extendió de 1735 a 1796), y se dice que desde joven fue un eunuco muy cotizado. A la par de su inteligencia y discreción, poseía uno de los dones decisivos para servir como vigilante de las concubinas: la fealdad. Además de la constitución peculiar y el semblante escurridizo que caracteriza en general a los eunucos (flacidez, extremidades inusualmente largas, ausencia casi total de vello corporal, tendencia a la obesidad, sobre todo en el pecho y la cadera), Kang Zheng era chimuelo, tenía la nariz afilada, más como la de un buitre que la de un águila, el mentón hundido y las cejas demasiado pobladas. Su piel era tan suave y delgada que se confundía con el papel, carecía de cuello y su figura estaba coronada por una joroba incipiente que, como casi todo en él, nunca se desarrolló por completo. Por lo demás, se afirma que vivió 101 años (los eunucos suelen ser longevos, viven de diez a quince años más que el promedio de los hombres), y que para escalar hasta el grado más alto de su condición se valió alguna vez de la calumnia.

Los eunucos emasculados antes de la pubertad presentan rasgos distintos de aquellos que se exponen a la cirugía en edad adulta. Además de

los caracteres sexuales secundarios, entre ellos la voz, que en los eunucos puros (*tong jing*) permanece chillona y desagradable, y en los castrados adultos se asemeja a la de un hombre común, las principales diferencias son de orden psicológico y se relacionan de una u otra manera con la falta de apetito sexual: abulia, indolencia y malhumor, como niños gigantes propensos a la melancolía y la pereza. Rara vez se inclinan a la amistad, hasta el punto de que un eunuco jocoso parece una contradicción o una quimera; suelen ser también desalmados y soberbios, con esa fatuidad que se apodera de la servidumbre después de estar mucho tiempo bajo las órdenes de los poderosos, cuya amabilidad es más producto de la malicia y la cautela que del buen ánimo. Los que han sido emasculados después de la pubertad, en cambio, mantienen prácticamente intacto el deseo sexual, y hay noticias de muchos de ellos que sedujeron a las sirvientas del palacio e incluso contrajeron matrimonio, ingeniándoselas para dar y recibir placer mediante artimañas variadísimas —las zonas erógenas de los eunucos son al parecer innumerables y cambiantes—, y no faltan los relatos de su habilidad para alcanzar el orgasmo venéreo.

Las increíbles confesiones de Kang Zheng llevan a pensar que su emasculación se verificó no antes ni después de la pubertad, sino *durante* ella; de allí que en muchos sentidos haya padecido los achaques y también los beneficios de ambas variedades de eunuco: voz estridente e inestable, a veces más aguda que la femenina; una barba escasa, limitada a la zona de la barbilla; vigor físico y resistencia a la enfermedad, en particular a la osteoporosis (el mayor azote de los hombres de su clase); una suerte de estoicismo que no condescendía a la queja y, por encima de todo, un apetito sexual tan insaciable como bien disimulado. El hecho de que poseyera tales atributos anfibios, aunado a que su nombre recoge y combina los de otros dos eunucos célebres de la antigüedad —Kang Ping, patrono de los eunucos chinos, apodado el *Duque de Hierro*, y Zheng He, el mayor navegante de la historia, cuya flota se componía de más de cien barcos, y quien alrededor del año 1400 estableció comercio con más de 35 países—, lleva a la sospecha de que, antes que un hombre de carne y hueso, se trata más bien de una leyenda. Aunque era una práctica extendida que los eunucos adoptaran un nombre especial para su nueva vida, queda la duda de si Kang Zheng no será más bien una creación elaborada con los retazos de infinidad de experiencias, un personaje imposible que, sobre todo para los eunucos, terminó por componer un tapiz subyugante y al cabo liberador.

Hasta donde sé, el Dr. Millant no lo menciona ni una sola vez en su *Les eunuques à travers les âges*, de 1908; su caso tampoco figura en las descripciones del doctor Zambaco, el gran médico egipcio de los eunucos, ni merece un solo párrafo en la del victoriano Carter Stent, que presentó una ingente variedad de investigaciones al respecto en el *Journal of the Royal Asiatic Society*. El interés que mostraron estos médicos en el desarrollo sexual y el equilibrio anímico de los emasculados nos previene del posible carácter apócrifo del diario de Kang Zheng, ya que difícilmente habrían pasado por alto una enfermedad tan singular y hasta picante —quizá una obsesión—, que revela en todo su patetismo la brutalidad de esa costumbre arcaica más bien inhumana.

Tras una rápida y poco aséptica cirugía en la que Kang Zheng, en ausencia de su padre, respondió tres veces que *no* al acuchillador que le inquiría si más adelante se arrepentiría de su decisión, el joven eunuco caminó, tal como se acostumbraba entonces, durante tres horas sostenido por sus castradores, todavía con el dolor doblándole las rodillas, intoxicado por la fuerte impresión o tal vez por el extraño aroma a pimienta diluida que había sido utilizada como único sedante. Ya para ese momento la sensación que lo perseguiría a lo largo de su vida se había insinuado sin lugar a dudas; pero entremezclada con la fatiga del desangramiento y el incremento del ardor, no se había impuesto hasta el grado de intranquilizarlo más de lo que las circunstancias permitían. Durante los tres días de convalecencia, en los que tuvo prohibido ingerir líquidos y una aguja de peltre le obturaba el orificio de lo que quedaba de la uretra, cuando ya la hinchazón parecía anticipar el peor de los desenlaces y el acuchillador bajaba la mirada tras realizarle una visita, Kang Zheng advirtió la presencia, la «sombra corporal», de su miembro recién extirpado, de manera tan clara y persistente como cuando era un adolescente libre y vagaba por los callejones y prostíbulos de Pekín, agobiado por la pobreza, meditando si no sería hora de probar suerte como eunuco en la Corte imperial.

...el joven eunuco caminó, tal como se acostumbraba entonces, durante tres horas sostenido por sus castradores, todavía con el dolor doblándole las rodillas...

Cumplidas las tres jornadas, y una vez que le retiraron el papel que servía de vendaje y le extrajeron con suma delicadeza la aguja que le taponaba la presión de la orina, Kang Zheng experimentó una punzada aguda, semejante de un modo espectral al placer y, como si se tratara de un recuerdo vívido y demasiado insistente, creyó desarrollar una erección en forma, furibunda y palpitante, tanto así que, de no ser porque había visto cuando se llevaban sus restos en el tarro, habría jurado que el acuchillador lo timó, infligiéndole un dolor terrible, pero sin atreverse a ejecutar la tarea para la cual le habría de pagar una suma elevada. Inmediatamente después orinó; con gran alivio y casi con felicidad orinó por más de dos minutos; el líquido brotaba de su cuerpo como nunca antes, a la manera de un surtidor o de una fuente cuya salida es demasiado ancha; y quién sabe si por la presencia de la sombra corporal o por un atavismo de su mano derecha, tanteó el aire en busca de su miembro cercenado hasta convencerse de que allí no había nada —nada, al menos, distinto de un recuerdo o un fantasma.

En China, la noticia más antigua de la mutilación genital se remonta al siglo XII a. C., durante la dinastía Zhou, en la que se instituyó como una forma de castigo ejemplar, considerada más severa que la amputación de las manos y los pies, y sólo por debajo de la decapitación. El propósito fundacional de esta práctica se ignora, entre otras cosas por la megalomanía del emperador Ch'in Shih Huang Ti, que al promediar el siglo tercero a. C. mandó quemar todos los libros de historia y literatura clásica con el fin descomunal de abolir el pasado. Los ritos de castración de otras civilizaciones antiguas, sin embargo, permiten conjeturar que también en China estuvo ligada a alguna ceremonia propiciatoria de la fertilidad, y que, al igual que entre los babilonios y los sumerios, los asirios y los egipcios, los griegos y los romanos, cuyas cosmogonías se originaban con la castración de una deidad superior, a partir de la cual el agua se separaba de la tierra creando el Universo (Urano, Atis, Tamuz, Dionisos son algunos dioses que terminaron siendo eunucos), los chinos entendían el sacrificio de la virilidad como un símbolo.

Tras el impulso de destruir el pasado, que en sí mismo puede entenderse como una castración, como una navaja que poda y nulifica el poder de las tradiciones, Ch'in Shih Huang Ti estableció la costumbre de utilizar a los eunucos como custodios de sus concubinas, prisioneras al interior de un palacio suntuoso —que no por ello disimulaba su estatura de cárcel—, restándole así cualquier resabio mitológico a una práctica que ya para entonces contaba con una historia de más de diez siglos, confiado de que con ello reducía a esos hombres a la condición mansa y sumisa

de los animales capados. Pero ya fuera porque habían sido devorados en la quema de libros, ya por el carácter reservado que a partir de entonces distinguió a la institución de los eunucos, llena de códigos y jerarquías secretas, o bien por la porfiada indiferencia que los alejó de la escritura, no parece haber otro testimonio en la historia de China semejante al de Kang Zheng; ningún relato o recuerdo de un hombre diezmado que asegurara sentir la pérdida de su miembro como una sombra carnal, vívida y anhelante, «tan poderosa e inquieta como para confundirla con una forma de la añoranza».

En la literatura médica a menudo se encuentran referencias sobre pacientes que, tras haber sufrido la amputación de una extremidad, experimentan dolor u hormigueo en la zona que correspondería a esa parte del cuerpo en donde ya sólo impera el vacío. Los «miembros fantasma» han sido descritos menos como un recuerdo que como una imagen persistente que surge de improviso y que acompaña al paciente durante meses o años después de su pérdida. Se trata de una sensación singular, que tiene el poder de dotar a una región del espacio de cualidades que de otra forma sólo reservaríamos a la subjetividad; una suerte de extensión de la conciencia hacia zonas que carecen de realidad objetiva y que, desde el punto de vista psicológico, acaso no sea sino un mecanismo compensatorio, afirmativo: un báculo mental para ayudarse a vivir.

Pero la sensación del miembro fantasma no está por fuerza vinculada al dolor, y a veces sólo se insinúa bajo la forma del peso corporal —el peso de algo que sin embargo ya no existe— o se hace presente con esa certidumbre de cuando una parte de nuestra anatomía se halla desde hace tiempo en una posición incómoda y ha comenzado su entumecimiento. En realidad la tipología de los miembros fantasma es tan variada como pueden serlo los umbrales del sufrimiento, en un espectro que va desde los cosquilleos vagos hasta la réplica exacta, casi se diría facsimilar, de la parte amputada, pasando por procesos de magnificación o empequeñecimiento que rozan lo grotesco. La impresión puede ser a tal grado intensa y real que muchos pacientes han manifestado la convicción de que pueden mover el miembro fantasma con la misma naturalidad de cuando aún existía, si bien para otros sólo se trata del asidero espectral de sensaciones epidérmicas. Entre los médicos se admite que el uso de prótesis sería prácticamente inconcebible de no ser por el dominio y familiaridad que el amputado alcanza de la imagen corporal o fantasma; una familiaridad que sirve a manera de enlace con el postizo mecánico y que, gracias a un proceso inconsciente de transferencia, tiene como resultado su aceptación final.

Padecimiento recurrente durante los periodos de guerra, los miembros fantasma generalmente se asocian con la mutilación de extremidades o dedos. Kang Zheng descubrió en carne propia —aunque la expresión no parezca del todo apropiada— que de igual forma podía presentarse en otros miembros menos articulados, aun sin la presencia de huesos y sin los estragos en los nervios del muñón que suelen aducirse como explicación de la desconcertante presencia fantasmal.

La imagen corporal del miembro perdido de Kang Zheng atravesó por distintas fases, que acaso simplemente eran el reflejo de su evolución emocional y física. De percibirlo en un comienzo como una sospecha, como algo parecido a la estela del dolor —«una vaga exhalación de humo», según sus palabras—, muy pronto pasó a ser el asiento de sensaciones perturbadoras, no del todo agradables, que en su diario entendió como «irritaciones o ansiedades». Más tarde, el miembro fantasma le proporcionó placer, un disfrute tan variado como increíble, que abarcaba los extremos de la mera sensación táctil —del roce de la ropa, por ejemplo—, y el de un orgasmo vívido, por fuerza intransferible y seco, pero para todos los efectos real. Después el fantasma creció hasta proporciones descomunales, que cualquiera interpretaría como una forma del delirio; y aunque al principio esa transformación se dio sin mengua del placer que le transmitía, poco a poco se tornó en monstruosidad y malestar y bochorno. Con el tiempo, a una edad en la que de ser todavía un hombre completo quizá le habrían sobrevenido problemas de impotencia o de micción nocturna, la sensación del fantasma se fue diluyendo y un día desapareció de golpe aunque no para siempre. Con un movimiento particular de la pelvis —del que Kang Zheng no da muchos detalles en su diario—, y una serie de palmaditas en las ingles y el vientre, conseguía la resucitación de algo que ya no existía ni siquiera como fantasma, de modo que hasta el final de sus días pudo valerse de su «miembro de humo» cada vez que lo requería o se le daba la gana. (La literatura médica abunda en este tipo de testimonios de «resucitación» de fantasmas; pacientes que han aprendido a «despertar» a su miembro doblemente perdido, mediante rituales de estimulación, algunos de ellos ligados a ligeros golpes o masajes).

La etapa del placer, la más larga y por obvias razones significativa para Kang Zheng, sobrevino a raíz de que abandonó la costumbre de orinar en cuclillas, a la usanza de las mujeres. Después de su primer ascenso en el palacio —de jardinero a guardián—, y tras recibir una suma de dinero considerable para alguien que apenas tiene contacto con el mundo exterior, se decidió a comprar una canilla de plata importada del imperio Otomano, gracias a la cual pudo orinar de pie como un hombre común. El lujoso artefacto, parecido a un discreto embudo, se colocaba directamente en el pubis y su única función era encauzar el chorro a través de un pequeño orificio. Hasta entonces había experimentado dos o tres erecciones en forma, pero siempre se rodeaban de ansiedad y ardor y hasta de un poco de vergüenza, con excepción de la primera, que había sido gloriosa y feliz, una reafirmación de la vida. Kang Zheng, como por lo demás todos los eunucos, portaba consigo un clavo de estaño que le obturaba la uretra para así evitar mojarse involuntariamente —a causa de un esfuerzo o una carcajada insólita. Durante algún tiempo quizá llegó a sospechar que una ligera infección ocasionada por el clavo había terminado por contagiar, quién sabe mediante qué forma de contacto, a su miembro fantasma, de allí la sensación incómoda y el ardor. Con el empleo continuado de la canilla, sin embargo, el dominio y la conciencia de su miembro aumentó paulatinamente, tal como si la prótesis de plata hubiera dado forma no sólo a la orina, sino también a la incierta estofa que se insinuaba como un hálito bajo su ombligo. La primera erección libre de ansiedad y de prurito lo sorprendió no mucho después de comprar la canilla, una noche de luna llena en la que Kang Zheng escribió lo siguiente en un papel que conservó hasta el día de su muerte: «El tallo de jade se ha recompuesto, rotundo, sin astillas, y ahora brilla en la noche intenso y espectral como la luna».

El mandato de Qianlong fue un periodo especialmente agitado para los eunucos, tanto en el plano político como, por descabellado que parezca, en el plano sexual. Aunque tiende a creerse que la castración trae como consecuencia el eunuquismo espiritual, ha habido casos de gran arrogancia y hasta de soberbia y confrontación del poder que desdibujan por completo la imagen de mansedumbre y apatía con que se les identifica comúnmente. La rebeldía de un eunuco es quizá la expresión del resentimiento y la sed de venganza acumulada; una rebeldía tanto más aguda e impredecible puesto que se origina, al menos en parte, en el hecho de que se da por imposible, de que no se les cree en absoluto capaces. Los eunucos, a veces como forma de desafío y otras como válvula de escape, supieron extender esa rebeldía al terreno de la lascivia, infringien-

do la norma más estricta que debía acatar un hombre de su condición: la castidad. Aprovechándose de la confianza ciega que suele depositarse en un hombre castrado, los eunucos encontraron la manera de satisfacer sus apetitos (intactos en casos excepcionales, con más frecuencia menguados, pero nunca aniquilados del todo), así como los impulsos de las concubinas, bullentes y exacerbados a causa del encierro. La convivencia estrecha, en condiciones parecidas a la esclavitud —una esclavitud del ocio y la voluptuosidad, y acaso por ello más perversa—, de cientos de mujeres hermosas dedicadas día y noche a su embellecimiento, cuya ocupación primordial consistía en estar en todo momento listas para los rituales del sexo, sin otra expectativa que la de ser finalmente elegidas por el emperador, es un cuadro embriagante, si se quiere malsano, pero a su manera irresistible, inclusive para un eunuco.

Pese a que no se cuenta con un informe de primera mano sobre lo que sucedía tras las puertas del palacio a lo largo de todas esas cálidas noches en que las jóvenes concubinas no habían sido favorecidas por el soberano, cuando supuestamente no les quedaba más remedio que revolverse en sus camas, insomnes y desconsoladas, es fácil conjeturar que era común que se entregaran a algo más que los suspiros.

La época en que Kang Zheng descubrió y a la larga se congratuló de su miembro fantasma fue una de las más estrictas y vigiladas. No había transcurrido sino una generación desde lo que popularmente se conoció como el periodo de «limpieza», cuando decenas de eunucos encontraron la muerte en un segunda y doblemente cruel emasculación ordenada por el emperador. Según el relato de Peter Tompkins en *The Eunuch and the Virgin*, todo comenzó al comprobarse una fiebre de libertinaje entre las damas y ciertos eunucos. Uno de los ministros recordó un comportamiento semejante durante la dinastía Ming, cuyos incidentes habían llegado a sus oídos transformados en leyenda, aderezados con detalles algo subidos de tono, incluso inverosímiles, hasta el punto de que llegó a afirmarse que los órganos mutilados de los eunucos «habían crecido en cierta medida con el tiempo», no está claro si como resultado de la actividad sexual o como condición propiciatoria. Impresionado por el relato del ministro y dominado por los celos tanto como por el enojo de la insubordinación, el emperador ordenó una inspección que tendría por objetivo «limpiar» de lujuria el palacio, lo que en términos prácticos se tradujo en una nueva emasculación de aquellos eunucos que hicieran gala de «órganos rudimentarios» y, como consecuencia de ello, en una matanza. La segunda operación, realizada a la fuerza, y cuyo fin explícito era extirpar cualquier protuberancia o insinuación en el vientre, era menos

una cirugía que un castigo y hasta una ejecución disfrazada, pues pocos fueron los que sobrevivieron al desangramiento.

Desde que llegó al palacio, Kang Zheng escuchó durante las largas noches de invierno anécdotas y pormenores de aquel periodo de horror, todavía fulgurante en los ojos de algunos viejos eunucos que lo presenciaron. Aunque el emperador Qianlong no tuvo más remedio que arrepentirse de tal atrocidad, la sombra de una nueva emasculación pesaba en la conciencia de todos aquellos que se acercaban a las concubinas con segundas intenciones.

El ascenso de Kang Zheng al grado de guardia era una retribución normal por su diligencia y empeño, pero había sido facilitado en buena medida por su apariencia. Ya para entonces había perdido parte de su cabellera y sólo unos pocos mechones le brotaban desperdigados en la zona de la nuca; había engordado y los brazos le colgaban por debajo de las rodillas. Si antes la palabra «esperpento» venía a la mente al cruzárselo por los pasillos, ahora prácticamente se había convertido en un eufemismo. Es de notarse que Kang Zheng se ganara la confianza de sus superiores no sólo por su físico, sino también por el respeto y sobriedad que mostraba frente a las mujeres. En los mismos años en que sirvió de guardia de las concubinas recién llegadas, hay una serie de referencias en su diario a la sensación que dejaba la seda de los vestidos femeninos en su miembro fantasma, como si de algún modo esa extensión invisible de sí mismo pudiera traspasar su propia ropa y sentir el roce de las mujeres al pasar a su lado.

Por lo que puede inferirse a partir de su carrera hacia los altos mandos del palacio, Kang Zheng se benefició de este placer velado sin que nadie sospechara nada. Su cercanía con las mujeres, la manera como se aproximaba a ellas, era quizá demasiado estrecha y obstinada, pero apenas hubo un ligero indicio de que en cierta ocasión había rebasado los límites de un acercamiento inocente. Por lo demás, aprendió a disfrutar del contacto fantasmal con toda suerte de materiales y texturas; en *El cuaderno del humo* (también conocido como *El libro* o *Los rollos del humo*) puede leerse que acercó su miembro a las flores de loto, al musgo recién bañado por el rocío, a un estanque lleno de peces dorados, al vientre de una rana, a la densa neblina, y que todos éstos le proporcionaron un placer distinto. La cabellera lisa y peinada de las concubinas vírgenes, así como cierta gelatina de lichi perfumada con licor, son los fetiches que más veces se mencionan en el diario. Una vez probó suerte con el fuego; «quería copular con las llamas», anotó. Su miembro, fantasmal y subrepticio, pero no insensible, conoció la quemadura; la insensatez de

ese experimento lo obligó a guardar reposo durante quince días ante la contrariedad del médico del palacio, que no supo más que diagnosticar una enfermedad imaginaria.

El carácter taimado de Kang Zheng, así como su facilidad para embaucar con las palabras y presentar los actos de los demás como infamantes o sospechosos, muy pronto le abrieron las puertas de un nuevo ascenso. Cuando los inspectores pidieron examinar su tesoro, y una vez que destapó delante de ellos el tarro, Kang Zheng palideció hasta el desvanecimiento, no porque su reliquia hubiera desaparecido, sino porque increíblemente había aumentado de tamaño. Sonriendo, los inspectores asociaron ese crecimiento con un canje o una broma, pues en verdad aquello se confundía con los genitales de un cerdo. El médico mencionó como posible causa de esa anomalía la humedad. Para Kang Zheng, que reconocía las peculiaridades de su miembro extirpado, ese tesoro era sin duda el suyo, «sólo que amplificado por la lascivia». Escuetamente se limitó a asentir. A la mañana siguiente despertó con la sensación de que su miembro, «tan grande como una serpiente o un lagarto», reptaba por la pared, hambriento y enceguecido. Reclinado en su camastro como si se dispusiera a una bocanada de opio, cruzó los brazos detrás de la cabeza y dejó que ese áspid recorriera la habitación. Además de la frialdad de las paredes y del tacto metálico de una espada que colgaba de un clavo, Kang Zheng experimentó la delicada caricia de las telarañas, cuyo encaje a la vez frágil y pegajoso pronto lo llevó al éxtasis, a un grito reprimido de gozo.

El miembro fantasma creció aún más durante las semanas siguientes. Kang Zheng describe esa transformación, esa deformidad, entre atribulado y exultante, como una época de placeres insospechados, «en que se acortaba la distancia entre las cosas y podía explorar las cavidades de un árbol o las guaridas de los ratones». De espaldas al mundo, en su soledad de emasculado, Kang Zheng había encontrado una forma retorcida de reconciliarse con todos los seres que pueblan la superficie del planeta, de intimar con las cosas y las formas, de fecundarlas, así fuera de un modo intangible e inadvertido para ellas.

En ninguna etapa de esa actividad sexual que valdría calificar de *poliédrica* pasó por su cabeza el temblor de la desviación o la locura. Con una erección permanente y descomunal, quizá el diagnóstico de su extraña condición sería priapismo imaginario. Pero como la queja de dolor sólo aparece en sus escritos tardíamente, y la erección, en esta etapa feliz, se acompañaba de deseo sexual, habría que transferir a los médicos la pregunta de si es posible un cuadro de priapismo placentero: si en verdad un

miembro es capaz de renunciar, para siempre y sin graves sufrimientos, a la flacidez.

El ya para entonces respetado tercer mandarín comenzó a caminar por el palacio de un modo extraño: cruzaba los umbrales como si cargara un peso entre las manos. Meses después abría las piernas como si arrastrara entre ellas una cadena o como si le estorbara una cola obesa. A su fealdad se añadió el atributo de lo patituerto. Con horror comprobó la formación de llagas en su «tallo de jade», que de tanto arrastrarlo supuraba y escocía sin despedir, claro está, olor alguno. Sus ratos libres transcurrían de manera apartada y meditabunda, montado en una rama a la que había acondicionado la piel de un oso, o bien mirando el atardecer en un estanque sin pestañear siquiera. Procuró la nieve, la seda recién confeccionada, la miel, la harina de arroz... nada parecía aliviarlo. El acupunturista entendió o simuló entender el origen de sus males, pero ¿cómo curar una porción del cuerpo que no existe más? Tras un año de tentativas infructuosas, de probar con remedios disparatados, de untar en la punta del aire yemas de huevo de codorniz y aplicar compresas de tinta de pulpo, la deformidad comenzó su declive, el miembro se fue empequeñeciendo poco a poco y, con la llegada del otoño, se desvaneció en la nada, como una voluta de humo. El día en que finalmente se apagó del todo, Kang Zheng dejó escrito en su diario: «Hoy, a los setenta y siete años, soy por primera vez un eunuco».

Kang Zheng murió sabiendo dominar la aparición de su miembro fantasma siempre que lo deseaba. El ritual para rescatarlo del reino de las cenizas al parecer era breve y extraño, «una danza de aplausos en el vientre», y quienes lo presenciaron seguramente no pudieron más que entenderlo como una manía senil demasiado elaborada.

El día de su funeral, un eunuco del que no se ha conservado el nombre robó el tarro con el tesoro de Kang Zheng y lo sustituyó con otro que alojaba un pedazo de serpiente. Un ardid de esa calaña no podía engañar al Rey del Averno, pero en vista de que el miembro de Kang Zheng había atravesado por más fases que la propia luna, y alguna vez fue de carne y luego de humo, y se había rodeado de escamas y enfrentó y venció a su manera al no-ser, es probable que, al encontrarlo en sus dominios, el Rey del Averno careciera de motivos para la burla •

¡Yo ACUSO!
(al ensayo) (y lo hago)

Heriberto Yépez

El ensayo hace mala obra a la prosa. El ensayo nos está perjudicando. La *forma del ensayo* mantiene controlado al pensamiento: lo polizontea. Escribo esto y pienso en David Antin. Pienso en sus observaciones sobre los márgenes paginales; la manera en que el libro controla la forma de la prosa, inseparable de la estructura de la página, de la máquina del libro. El ensayo lo preinventó Gutenberg.

¿Estoy afirmando que el lenguaje es un *flujo* que la literatura o, para ser más preciso, el ensayo *interrumpe*? No lo he decidido. Y que lo sea o no, no depende de mis juicios sumarios (o mucho menos). ¿Quién me he creído?

La respuesta es: ¡un ensayista!

El ensayista es quien decide qué es el mundo. Mayra Luna le llama a eso hacer «psicópolis», inventarse un mundo en la mente; eso es lo que es el demiurgo ensayo.

Por ende, me pregunto qué autocrítica tendría que acometer el ensayo.

Y me respondo (no de inmediato, pero lo hago): el ensayo tendría que preguntarse lo que he preguntado al principio de este vericueto patizambo: ¿el ensayo controla? ¿El ensayo acota? ¿El ensayo acosa?

Son tres y una misma cosa; y por supuesto que el ensayo lo hace, amigo.

Y al decirme *amigo*, amigo a mí mismo, me recuerdo que el ensayo es una amabilidad montaraz, una montaignada; el ensayo es, ante todo, amistad. Y quizá bajo esta máscara de camaradería ha escondido su instinto policía.

Hitler era ensayista.

Lo que todo ensayista hace es *su lucha*.

Cuando se desea mostrar aquello en lo que puede convertirse un artista fracasado se menciona al Führer. Pero aún no hemos advertido que cuando un sujeto absolutista es encarcelado su mente toma la forma de un ensayo. La finalidad metafísica (e inconsciente) del ensayo es reemplazar la realidad por un juego de delirios personales. Tlön es el ensayo.

No me venga, pues, el ensayo, con que él sufre conflictos.

Si la poesía está en crisis desde hace décadas y la novela ni se diga —desde la realista hasta la metadiscursiva—, ¿cómo se ha salvado el ensayo de la crisis? Creo que lo ha hecho convirtiéndose en juez del resto de los géneros. Se ha salvado, ha disimulado, volviéndose la parte analítica, la parte acusadora.

El ensayo es el dedo que señala o desmenuza. Ése es su primer truco. Volverse el ojo que no se mira. ¿Otro problema del ensayo? Ya lo he (medio) dicho al principio: el ensayo es policiaco.

¿Y no lo es el cuento?

¡Obviamente!

Éste es el gran problema de nuestra literatura: buena parte de ella sigue criterios policiales.

Quiere averiguar esto, quiere averiguar esto otro, nos tiene en suspenso, brinda pistas.

Nuestra literatura se pasa de lista.

Periodismo es peritaje; ensayística, literatura detectivesca. Es ésa su ruina.

El ensayo y el cuento siguen paradigmas criminalísticos. Judicializamos.

Y la novela y el poema posmoderno, ¡idéntico! *Same all*, señores.

¿Hay algo escrito que no sea policiaco? ¿Texto que no sea racional? Así se autocritica el ensayo: reconociendo que se trata de un género racionalista. En el fondo, el ensayo es un aforismo perorativo. Ya Torri lo ha escrito. Abundar es sospechoso. El ensayo prolonga explicaciones porque el martillo ya duda de sí mismo.

No en balde, el ensayo agrada tanto a nuestra época. ¡El ensayo es el crimen perfecto!

Es miembro del *gossip* y, a la vez, miembro de la academia.

En todo sentido, el ensayo es el más oxidental de los géneros.

Podemos autoengañarnos y repetir la tradicional queja del crítico, la queja del ensayista, y decir que el poeta y el novelista tienen prestigio y que, en cambio, el pobrecito ensayista es de poca estatura y no lo persiguen *fans*, pero sería falso.

La prueba de que el ensayo es el género más popular (a pesar de chaparro) es que inclusive ese monopolio de la ignorancia literaria que son las revistas mexicanas y norteamericanas están llenas de ensayos.

¿Otra prueba? A esa casta de frustrados profesionales que son los profesores universitarios y los lectores, les fascinan los ensayos. Si no fuera por dicha paragustia no existirían los *journals,* las mesas redondas y los asistentes mismos.

Si se sostienen tales publicaciones y eventos, si convencen a sus anunciantes y promotores de su seriedad y prometen buenas ventas o público es porque todo esto está hecho, mayoritariamente, de prosa ensayística.

Si las revistas o las lecturas estuvieran llenas de poemas, darían vergüenza.

Y si estuvieran llenas de cuentos, les recomendaríamos que mejor se volviesen libros, antologías o algo peor todavía, y pediríamos que alguien las guardase para siempre en algún anaquel de alguna librería muy lejos de donde alguien las pudiese hallar, por ejemplo en alguna librería de Tijuana o Chula Vista.

En una de esas librerías de literatura chicana, por ejemplo, en donde uno sólo se atreve a entrar portando una máscara del Rayo de Jalisco.

¿Qué hacen los poetas cuando han perdido la comunicación con los dioses? ¡Manufacturan ese género ensayístico llamado poéticas! Y las poéticas no son más que autopromoción. Y todas las revistas no son más que propaganda. Así que entre los ensayos de las revistas y los anuncios de cigarros hay plena continuidad. El ensayo es publicidad.

Definitivamente, pues, el ensayo es un género popular. Un género en auge. Y como todos sabemos, lo que está en auge es lo peor, lo más denigrante. Y me disculpan, porque sé que muchos de nosotros amamos el ensayo, nuestra vida depende del ensayo y depende de nuestra regular o buena ejecución de éste, digamos, que nos inviten a Encuentros y comamos comida de verdad, no la comida que acostumbramos, pero que el ensayo nos brinde grandes ventajas no significa que el ensayo sea un género rescatable. Sólo significa que compartimos con el ensayo una amistad. Y que sea nuestro amigo, si lo analizamos, habla muy mal del ensayo.

Pero el ensayo no solamente es un género policiaco que nos persuade de la ilusión de que es posible encontrar soluciones a la existencia, resolver enigmas —la gran ilusión que Oxidente padece desde que a los grieguitos se les ocurrió inventar la patraña de que a la bestia esfíngica se le podía derrotar con un poco de ingenio racionalista—, sino que además el ensayo promueve el desvarío adicional de que el yo existe.

No es casualidad tampoco que el ensayo haya sido inventado en la modernidad, precisamente en la misma epocalidad en que se inventaba la ilusión del sujeto, a manos de autómatas abstractos —hago aquí eco del corcovado Kierkegaard— como Descartes y Kant. No es que el ensayo sea escrito por un yo. El yo no existe. No se necesita ser Buda o Hume, Borges o Foucault para estar enterado de esta inexistencia. Es claro que el yo es neurosis. Así, pues, no es que el ensayo sea escrito por un yo, sino que el ensayo construye la ilusión de la existencia de un yo emisor. Eso me parece nefasto. Me parece nefasto que el ensayo certifique al yo.

Habría que reventar al ensayo. Habría que buscar la forma de dinamitarlo. Hacer que estalle en él la heteroglotonería (para darle una manita de gato al célebre concepto de Bajtin). Aquí vuelvo, entonces, al inicio de este ensayo, de este ensayema, de esta autocrítica del ensayo: el ensayo está controlando a la prosa.

Ya Baudelaire intuyó que en la prosa —en su caso, en el poema en prosa— podía ocurrir una convergencia de lo disímil, una pululación de las presencias. Ésta es mi tesis más ociosa, lo presiento: la prosa aún no existe.

A eso alude la noción de *ensayo.* El ensayo es un ensayo hacia la explosión. Hacia la fisión del lenguaje. Me refiero a algo más allá de lo que los surrealistas aludían con la escritura automática, los neobarrocos con el exceso o Derrida con la descontrucción. La prosa, sin duda, está siendo filtrada.

El yo no existe. No se necesita ser Buda o Hume, Borges o Foucault para estar enterado de esta inexistencia.

Y parte de ese embudo, buena parte de esa *summa* de restricciones imperceptibles, de vigilancias —llamadas estilo, llamadas temática, llamadas párrafos, llamadas título— es exacerbaba por el ensayo, el cual es contradictorio porque, por un lado, busca ir más allá del flujo, más allá de la fragmentación y, por otro, es el género más cuidado, es el género de mayor constricción, el más educado —el ensayo mayordomea lo literario— y por eso las revistas están llenas de ensayos y, si uno ve a los ensayistas, los ensayistas somos los escritores más cuadrados.

¿Y lo que más venden las editoriales? Son ensayos. No novelas. Son ensayos. Memorias de políticos, investigaciones coyunturales, ensayos.

Los que juzgamos a otros. Los que nos convertimos en autoridades. Somos los gendarmes de la República de las Letras. Somos los judiciales del canon. No es causalidad, señores, señoras, transexuales, no es casualidad que yo sea parte del ensayo mexicano. Creo que esto lo dice todo. Si yo estoy aquí (y, de hecho, creo que protagonizo la ensayística, y no lo presumo, sino que lo aseguro), esto significa que el ensayo huele a podrido.

El ensayo, no me cabe duda, es parte de la pestilencia.

Retomo, como todo buen ensayista debe, retomo mis puntos casi al final de este ensayo: el ensayo promueve el control de la prosa, el ensayo promueve la ilusión de la existencia del yo, el ensayo promueve el racionalismo, el ensayo es policiaco, el ensayo es el más popular de los géneros, el más comercial y el ensayo es parte de la sociedad del juicio al otro. Si fuésemos coherentes, por ende, el ensayo debería ser asesinado.

Pero no lo somos. Aunque el ensayo esté obsesionado con demostrar que el ser humano es coherente y prosísticamente bien portado, a final de cuentas, el ensayo es un gran fracaso. A pesar de su egolatría y su detectivismo y su lógica expositiva y su alto *rating*, el ensayo deja ver que el hombre está zafado.

Y presiento que cuando el ensayo enloquezca de tanta coherencia, de tanta crítica literaria, de tanta reseñitis, de tanta tesis académica, de tanta recurrencia a sus mismas fuentes de siempre, el ensayo tendrá una existencia quijotesca. Lo confesaré, pues, de una vez por todas: soy un profeta.

Y lo que he venido a profetizar en esta oportunidad es que en el futuro el ensayo será acompañado permanentemente en sus travesías racionalistas, en sus enormes grandilocuencias ridículas, por un paralelo género, fiel escudero del ensayo, cuyo nombre será *Ensancho.*

Y Ensancho, lo siento, sustituirá al Ensayo •

Poema

José Javier Villarreal

ES OTRO TIEMPO Y OTRO ESPACIO DONDE LAS MANZANAS SOBRE LA
MESA NO APARECEN,
donde si abres la ventana es otro el paisaje. El parque no es el mismo,
no es un parque son monedas y billetes desconocidos sobre el buró.
Pero aun así el día amanece gris y con lluvia, y la lluvia no es la misma,
no cae igual y moja con otra intensidad; el gris se repliega, se esconde, se
sube a los árboles mostrando cierta timidez;
es de piel muy blanca y cabello muy negro y a todo responde: *ya*.
Da la impresión de que el día es el mismo en cualquier parte,
pero cualquier parte no existe, es un concepto, una loba sin lobos,
una fotografía impostada, un cuento que, de entrada, nadie cree.
El que baja por la escalera quiere reconocerse, palparse y recordarse en
cada escalón;
pero los escalones no otorgan ninguna concesión y van sumando sus
metamorfosis,
sus gallos perdidos en la niebla que cantan a cualquier hora, en cualquier
parte
a sabiendas que cualquier hora y cualquier parte no existen.
Porque la historia siempre es otra, porque nosotros siempre somos otros
aunque nos aferremos al mástil y nos cubramos los ojos y los oídos
en pleno centro de la ciudad o en el rincón más oscuro de la casa.

Se trata de un tiempo que va y no siempre vuelve, de algo que regresa sin haberse ido,
de una desaparición involuntaria, de las manzanas sobre la mesa que no están
o quizá se trate de otras frutas o quizá ni frutas sean en mesa alguna;
sin embargo, y pese a esto, nos sentamos ante la mesa y juramos ver, tocar y oler
esas manzanas distraídas que no hacen caso alguno de nosotros;
siempre en silencio y con esa actitud de autosuficiencia
como si vivieran en otro tiempo y en otra historia que no corresponde,
que no nos atañe; pero ahí estamos bajando las escaleras, cruzando las habitaciones,
resistiendo la ventisca, ordenando los perros del trineo,
subiendo con el gris del día a la copa de los árboles,
descubriendo un paisaje que no es paisaje, unas monedas y billetes que no entendemos,
un buró que podría ser una garza,
una recámara que se hunde en un mar que se esconde.
Se trata de otra vida a la que llegamos demasiado tarde o demasiado pronto.
Es una la caricia, pero las consecuencias son ondas que acaban por perderse
en la superficie de un estanque que no es un estanque
sino el cristal de una ventana donde un hombre contempla un parque.
¿Será el mismo hombre que, si se da la vuelta, creerá ver manzanas sobre la mesa?
Es obvio que no ●

Las fotografías de Bardem

Nadia Villafuerte

***Genaro* es un nombre** que nunca pronuncio para él. *Genaro* era digno de un albañil, con un nombre así no habría podido quererlo; en cambio Glenda es otra cosa: tan rara esa mujer, con sus hombros anchos y su cara masculina. Para mí es simplemente ella, que a veces se me queda viendo con su ternura paterna inflamada de rabia, o flota en el *living* con su mejilla azulada y sin afeitar. Está además el sentimiento de gratitud.

La noche en que Glenda llega por detrás, me asusto. Primero es dolor, después una sordera tenue; me dan ganas de voltear y ver la teatralidad decorativa del cabello largo de la peluca enmarcando su rostro, pero me concentro en los filos de luz que iluminan la pared. Se trata de complacerla. De hacerla feliz. Ella acepta mi amor servil en el calor húmedo de mi cuarto. Luego de cierto tiempo comienza a rechazarme. Se obsesiona con la limpieza y el orden. Le preocupa, sobre todo, el baño. Hace gestos cuando me acerco. Algo quiere decirme. Pero no se atreve.

Al principio, cuando descubro las visitas del joven de la farmacia, siento un punzón en el estómago. Desplazada otra vez. Los escucho lejanamente, mientras intento conciliar un sueño que no llega. Me asquea la idea de que se calienten y se babeen la piel y se rían de mí, que sea el muchacho idiota a quien prefiera, claro, porque quizá otorga cierta resistencia que yo no soy capaz de ofrecer. Quiero recobrar mi lugar pero recuerdo que nunca he tenido uno. Soy incapaz de infligir un mínimo daño, el que sea, con tal de arruinarles la tarde. Lo único que me queda es ensuciar la taza. Hago lodo en el fregadero y percudo la loseta. Sé que las manchas de lodo no tardarán en ser eliminadas por mí, pero me gusta que Glenda entre a orinar, una vez que despida al rubiecito estúpido, y descubra en el piso mis huellas, o en la taza restos de mi pésima digestión.

No sé por qué le molesta tanto la mugre. Yo, que crecí entre la porquería, no puedo distinguirla de la pulcritud. Limpiar es maquillar a la inversa.

Quitas polvo, lodo, restos de imperfecciones, pelos estancados en los tubos de drenaje, sólo para que los objetos disimulen que serán deshonrados de nuevo: *deshonrados*, ella y su pudorosa palabra. En cambio sé que hay una naturaleza viva en el sudor, el olor a glándulas excitadas y cansancio impregnado en la ropa, el papel higiénico y sus secreciones, el sarro invadiendo la cocina.

Glenda me humilla cada que puede. No consigo saber por qué razón la he enojado tanto, qué se quebró en algún instante y arruinó los demás días. «¡Ya transpiras! Es decir: ¡Apestas!». No consigue echarme aunque lo insinúa. No abro la boca. La mía es una violenta calma. No tendría por qué quejarme. El trato al fin de cuentas lo hice yo. Aprieto los dientes. No tengo razones para rebelarme.

Me desquito sintiéndome a mis anchas en ese departamento ajeno, prendo la televisión, preparo comida y me siento en la mesa a contemplar filetes que no como, bailo desnuda frente al espejo de su armario, saco la cabeza de la ventana y silbo a los hombres que pasan abajo. A cualquiera de ellos, sin distinción alguna. Me gusta que vuelvan su vista hacia el quinto piso porque saco también el muñón. La mano izquierda es un palo delgado y triste. Hojeo libros y revistas y el tedio se vuelve más llevadero. Imágenes y anécdotas inútiles que me entretienen:

Está el libro que cuenta la historia de una mujer fascinada ante las manos de un jugador. «El arte de entender el movimiento de las manos se llama quiromancia», le explica ella, que abandona esposo e hijos para esperar al desconocido en la estación de trenes. Pero el jugador no aparece como ha prometido, y la detesto cuando duda y regresa, derrotada. Quiero ser el apostador y la mujer al mismo tiempo. Seguir jugando a la ruleta, engañar a la pobre dama de sociedad con apellidos importantes, arrastrar los pies al hogar donde los gritos domésticos esperan, intentar dormir mientras el tren destroza mi cuero cabelludo.

Está el portarretratos del buró. En un lado aparece la fotografía de Glenda, lleva el pelo azul y ojos y labios muy cargados de oscuro, una gargantilla que debe pesar con tanto brillo. «Estábamos de carnaval», replica, sin que yo lo pregunte. En otro retrato hay una niña desnuda, parece más bien un perrito famélico con cara de humano; aprieta contra sí sus rodillas, bajo ella hay un charco, la disposición de la luz delinea un ala en el agua. Me identifico: no hay ahí fragilidad; parece que su boca está endurecida deliberadamente, negándose a abrirla, negándose a ceder.

La venganza viene en el tiempo intermedio. Sucede una noche: atravieso la estancia y nos topamos. Nada de excesivo rubor y rímel, ni gargantillas de duquesa. Es la Glenda que conocí un poco desdibujada aquel mediodía del

puerto. Un vestido corto, zapatillas, la peluca de cabello ondulado, la sonrisa de felicidad fugaz. Titubea, duda, no sabe si dar explicaciones, justificarse. Al final sale dando un portazo, infantil y arrogante, pero también hundida.

Pasa un año. Glenda es un reproche viviente contra mí. Lo que me asombraba de ella, su seguridad, su porte, la ausencia de flaquezas, se desvanece. Está sometida por esos motivos que le avergüenzan. Cuando desciende de los tacones, dejo de admirarla. El espejo se ha agrietado. No son sus vestidos, sino ese pudor el que la hace débil. «¿Por qué te abochorna tanto? ¡Te ves tan bien! Las estrellas no conocen la timidez, no tienen derecho», me gustaría decirle. La tensión será la misma hasta el final. Haré lo necesario para servir con decoro, nada dirá mientras tanto, aparentará que no le importa salir, de vez en cuando, vestida y maquillada como si fuera al can-can. Pero sé que sufre. Con ese pudor fustigándola, el muchacho rubio de la farmacia merma las citas hasta que desaparece. También bebe con más frecuencia. Quiere vivir pero no sabe cómo hacerlo. Quiere que me vaya y supongo que se resiste porque está sola.

Pasan dos. «¡Voy a dejar el zoológico...! Ahí me siento peor que pavorreal rozándose con guajolotes». Con su diálogo de comedia antigua, se mira en el espejo que le devuelve su triste máscara, su reflejo cuarentón en el cristal, la resaca aposentada en charcas acuosas bajo los ojos. Es su única forma de expresar la poca voluntad que tiene, de volverme cómplice. ¿Qué debería responder? Hay noches en que va hacia mi rincón de rata sucia y sigue montándome, arañándome la espalda: su torpe orgullo para ejercer dominio. Las últimas tardes juntas, ambas parecemos invisibles. Ya no hay nada por demostrar y ocultar. Nunca la veré como un hombre. Diría que amo de Glenda su voz, y en los meses finales, la satisfacción de tener cierto poder sobre ella, de provocar su espanto si pongo el ojo en la cerradura. Nunca preguntará si hace bien o mal al vestirse de mujer, si se ve mejor de un modo que de otro, si debería dedicarse a otra cosa que le agrade más en vez de cuidar insectos, si debería echarme. Nunca nos decimos este tipo de cosas. Simulamos y las horas no son sino un esfuerzo gigantesco por limpiar y ensuciar. Polvo facial por aquí, detergente allá.

Una tarde tocan a la puerta. Glenda no está. El hombre que pregunta por Genaro se llama Bardem. Ya lo he visto entrar y platicar con ella mientras me deslizo del cuarto a la cocina. No está, digo. Cierro. Vuelve a tocar. Pregunta mi nombre. «Somos amigos, Genaro y yo». Eso dice. «No necesita usted explicarse», le digo y él contesta: «Te expresas como si estuviéramos en la época de la Colonia». Me cuesta trabajo reconocer su acento. «Lo cierto es que eres el pantano más bello de la comarca y todos venimos a verte». Con esa frase continúa su asedio. Después pide que lo acompañe: «Anda.

Te traeré de vuelta, estamos a quince minutos», explica. «Llevo tanto en casa del señor Genaro y nunca se había dignado a dirigirme la palabra», le reprocho. «¡Hala! ¡Lo resentida que saliste! Ya ves cómo es uno», termina.

Es un parpadeo, un adormilado abrir y cerrar de ojos. Todo crepita en las afueras de la ciudad porque acepto acompañarlo. Siempre es así. Ilógico y un poco anormal. Primero caminamos y después subimos a un bronquítico Ford azul. Ni siquiera me he dado cuenta de su aspecto, y en cambio pregunto nimiedades: «¿Cómo conociste a Glenda? ¿Desde cuándo? Y tú, ¿de dónde eres?», a lo que él responde con evasivas: «Aquí la gente duerme sin respirar, o sea, está muerta, y se mata porque trabaja de más». «Aquí hablamos con el volumen muy alto, gritando, y luego nos damos cuenta de que nos susurramos las palabras a nosotros mismos».

Recorremos las avenidas de la ciudad, el malecón, su brisa marisca, la costanera. Me gustan los techos cariados; las luces de las tiendas son como boyas delimitando un naufragio. El tráfico bordea los territorios del centro. Se oye muy cerca el ritmo melancólico de las fiestas. Diría que es la voz de un coro de emigrantes en la sentina de ese barco que es la ciudad anclada frente a una playa de aguas verdes. Siento que estoy en el lugar ideal, me pertenece el bullicio de quienes caminan ligeros, sin mayor destino que el concreto. Nada añoro y, por el contrario, tengo nostalgia de lo que está por venir. Pronto estamos en un cerro atestado de casas con techos de lámina. El alumbrado público mal ilumina los laberintos por donde subimos hasta llegar a la casa. Las paredes lucen su deterioro y se distingue un balcón.

Pronto sé cuál es la razón por la que Bardem me lleva a su cubil cuando veo las fotografías en las paredes: niños. Sanguíneos y turbios, posando desnudos en la alberca, en el césped, tocándose la punta de los pies, recostados en un largo sofá. «Mis hijos», dice. «Belina, Aldo, Sera». En la pared hay una réplica de la fotografía que Glenda tiene en su buró. Son criaturas semejantes a mí: quieren aletear pero no pueden, tal vez no lo hagan nunca. Piras: aves que arden atadas a la tierra. Parecen hallarse a gusto como están: atrapados. Por eso me agradan, aquellas primeras fotos.

«Desnúdate», ordena. Como estoy acostumbrada a las órdenes, no hay novedad. Posee un acento que no reconozco y es trigueño en una costa de gente morena. Sus ojos cabrilletean, su larga nariz inquisidora. Ni siquiera entiendo la importancia de su profesión cuando la anuncia. Si es fotógrafo, a mí me resulta igual a que sea carnicero. Lo que me inquieta es su pared.

«Sera, se llama Sera y es la menor», dice, cuando le pregunto por la niña que está atrapada entre las piernas de un hombre (el torso desnudo, una mano acariciando el cuello de la pequeña, la otra mano tomando el dedo índice de Sera, Sera entrecerrando los párpados en una mueca vaga, mientras Bardem suelta, con un disparo, la presteza de ave de rapiña).

Quiero preguntar. Callarse también implica preguntar. Para mi sorpresa, me ha subido a la rendija del balcón. Una pierna fuera, una dentro. Como si montara un caballo que en realidad es un filo de hierro en la terraza natural forrada de un musgo suave salpicado de flores. Algo punza. Las imágenes en la pared también punzan. Cada una a su manera. Permanezco así por un momento hasta que siento el inexplicable pudor. Ansia de ser mirada, escarbada así, exhibida. Hay curiosidad pero me hace sentir incómoda.

Ni siquiera ha disparado la cámara, sólo mira, presiento que se burla. «Mi ocupación favorita es comunicar los asuntos más inútiles, como si estuviera confiando tremendos secretos», declara. «Soy un auténtico granuja creyéndose artista de cinematógrafo, buen argumento para comprobar que siempre han existido pelafustanes con aptitudes estéticas», añade. No sé si deba sentirme orgullosa de que un fotógrafo me dé cierta importancia, pienso con ironía. Y, no obstante, me deslumbra.

Se acerca y toca el muñón, su redondez cálida. La piel ahí es lisa y brillante. Increíble que la mano termine en ese lugar. Que no sea. Que algo oculte. Es la primera caricia que un hombre hace a la extremidad más impúdica. Una cicatriz expuesta. Es más obsceno que toque el muñón a que si me lamiera las rodillas, por ejemplo. Acariciando mi pequeño monstruo, quiero decirle: «Este cañón puede matar, puede destruir».

Bardem de pronto me empuja fuera de la buhardilla, al mismo tiempo que me detiene. Un juego. Me da la impresión de que quien se asusta es él. Ni siquiera tengo reflejos que me obliguen a defenderme del posible caer hacia la calle. Cada que lo evoco me perturba: habría estallado mi cráneo, un *crop* mínimo. No te fíes, sentencia Bardem con la agilidad de los transformistas en las tablas, riéndose, agregando un: «El aprendizaje tiene esa ventaja, darle sangre fría a uno, que es lo necesario porque la práctica del peligro contribuye a formarnos hábitos de prudencia».

Lo que sigue a continuación tiene que ver con la tarea de pescar y dejarse cuando cae el anzuelo. A mí me divierte. Intuyo que lo que él busca de mí es algo que sólo yo poseo. Pensar que la cama es semejante a un mar inmóvil. Ya estamos en su cuarto y hay mucha luz, una luz que casi puede tocarse. Me siento a gusto con Bardem desde aquella primera vez, no por él sino por las fotos: por los niños de mirada déspota, ojos fijos en una ilusoria hecatombe ●

¿Entonces definitivamente es esto lo que tenemos?

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

Lo que antes era exacto ahora no encuentra su sitio.

CLAUDIO RODRÍGUEZ

Paseo por el Puente de Brooklyn
y pienso en los poetas
que me han precedido
abriendo sus buenos poemas
a la hospitalidad.
¡Qué perfecto ruso
era aquel que dijo
que éste sería el mejor lugar
para despedirse!
En mi cerebro se cierran
las puertas del tren
que lleva a ese oscuro cielo
bien llamado Paraíso.
No se regresa
de donde no se va,
dice un proverbio.
De acuerdo: todo se consume
demasiado pronto
en la lejana región
de los veinte años.
Puedo leer aquí
a Wallace Stevens,
dedicar un año de mi vida
a comprenderlo,
y siempre sacaré algo

en limpio, como una música
privada que no se va
de la cabeza, al contrario,
la vuelve frágil y confusa
igual que un buen consejo.
A cierta edad
se hacen crueles las estaciones,
se vuelven páginas en blanco
de oreja a oreja,
o mejor dicho
de boca a boca,
con sorna y gotas ácidas
de filósofo cabrón.
Somos abyectos al rojo vivo,
a cierta edad.
Pero me pregunto
si es justo pervivir
en medio de una batalla
cuando todos los demás
yacen en sus lechos
esperando que el Señor
venga a salvarlos.
Este Puente de Brooklyn
trae el éxtasis
de la tierra prometida,
pero a mediodía es una ruta
para insectos y ciclistas,
y de noche relampaguea en él
un corte de bisturí
para extraer el corazón
de su dulce reposo.
¿Entonces definitivamente
es esto lo que tenemos,
un pie vacilante
al que un incendio
empuja a saltar?

Mudanza

GONZALO CALCEDO JUANES

Puse en venta algunos de los bienes terrenales que ella nunca volvería a buscar: la bicicleta estática, el tocadiscos, la lámpara solar fundida, hasta los fajos de revistas de decoración. Cada semana renovaba el anuncio de la gaceta local y aguardaba a que sonase el teléfono. El anuncio aparecía mezclado con otros, hermanados todos por una doméstica desesperación.

Me pasaba la mayor parte del tiempo en casa, ejerciendo de contable aficionado. El despacho ocupaba la mesa del comedor. Si algún conocido o un comerciante cercano tenían dificultades para cuadrar sus balances, sencillamente llamaban a la puerta. Les invitaba a cerveza y charlábamos. Al final surgía el tema de nuestra separación y yo solía atajarlo yendo por más bebida: vodka, coñac, ginebra, vino barato. Lo que hubiese a mano.

Cuando telefonearon preguntando por la bicicleta estática no supe reaccionar. Es más, no había renovado el anuncio las últimas dos semanas y me extrañó la llamada. Ya había desistido de vender el lote. La persona que llamaba, una mujer joven, por la voz, insistió en que no se había equivocado de número. Preguntó por la bicicleta. Exclusivamente por la bicicleta. Me quedé callado.

—No me diga que ya la ha vendido. Llevo siglos buscando una. De ese precio, quiero decir.

Me hizo gracia que alguien tan joven hablara de siglos.

—Sigue en venta —añadí muy despacio, como si me costara hilvanar las frases—. Aunque forma parte de un lote.

—Sólo me interesa la bicicleta.

—Podría hacer una excepción —dije.

—¿Y cuándo puedo ir a verla?

—Mañana mismo. Cuando quiera.

—¿Le viene bien hoy?

—¿Hoy? ¿Esta mañana?

—Ahora mismo —concretó.

Respondí que estaba de acuerdo y colgué.

Apenas me dio tiempo a pasarle un trapo por encima. Estaba prácticamente nueva, aunque resultaba pesada. Un chisme a buen precio. Mi mujer había pedaleado en ella muy pocas veces, para ponerse en forma. Ahora vivía con un dentista y solía comentarme en sus llamadas telefónicas que acudía a un gimnasio de verdad; aquella bicicleta y las fajas adelgazantes formaban parte de su pasado. Como yo.

Llamaron a la puerta y fui a abrir. La chica no tendría veinte años, quizás menos. Rubia, menuda, sin gracia.

—Vengo por lo de la bicicleta —dijo con voz aguda.

—Es aquí.

—¿Dónde está?

—Arriba —contesté.

—¿En el dormitorio?

—Ahí la dejó mi mujer —dije innecesariamente, y la chica cabeceó como si se hiciese cargo de la situación, y entró.

La conduje hasta la escalera, subí delante y según avanzábamos empecé a disculparme por el desorden de la casa. Por el desorden y el desaliño.

—Estamos de mudanza —mentí—. Por eso vendemos los muebles. Bueno, casi todo.

—Me interesa la bicicleta.

Recorrimos el pasillo y sus corrientes de aire. El polvo fluctuaba en las fajas de luz de las ventanas. Al entrar al dormitorio, que tras una reforma de mi mujer era grande y tenía un baño dentro, ella se cruzó de brazos.

—Menudo cuarto.

—No está mal —admití.

—¿Así que se mudan?

—Un día de éstos.

—¿Y venden la casa?

—Estamos en ello.

—No me lo explico.

—Un cambio de aires. La bicicleta está allí —la había dejado cubierta con una sábana, como si fuese una antigüedad.

—¿Puedo verla?

—Claro.

La destapó con ademán de mago que desvela un truco. La claridad arrancó un brillo engañoso a los cromados. El cuero negro del asiento relucía sedoso. Era una bicicleta magnífica, con un contador digital y un sistema que controlaba las pulsaciones del que pedaleaba. Recordé el día en que la compramos, a mi mujer encima probándola, el gesto falsamente complacido del vendedor.

—Funciona perfectamente —presumí—. Tiene muy poco uso.

La chica se subió a la bicicleta. Pedaleó lentamente, con esfuerzo.

—Hay que girar ese mando para suavizar la marcha —dije.

—¿Así?

—Creo que sí.

Ahora pedaleaba con más soltura, casi con velocidad. Empezó a sonreír, como si se deslizase por la sombreada avenida donde estaba la casa y el viento la despeinara. No era una belleza, pero me pareció hermosa.

—Debo ir a más de cien —dijo perdiendo el resuello.

—Bueno, no creo que tanto.

—Dios mío, qué velocidad. Es increíble. Me encanta. Me encanta.

Parecía satisfecha, radiante, y yo me alejé unos pasos por si de repente la bicicleta recuperaba sus ruedas y comenzaba a moverse por mi mundo. Ella se puso de pie sobre los pedales, las pantorrillas restallando, la expresión concentrada. Como si corriese una prueba. Llevaba un pantalón corto y sus flacos muslos asomaban en tensión, arriba y abajo, igual que bielas. Si quería la bicicleta para hacer ejercicio, ése era el camino.

Entonces, como si algo no la convenciera, fue aminorando el ritmo.

—¿Algo va mal? —pregunté acercándome.

—No. Funciona perfectamente —ya no pedaleaba.

Se apeó, miró el contador digital. Apenas tenía aliento.

—Todavía puedo rebajar más el precio —dije.

El rostro de mi compradora se veía descompuesto por el esfuerzo. Se sentó en el borde de la cama y acto seguido se dejó caer de espaldas, hasta quedar tendida boca arriba. Puso los brazos en cruz sobre la colcha gualdrapeada.

—No estoy convencida —dijo.

—¿Por?

—No sé. Es una sensación. No acaban de gustarme las cosas usadas. No las eliges tú. Alguien ya las ha escogido antes.

—A veces no queda otro remedio.

—Es triste. Muy triste. Además traen fantasmas. Yo creo en los fantasmas, sabe.

—No hay fantasmas en esta casa.

—Pues acaba de pasarme. Estaba pedaleando y de repente era como si no fuese yo la que pedaleara.

—Ya. ¿Y quién pedaleaba?

—Otra persona. Su mujer, por ejemplo.

—Ella no está —cedí.

—Eso supuse. ¿Por eso vende la bicicleta? ¿Para vengarse? ¿Le engañó? ¿Fue una chica mala?

—Es un trasto. Un trasto viejo —añadí.

—Joder, estoy reventada —exclamó con una vulgaridad hiriente, y todo el encanto de la escena se desplomó como un telón polvoriento.

Cubrí la bicicleta con la sábana. El aire atrapado debajo me trajo a la cabeza los fantasmas de la chica. La miré de soslayo. Estaba convencido de que no iba a comprarla. Renovaría el anuncio y tal vez tuviese suerte en otra ocasión. Si no, acabaría llevando aquel bulto al garaje, donde quedaría arrumbado con las maletas de viaje, las bolsas de basura llenas de ropa y el dominó de cajas de zapatos. Mi mujer no quería nada. Ni siquiera dinero. Quería olvidarme, sólo eso. Aunque llamara de vez en cuando para recordarme lo miserable que había sido con ella.

Reparé en que la chica me observaba de forma extraña, dispuesta a pasar un mal trago. Lo vi venir. Como si leyera su mente.

—No tengo dinero —confesó—, pero me dejo follar a cambio de la bicicleta.

Pronto se dejaría follar por cualquier tontería, pensé. Por nada. Le sonreí al tiempo que sacudía la cabeza de lado a lado.

—No me importa la bicicleta. Puedes llevártela si quieres.

—Si me la llevo gratis pensarán que soy una puta.

—¿Y eso te importa?

—Me importa un bledo lo que piensen —dijo más animada—. ¿De verdad me la regalas?

—Sí.

Se colgó de mi cuello, me estampó un beso de niña y se fue.

A media mañana llamaron a la puerta un par de amigos de su edad, uno muy flaco, con un bigote ilusorio, y otro pelirrojo y pecoso. Entre los dos bajaron la bicicleta, mientras yo dirigía la maniobra. Se insultaron el uno al otro durante el forcejeo y tomaron una cerveza con la bicicleta plantada ya en el jardín. Al final la subieron a la destartalada furgoneta del hermano mayor del rubio, que era electricista.

Iban a irse y les dije que esperasen. Añadí algunas cosas más a la bicicleta: una lámpara de pie, una mesilla con tapete verde, un taburete de bar y una pequeña alacena con puertas de cristal. Cachivaches del anuncio y otros que en principio había decidido conservar. Hicimos varios viajes. Fue una mudanza improvisada.

Al final parecían chatarreros.

—Si no quiere el sofá, también podemos llevárnoslo —propuso el flaco.

—Todavía me hace falta —respondí. En él dormía bastantes de mis noches, pero esto no se lo dije.

—En ese caso...

Estreché sus manos.

—Buen viaje —deseé, como si emprendieran un largo éxodo, y se marcharon.

La camioneta partió vigilada con sigilo por mis vecinos, aquellos que hacían todo lo posible por evitarme y negarme el saludo. Los visillos volvieron a su lugar y me quedé un rato fuera, viendo aquel río de asfalto sombreado por los generosos árboles. La primavera en su esplendor, el sol en su cenit, el aire perfumado de todos los jardines mezclándose con el de las cocinas.

Sonó dentro el teléfono.

Descolgué. No podía ser. Era alguien preguntando por la bicicleta. Me pareció reconocer la voz de mi mujer, disimulada por un pañuelo, pero no estaba seguro. El corazón me dio un vuelco, pero me sobrepuse y murmuré:

—Lo siento. La vendí hace tiempo. Hace ya mucho tiempo... ●

Music Box

León Plascencia Ñol

¿Recuerdas Ka la *music box* que te llevé
desde aquel lugar distante? Había nubes ordinarias
ese día, un viento helado casi transparente. Quería decirte
algo, repetir ciertos gestos caligráficos
desde el avión. La bolsa de papel tenía más objetos
para ti: una intensidad roja en el moaré, mi propio ritual *kamikaze*,
un cielo inexacto y un poco de las ruinas de Oriente.
¿Qué hay en lo abierto que no existe?
Encima del amor hay otra cosa, acaso despedidas, brillos del mundo
y una playa lejana. Tuvimos un precipicio y un árbol
enfermo; tuvimos algo que se extravió despacio. Te escucharé
decir: la segunda maleta ya está vacía. Te escucho
exacta en el naufragio. Contamos una historia de un regimiento
de fantasmas; ellos nos siguen, nunca pudieron irse.
Esta hora es un insecto y mi mundo tiene asma.

Entré a esa tienda para comprarte un regalo. El invierno
es una danza de veinte grullas y quisiera tener un *kokatsu*
para estos días de frío. Cruzo la avenida y el único lenguaje
real es el cielo. Allá un semáforo, la tienda de ultramarinos

y los tabachines quietos. Tuvimos una casa y una pashmina blanca
que vio al Cañón del Sumidero. El río es una serpiente
y yo cruzo la avenida. Algo volverá como un hábito. Nada
extraordinario ocurre en este vuelo. Observo el jugo de tomate
del hombre de al lado. La bolsa de papel guarda mis gestos.
El mundo se sacude: un aire violento (*makura kotuba*) nos sacude. No
moriremos aquí, no hoy, es el destino, ya lo sabes, o esa artillería falsa.
Quería decirte algo. Aquí los autos pasan veloces. Entré a la tienda
de objetos alemanes. ¿La recuerdas? No es imposible observar
una fotografía fuera de foco. Hoy me vestí de negro. Afuera
del aeropuerto cientos de personas hacen colas para tomar un taxi.
¿Recuerdas que me pediste un *kimono*? Debí llevarte un *haori*
pero cargué por largos pasillos con una muñeca gigante
para la recién nacida. Hoy mi mundo tiene asma.

Viacrucis

Daniela Tarazona

para Belén Beloso y Joan M. Puig

Desdobló la tela para cubrirse la espalda. Desde la noche anterior tiritaba de frío. Afuera, los cuerpos a la intemperie mostraban las marcas de la tortura.

¿Cómo había sido capturada?, se preguntaba. Y los hechos recientes se sumaban en su mente. La casa estaba cerrada a cal y canto. Pasaba varias vueltas a los dos cerrojos cada noche. Sabía que vendrían por ella. Hacía tiempo que había imaginado ese momento. Así era: ella supo de su captura mucho antes de que sucediera.

—Tú, levántate y ve hacia el cuarto del fondo —le dijo el guardia.

Se puso de pie con trabajo, tenía heridas en los muslos, cardenales a lo largo de las piernas.

En sus recuerdos estaba la casa, la ventana que daba a la calle, los colores de la fachada de enfrente, azul con rojo, las voces de los vecinos durante la última noche. Luego, sólo sintió los brazos de dos hombres que la sacaban de la cama por la fuerza. Y no. No había sucedido de esa manera: ella había abierto la puerta para asomarse al escuchar un estallido fuera de la casa, pero no consiguió ver nada. Ella no había visto nada. Sin embargo, era verdad que los hombres la esperaban fuera de la casa desde el día anterior. Velaban su salida por la mañana, fumaban allí, junto a la puerta de la calle, deseaban terminar con aquella labor porque, como los otros, ella debía ser capturada antes del otoño.

Caminó hacia el cuarto. Al entrar observó un escritorio al fondo, allí estaba sentada ella. Sus ojos pequeños la observaban detrás de los anteojos.

—Eres tú, le dijo. Llevo tiempo a la espera de ver tu rostro. Ya sabes que

les interesas a ellos y que con tus acciones has provocado un desastre.

¿Qué había hecho? Dormía en el día y estaba despierta por la noche. Era eso. También creía que su cuerpo era capaz de realizar actos que desconocía, lo asumía así, con franqueza.

—Háblame de los cuerpos —le dijo la mujer con los anteojos—. Dime, con detalles, cómo lograste guiar la voluntad de tantos cuerpos. Se comenta que tu fuerza es superior a la de una mujer de tu constitución.

Ella guardó silencio.

—No sé —dijo—, yo sólo...

—No mientas, porque el castigo puede ser más cruel —dijo la mujer con los anteojos.

Y ella comenzó a llorar, era un recurso, a final de cuentas. Lloraba porque ignoraba cómo responder. No soportaba la luz que se colaba por la ventana. Sus ojos estaban hinchados por los golpes.

—Dime los detalles, como te lo he pedido, dime qué hacías después de dejar los cuerpos sin vida.

—Yo no hacía nada con ellos. A veces, los cobijaba para que conservaran más tiempo el calor, pero no planeaba nada.

La mujer de los anteojos se puso de pie y se acercó. Dio vueltas alrededor de ella, le olió el pelo, le revisó las manos.

—¿Crees que te hemos torturado por no hacer nada?

Los ojos se le llenaron de lágrimas. Tenía sed. No era capaz de saber cuántos días llevaba aislada del mundo, allí.

Entonces, la mujer de los anteojos se detuvo a mirar las uñas de ella, le preguntó por qué estaban sucias.

—Estuve en un cementerio la noche antes de mi captura —dijo ella.

—¿Sacaste cuerpos de las tumbas?

—Sí —respondió, con un poco de vergüenza.

—¡Y crees que no has hecho nada! De una vez te lo digo: tus acciones no tendrán disculpa, ni podrás eludir el castigo que te daremos. No voy a decirte los planes del Ministerio, mucho menos si no eres capaz de aceptar lo que hiciste.

La mujer se quitó los anteojos para observarla de cerca. Le abrió los labios con asco, los separó con un solo movimiento y descubrió sus colmillos.

Poco a poco, fue llevándola hacia la entrada del cuarto. Entonces, la mujer con anteojos sintió algo de miedo.

—Lárgate y espera lo que sigue. Que Dios tenga misericordia de tu alma —dijo la mujer.

A la noche siguiente, ella despertó sobresaltada. Era el día de su castigo final, se lo había revelado el guardia, se lo dijo como un secreto al oído: «Morirás», le dijo. Temblaba, su palidez mostraba las venas de su rostro. De cualquier modo, iba a morir si continuaba más días en aquel estado, sin agua ni alimento.

Se levantó de la cama. Fue hacia el cuarto donde había visto a la mujer con anteojos. El guardia dormía afuera. Giró el picaporte para descubrir dentro de la cama a la mujer.

Su pelo estaba enredado sobre el cuello. Con un movimiento suave, ella despejó la piel y se acercó despacio para encajar los colmillos a la par de la clavícula.

Escuchó el ruido de unos pasos. Eran dos hombres. El muro de la casa estaba deteriorado por el tiempo, se adivinaba el color azul de antes bajo el deslave de los años. Ella recordó las palabras de la mujer con anteojos, fue poco a poco, con la luz de su memoria, dando sentido a las palabras de entonces. Era joven para saber los planes del Ministerio. Era ingenua para comprender la vocación verdadera de la mujer con anteojos.

Los hombres abrieron la puerta de su casa. Tenían los rostros cubiertos por medias, debajo se adivinaban sus facciones deformadas. Le dijeron que no hiciera ningún ruido: uno de ellos se llevó el dedo índice a los labios para ordenarle el silencio. Ella obedeció. Después, recibió un golpe seco en la nuca. Cuando volvió en sí ya estaba presa en aquel lugar.

Recordó el sabor desagradable que le había quedado en la lengua, era amargo.

El cuerpo caliente de la mujer con anteojos se quedó allí, bajo las sábanas.

Aquello que no supo entonces, se le revelaba ahora como un hallazgo. El hambre de esos tiempos era saciada en ese instante. Alrededor suyo, la realidad se formaba por otro tiempo y otro espacio. Los guardias y los hombres de rostros cubiertos necesitaban sobrevivir. Alguien, antes, había descubierto los beneficios de succionar la sangre del otro.

Una leve sonrisa llenó sus labios delgados, apenas un segundo antes de morir, exangüe, en la cámara de tortura del Ministerio ●

Puentes, acueductos

Hipólito G. Navarro

Mi abuela Justa, apostada en un lugar estratégico en las afueras de la aldea, avista un vehículo con matrícula extranjera cargado de turistas. Sin pensárselo dos veces, lanza un silbido bien fuerte hacia los tejados de más abajo. Es un silbido como de cabrero, pero mucho más profesional.

Mi abuelo Justo, que fuma aburrido en la plaza, al oír ese silbido se encasqueta la boina con premura, se levanta y lanza a su vez un silbido menor, pero igualmente científico, muy estudiado en su modulación.

Tras esta señal salen mis tías abuelas de sus casas y se sientan a coser junto a las puertas en unas sillas de anea un poquitín desvencijadas. Algunas vecinas salen también, portando cubos y barreños con ropa sucia y se acercan raudas al lavadero público, donde comienzan a fregotear sus trapos mientras otras se apresuran a generar abundante espuma sobre el agua.

Pasados dos o tres minutos la actividad aldeana es total: varias mozas aplican una mano de cal al porche de la iglesia, dos niños juegan a canicas, las gallinas picotean magras lombrices, unos gatos degustan cabezas de sardinas por los empedrados...

Los turistas han bajado del auto y recorren las tres calles tomando artísticas fotografías de los viejos jugando al dominó en los veladores de la taberna, de las poses industriales de dos abuelas muy abundosas de arrugas fabricando cestos. Una de las muchachas forasteras solicita permiso para retratarse en el lavadero simulando el fregado riguroso de unos calzoncillos de lino del siglo dieciocho...

Mazorcas de maíz dorándose al sol, ristras de pimientos rojos y verdes amarradas en las ventanas, lamentables e impúdicos sostenes colgados de los tendederos con pinzas de madera, toda esa urgente decoración es fijada desde todos los ángulos posibles por las cámaras de los turistas.

Luego, cuando los visitantes regresan al auto, se obra a la inversa. No han subido los forasteros dos calles en el camino de salida cuando ya se van recogiendo las gallinas y los gatos, las mujeres guardan las ropas a medio lavar otra vez en los cubos, se retiran los pimientos, los sostenes, las mozas y los niños. Algunos viejos, con gesto de fastidio, se desenroscan las boinas aceitadas, abandonan las cartas sin terminar de reunir las cuarenta en bastos, y se encaminan hacia sus casas, pesadamente. Varios regresan con la tristeza del seis doble ahorcado en la mitad de una partida en la que dominaron blancas y pitos. Se les ve bastante fastidiados, porque consideran además que es bien poco, una miseria, lo que la corporación municipal les abona por cada representación.

Se está acabando de retirar el decorado cuando desde el puesto de arriba, junto a la carretera, muy fuerte y agudo, saliendo de la experimentada mella de mi abuela Justa, resuena de nuevo su silbido. Mi abuelo Justo, que recién terminaba de sacarse la boina, silba con fuerza a su vez, se calza la prenda de rigor, y contempla a mis tías abuelas en sus sillitas bajas de anea. Las ve cansadas, marchitas. Aguantan aún el tirón de los fines de semana, pero no están ya para muchos puentes •

La Muralla

Luis Jorge Boone

El aventón ya no se lo pedimos a cualquiera. Al principio no éramos tan exigentes con los que se detenían al vernos, ahí, a un lado de la avenida, junto a la estatua del indio, recién salidos de la facultad, cargando maletas y mochila, sin dinero para el autobús o con espíritu de aventura, atenidos a la generosidad de los que pasan. Pero pronto aprendimos que no cualquiera aguanta dos horas en la caja de una camioneta sin buenos amortiguadores; no cualquiera se mete en un auto del año de la canica, sin clima, cuyo conductor —coetáneo del vehículo— no quiere abrir las ventanillas porque el polvo del desierto se le mete a los ojos.

A veces se detenía gente que ya nos tenía ubicados. Un par de veces nos pasó, unos traileros que transportaban rollos de acero nos preguntaron: «¿Qué ustedes no son los doctores?». O gente que iba para Monclova nos llevaba y nos hacía prometerle, medio en broma y medio en serio, que cuando pusiéramos consultorio los atenderíamos gratis.

Samuel viajó con nosotros una sola vez. Se nos acercó, evitando maletas y grupos de estudiantes, como si nada, como si cada semana hiciera lo mismo: estrecharnos las manos, dejar una mochila casi vacía sobre el polvo que se acumula a la orilla del asfalto y preguntar cómo nos iba. Otro que no quiere irse solo, pensamos.

Samuel había saludado a Toni por su nombre. Pero creo que hasta los conductores que desafiaban el bordo y no frenaban notaron su expresión de perplejidad. Le pregunté a mi amigo de dónde lo conocía. No estaba seguro. Había salido hacía poco con una estudiante de psicología que iba de fiesta en bar. La verdad es que nunca había prestado atención más allá de asegurarse de saludar a todos con la mano correcta.

«Claro, todos los psicólogos están locos», más en broma que como respuesta dijo Samuel cuando le pregunté si estudiaba psicología, y puso un pie en el asfalto, dejando su integridad física en manos de la probable

exactitud de direcciones hidráulicas y mecánicas. Una camioneta se detuvo. «Voy yo», dijo. Cuando la dejó ir pensamos que algo había pasado, pero luego, cuando hizo lo mismo con otros dos vehículos, de plano nos sentimos molestos.

—Nada más cabían dos.

—Ni lo dejaste hablar.

—¿No lo viste? La barba hecha nudos, los ojos rojos, la gorra de Bardahl y el peto con lamparones de aceite.

—¿Te dio asco? ¿O te da vergüenza que te vean viajando con él?

—No. Pero —la voz se le nubló—, por alguna razón, me da la impresión de que ese hombre últimamente sueña que mata personas a mano limpia, de formas horribles.

Los tres decidíamos que íbamos a dejarlo en la cuneta, tragándose el polvo del siguiente vehículo que parase, cuando Samuel nos jaloneó, diciendo que estaba arreglado, que una pareja joven nos llevaría en el *camper* de su camioneta, sólo debíamos tener cuidado con las cajas donde llevaban vajillas y manteles.

—Han de ser satanistas. Son cosas para misas negras —dijo Toni.

Samuel se le quedó viendo seriamente, pero la razón de su desconcierto quedaba más allá del tono de mi amigo.

—Nomás a ti se te ocurre —dijo, con una de esas sonrisas extraviadas que responden a una broma que nadie ha hecho.

El *camper* ocupaba sólo la mitad de la caja, un pequeño sombrero embutido en una cabeza monumental, y no tenía puerta trasera, así que pudimos ver cómo nos alejábamos de la zona industrial de Saltillo y enfilábamos rumbo a la carretera vieja.

—Me hubieran dejado conducir —dijo Omar, que sólo hablaba para quejarse—. ¿A poco no conocen la salida nueva? Ya inventaron la línea recta.

Empezaron las curvas, los desniveles pronunciados que terminaban en la epifanía de una pequeña zona de derrumbes llamada Las Imágenes. Una extensión de desierto ocupada por promontorios de tierra, algunos breves y otros grandísimos, esculpidos por el antojo de la intemperie, amontonamientos que semejan inmensos nidos vacíos de termitas o ruinas de rascacielos en miniatura que se han colapsado hacia el sótano, cañones cuyos bordes parecen de cera derretida.

Empezamos a platicar. Mencionamos de pasada a la psicóloga de Toni y sus reuniones obligatorias de los viernes.

—Yo nunca voy a fiestas —dijo Samuel—. Ni a clases.

—Ya. ¿Y vas a decir por qué te da miedo la gente? —embistió Toni.

—¿A ti no? —la voz de Samuel apenas vencía la fuerza del viento que se colaba por el hueco de la puerta trasera—. A veces uno no sabe exactamente con quién viaja.

—Lo único que conseguiste fue que saliéramos tarde.

—Pero vamos a llegar. ¿Cuánta gente va por la carretera —abrió su chamarra y la hoja dentada y larga de un cuchillo asomó apenas—, sin saber si va a llegar o no a su destino?—. Nosotros lo escuchábamos, muy quietos, vueltos piedra. —Vas en el asiento del copiloto, haciendo plática a un desconocido, viendo por las ventanillas el atardecer, feliz porque viajas sin pagar, sin saber que quizá sea la última vez. ¿De veras creen que las cosas se obtienen gratis?

Los muchachos y yo debimos de inventarnos cien películas diferentes cada uno, pero seguro todas incluían a un loco pidiendo aventón en solitarias carreteras del norte para destazar a sus víctimas con un cuchillo de campamento.

—Es para defenderme.

—Claro —dije.

—¿Dirían que vamos como a cien kilómetros por hora? —Omar respondió que más o menos.

—Entonces falta como media hora —y empezó a contarnos—. Hace dos meses pedí aventón en el mismo lugar donde nos levantaron. Un jueves. Nomás yo estaba al pie de la estatua del indio. Casi nadie pasaba, y absolutamente nadie se detenía. Regresaba con mi mochila a rastras cuando, al pasar frente a una gasolinera, escuché a un hombre de sombrero vaquero decirle al despachador que le llenara el tanque y le calibrara las llantas, porque salía rumbo a Piedras Negras.

»El hombre entró al autoservicio, lo esperé hasta que salió, y le pregunté si podía dejarme en Sabinas. Me miró por un rato demasiado largo; luego, como si me notara por primera vez, sonrió torciendo los labios y dijo que claro, que podía viajar en la caja. El motor arrancó y sonó como si fuera a quebrarse. Me sorprendió la velocidad a la que podía ir esa camioneta tan vieja, el roce del aire debía contribuir a arrancarle costras de la pintura roja. El aire frío del desierto me cortaba la cara, y me refundí en una esquina de la caja. El hombre me vio por el retrovisor mientras me acomodaba, y subió el pulgar, como diciéndome que todo marchaba bien, o tal vez que yo me lo había buscado.

»El aire estaba húmedo, olía a tierra mojada. Hacía frío. Pensé en decirle que no fuera mala onda, que me dejara ir adelante, pero cuando volteé hacia la cabina, me pareció ver como si el hombre platicara con alguien. No vi si llevaba perro, o algo. Manoteaba, movía la cabeza, hasta se reía. Pensé

que quizá era de esas personas que tratan a los animales como personas, y viceversa.

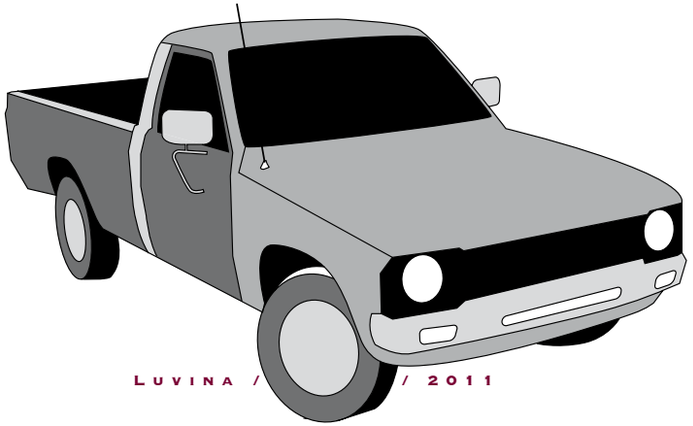
»Como a la hora de camino, llegamos a La Muralla. Las montañas interrumpieron la oscuridad plana del desierto, el brazo de la Sierra Madre Oriental que atraviesa la carretera 57, en medio de cerros que parecen paredes. El hombre redujo la velocidad a un nivel peligroso, como si quisiera ver bien las piedras enormes que se levantaban justo en los límites de la cinta asfáltica, como torres jorobadas. Vi hacia arriba: las siluetas puntiagudas se recortaban contra las nubes. En el otro extremo de la carretera, un barranco se abría junto con el recuerdo de cientos de accidentes.

»El vehículo se detuvo. Las luces se apagaron y una luz muerta iluminó el paisaje. Truenos en la distancia. Estábamos en el descanso que hay a la mitad de los diez kilómetros y medio que dura La Muralla. Iba a llover.

»—Bájate a echar una firma. ¿O qué? ¿Con tanto frío no te han dado ganas de mear?

»El lugar era una especie de balcón donde cabían dos o tres autobuses. Una barda baja de piedra marcaba el inicio del barranco. Recientemente habían remodelado la carretera, ampliado los carriles y acondicionado el paradero. Busqué la estatua de un oso erguido sobre las patas traseras que las autoridades habían puesto ahí sin que viniera mucho al caso. Fui hasta ella y oriné. El aire arreciaba por momentos.

»—¿Sabías que se han robado ese pinche oso como tres veces? —gritó el hombre desde su puesto—. El que se lo roba lo tira por ahí, alguien reporta que lo vio allá por La Hacienda de Guadalupe y lo traen de regreso. El que se lo lleva es un bromista. Pero, si a bromas vamos, ¿a santo de qué un oso de bronce en pleno desierto? ¿Para ver qué cara ponemos? —no volteé a verlo, pues no quería salpicarme los zapatos, pero la voz del hombre se extinguía poco a poco, como alejándose—. Y se lo van a llevar de nuevo, te lo aseguro, y lo van a encontrar y lo van a traer otra vez —y se carcajeó con sonidos toscos.



»Me subí la bragueta y empezaron los relámpagos. La sucesión azarosa de extrema oscuridad y luz intensa era desconcertante. El viento me golpeaba.

»Tuve miedo de que el viejo cabrón se largara de ahí y me dejara en medio de la nada. Un relámpago me mostró la camioneta. Me acerqué a ella tratando de adivinar dónde estaría el hombre; la grava crujía con mis pasos, haciéndome resbalar de pronto, delatando que corría más rápido a medida que me entraba la ansiedad.

»Escuché un ruido. Ramas quebrándose, o tierra que se desliza cuesta abajo. Otra vez. El barranco. Un relámpago duró más de lo habitual, vi la barda de piedra y me acerqué sin pensarlo. Me asomé y el siguiente relámpago me permitió reconocer la forma serpenteante de una especie de sendero que se adentraba al fondo del barranco. La dirección del viento cambiaba, jalándome hacia el despeñadero. Me aferré al borde. Otro relámpago me mostró el fondo. Otra ráfaga llegó desde atrás y sentí como si alguien pasara junto a mí durante un segundo y se riera muy despacio, junto a mi oreja, para alejarse después, como si estuviera montado en el viento. La contemplación súbita del fondo del barranco me mareó. El frío. Busqué la camioneta, decidido a meterme en la cabina. Al momento de dar el primer paso en el piso inestable, sentí que una ráfaga disparada desde algún lugar de la oscuridad me golpeó el pecho, impulsándome como si tuviera manos, como si pudiera jalarme y luego soltarme, y dejarme colgando en el vacío, aferrado a la barda, buscando desesperadamente la manera de apoyar los pies en la nada.

»Estuve menos de un minuto colgando en el barranco. El vértigo me desubicó: creí que el cielo me atraía a caer, que sobre mi cabeza se alzaba el abismo. Les puedo jurar que, con la luz defectuosa de uno de los relámpagos, pude ver, en lo alto de la montaña, tan lejos que ahora me parece imposible haber distinguido algo, una figura que se asomaba, como esperando observar mi caída. La figura de un hombre. Un hombre que llevaba sombrero.

»Logré subir y las primeras gotas cayeron sobre la grava. La voz me sobresaltó al escucharla tan cerca.

»—Ya estuvo. Hay que llegarle —quise preguntarle a dónde había ido, cómo había bajado, para qué; pero no, mejor no—. Vente adelante si quieres.

»Salté a la caja y el hombre se carcajeó. Murmuró, subió a la cabina y puso reversa hasta quedar frente al oso. Sacó una mano por la ventanilla y señaló la estatua con el índice. Agradecí cuando emprendimos de nuevo el camino, como almas que lleva el diablo. Lo último que importaba era que pudiéramos voltearnos.

»Me bajé en el semáforo de Castaños, aprovechando que nos tocó el rojo. Estaba empapado. Apuré un gracias y me dirigí a la central de autobuses. El viejo cabrón ni siquiera volteó a verme».

Ya no volvería a hablar. Samuel se cubrió la cabeza con la chamarra, se recostó en la caja y se puso las manos en los oídos.

Estábamos cruzando La Muralla.

Pasamos el paradero.

Nadie dijo nada.

En lo alto, las crestas irregulares de las montañas dibujaban contra el cielo un mapa de tinieblas.

Omar, Toni y yo nos bajamos en el cruce de Madero y Juárez. Samuel no se movió, siguió enroscado y cubierto. Ninguno de nosotros se le acercó; no habíamos olvidado el cuchillo. Agradecimos a la pareja y nos alejamos. Tampoco les advertimos nada.

El aventón ya no se lo queremos pedir a cualquiera, y es más difícil que alguien nos lleve. Y es que la carrera de medicina es pesada, hay que leer mucho, estudiar los fines de semana. Ayer, Omar dijo que la próxima vez tomaría el autobús. Toni, que iba a dejar de ir por un rato, que ya tiene novia acá. Y a mí, la verdad, nada más de imaginarme pidiendo aventón, de suponer que una camioneta roja, muy vieja, se detiene, y un hombre de sombrero se asoma desde la cabina y dice «Súbete», de pensar que tendría que hacerme el sordo y alejarme, la verdad, a esas alturas, la idea de viajar de aventón me parece demasiado complicada, una mala costumbre que debo dejar •

Pasión y muerte del equilibrista

César Gutiérrez

1

Érase el delgado equilibrista trepando la silenciosa escalera hasta envolverse entre [las nubes
Las celestiales nubes que hierven su rostro evaporan

El equilibrista sin rostro abre las puertas del cielo y levanta un dedo: gobierna

Cactáceas en la frente, un crucifijo en el pecho, diademas y un hermoso traje de [luces envuelven la espigada silueta del equilibrista,
dulce y brillante como una estrella solar violeta

A ambos costados de la cuerda, dos ángeles sobrevuelan tensando su ancho [camino (ese metálico sendero rodeado de árboles frondosos,
de troncos amarillos y escamosos
De troncos permanentemente atravesados por las filudas dentelladas de las fieras)

A los costados de esa polvorienta carretera crece el peligro, la lengua de alambre, el vértigo tienta y desintegra: derrama frío

2

El Hombre, delgado, silencioso y sumamente débil en la aproximación, tan solo camina
Pero los ágiles dedos del tamborillero convocan a los cielos de recargadas nubes [para que

—abajo—
la red inexistente sólo sea una negra trama hermanada con el terrible sortilegio de los [cielos abriendo su generoso cuerpo azul e infinito sobre el retumbante acero del redoble

Entonces un filo, rápido como un destello o una mariposa cruza el metálico- [invisible: en ese instante
preciso, precioso —el del toque sutil— el hombrecillo de la cuerda, el temerario, el [divino, El Poeta, se descuelga
Y de cara a una vibrante caída agita desesperadamente sus músculos, diseminando [(desordenando) sus delgados huesos a lo largo de su frágil cuerpecillo

3

Suave, profunda y hermosa fue la caída del equilibrista

Pero a escasos metros de tierra firme, aceleró violentamente para que la estela o la [arena dorada —que también caía adornando su hermosa trayectoria— lo sepulte como la última lluvia sobre el [desierto

El delicado equilibrista murió en el acto

Cayó aflojando los dedos

La perfecta indiferencia de los tambores —ese silencio— contra la espuela clavándose [en el centro de su aullido

Su cuerpo de caracol ensortijándose en la arena

4

Entonces —esbelta, luminosa, extenuante— emergió La Dama
Curvándose astillosa para clavetear

Pero el sereno equilibrista, relamiéndose entre sus pechos
—entre los pechos de La Virgen— extrajo el puñal, trazó una cruz en su boca y persignándose
[ante Ella, la besó...
Y amarrando el pesado crucifijo sobre su quebrada espina, extendió los brazos,
proyectando el largo cuello

5

(Y la ensangrentada gónada se inflama)

6

Y tragando saliva —o vidrio— el heroico alambrista de labios rojos tuerce
[horriblemente el rostro y se
desprende del suelo para iniciar un lento proceso de flotación
Proceso preñado de eléctricos estertores que sacuden su cuerpo exangüe
Su cuerpo coronado de una sonrisa ovalada (¡Oh siniestra sonrisa que desnuda el
[brillo de un diente de oro
sobre el más pálido de los rostros de El Hombre!)

Y el ejército de dolientes —esos seres, esa muchedumbre— deja caer la temblorosa
[mandíbula, alzando la
aterrada mirada con dirección a El Artista en ascención

Dirigiendo sus afiladas pestañas contra el elevado Poeta
Y el delicado,
el alado espíritu se eleva entre la muchedumbre

Fue así como, envuelto en una nube sulfurosa, inexorablemente pleno, ganó los aires
[el esbelto equilibrista

El equilibrista que ata las miradas del pavor.

Poemas

Gabriel Cosoy

Vamos

y en realidad
no hay avión, ni coupé, ni tren

Transitamos por un rojo costado a una velocidad
Rara...

El espejo retrovisor siempre está empañado.

◆ ◆ ◆

Cada vez
que enciendo un fuego
mis uñas quedan negras

No es una señal o un oráculo a descifrar.

Es nomás
Parte del carbón
Y de una genealogía hecha de grasa animal quemada
En el asador

Es la porción de humo que retengo
En mi carne.

Es lo único que queda vivo del proletariado en mí
La imagen de mis uñas con un bordecito negro de hollín.

◆◆◆

Un perro aplastado
La mitad delantera estaba intacta
Y viva
La otra
La trasera
No estaba
Simplemente
No estaba
Velocidad inaudita
Propiamente inaudita

Velocidad de vegetación ondulada

Campo entrerriano

Una pampa de inesperadas dimensiones

Allá arriba iba el medio perro de ojos entrecejos y nariz desafiante
La luna le hizo honores
Persigue
Aúlla una desesperación
Destino ondulando.

Huitzilopochtli
El feto asesino frente al espejo
(o la explicación)
(fragmento)

Alessandro Raveggi

Importante es llegar,
antes que santos y marranos,
nunca soltar la costa,
ni esa flor entre los labios secos
que se hace pesada, se pasma.

La nueva costa ya está revolcada,
humectada como regazo materno,
hay que extirpar un poco de raíz,
esta vez moviéndose
hacia el interior, del trauma,
entre las oscuras caras
de la asfixia ecuatorial,
del nudo corredizo del mundo
hay que podar las plantas flexuosas,
que no permiten la visión,
el disparajo de luz dorada que
redime y restituye el panorama.

Versión de Montserrat Mira

Huitzilopochtli

Il feto assassino allo specchio (o la spiegazione)

Importante è giungere, / prima di santi e marrani, / mai mollare la presa della costa, / di quel fiore tra le labbra secche / che si appesantisce, allibisce. // La nuova costa è già rivoltata, / umettata come lembo materno, / c'è da estirpare un po' alla radice, / stavolta muovendosi / verso l'interno, del trauma, / tra le facce scure / dell'asfissia equatoriale, / dello scorsoio del globo, / c'è da ripulire le piante flessuose, / che non permettono la visione, / lo sparaglio di luce dorata che / redime e ridona il panorama.

Mami debe de ser una fuente de plumas

Kim Hyesoon

En la casa de mami, los pisos son también mami, el polvo que flota alrededor del cuarto también es mami, cuando abres la puerta de la casa de mami yo estoy bajo las plumas de mami como un huevo sin empollar. Todos los sueños que son soñados en la casa de mami vienen de la fuente de mami, la fuente en la casa de mami nunca está seca. Mami teje tan bien nidos de sueño con las plumas arrastradas de la fuente. El desayuno en casa de mami: la taza es una pluma, el café son plumas y aun las cucharas pluma, plumas sándwich, un desayuno alado

Mami, que después de enseñar a los niños, sale del terreno de la escuela al anochecer cargando su vacía caja del almuerzo

Mami, que un domingo rompe el hielo matutino y se agacha para azotar y lavar la colcha

Mami, cuyas manos están agrietadas

Mi cuchara que flota alrededor en el río que se ha derretido

Mami que tiene muchos otros pollitos, aparte de mí, colgando bajo su axila

Mami que perdió la paciencia una noche y salió a comprar una incubadora eléctrica

El tío que vive al lado y revisa el sexo de los pollitos mató a todos los machos y los mandó al puesto de comida donde se venden gorriones rostizados

Todos los pollitos hembra fueron enviados a una casa de asistencia

Dice que los pollitos hembra serán criados para comerse más tarde

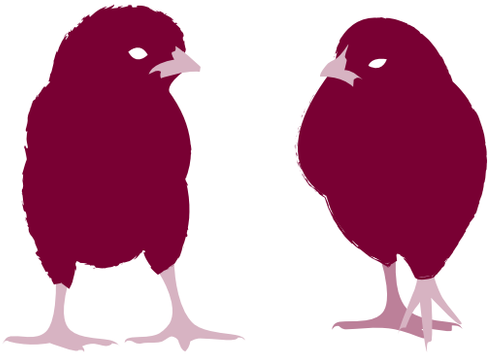
Bajo el sueño hay estrellas que no han sido aún empolladas

Estrellas que me llaman desesperadamente

Bajo las estrellas, abajo muy lejos

Yo, otra mami, tengo estrellas frías en mi abrazo

Versión de Laura Solórzano,
a partir de la traducción del coreano
al inglés de Don Mee Choi



엄마는 깃털 샘인가 봐요

엄마네 집은 방바닥도 엄마, 방안에 떠도는 먼지도 엄마, 엄마네 집 대문을
열면 나는 아직 부화되지 않은 알처럼 엄마의 깃털 밑에 있게 되지요.
엄마네 집에서 꾸는 꿈은 모두 엄마 샘에서 나오는 것, 엄마네 집 샘은 마를
날이 없지요. 엄마는 그 샘에서 길어온 깃털로 꿈 둥우리를 잘도 짜주지요.
엄마네 집에서 먹는 아침은 찻잔도 깃털, 커피도 깃털, 심지어 깃털 티스푼,
깃털 샌드위치, 날개 아침 식사

아이들 가르치고 빈 도시락 들고 해가 진 분교 마당을 나서는 엄마
주일날 아침 얼음을 깨고 앉아 이불 호청 두드려 빠는 엄마
손등이 갈라터진 엄마·
얼음 풀린 강물 위에 떠다니는 내 숫가락
나 말고도 두 겨드랑이 아래 새끼들을 잔뜩 매단 엄마
어느 날 저녁 참다못해 병아리 전기 부화기를 사온 엄마
옆집에 사는 병아리 감별사 아저씨는
숫병아리는 모두 죽여 참새구이 집으로 보냈구요.
암평아리는 모두 기숙사로 보냈어요
암평아리는 키워서 잡아먹을 거래요

수면 아래에는 아직 부화되지 않은 별들
나를 애타게 부르는 별들
나는 그것들 아래 까마득한 아래
또 엄마인 내가 차가운 별들을 가득 품고 있어요

엄마네 집 부엌문을 열면 보리밭이에요
파아란 보리 깃털들이 익어가요
찬장 서랍마다 알에서 금방 꺼낸 새들이
하얗게 가득해요
마루 밑에서도 하얗게 깃털 함박눈이 내리고
다락방에서 쏟아지는 깃털 무지개
나는 그 무지개에 내 잠옷을 걸쳐두었어요
우리 엄마는 정말 꿈 둥우리를 잘도 짜지만

Canciones de Alejandría

(fragmentos)

Mikhail Kuzmin

Tres veces vi su cara.
La primera, caminaba
yo por el jardín,
iba en busca del rancho para mis compañeros,
y para hacer más corto el recorrido
tomé el sendero junto al ala de palacio;
de pronto, escuché cuerdas,
y como era alto,
lo vi sin esfuerzo por el ventanal:
estaba sentado, triste y solo,
sus dedos finos tocando con pereza las cuerdas
[de una lira;
un perro blanco yacía silencioso a sus pies,
y sólo el rumor de la fuente
se mezclaba con la música.
Al sentir mi mirada
bajó la lira
y levantó su rostro.
Magia fue para mí su belleza
y su silencio en la quietud
del mediodía.
Me santigüé y corrí asustado
lejos de la ventana...

Más tarde, hacía la guardia en Lochias,
en el paso hacia el cuarto
del astrólogo real.
La luna dibujaba un claro sobre el suelo,
y un destello nació de las hebillas
de mis sandalias
cuando pisé la claridad.
Al oír pasos
me detuve.
Del silencio de adentro,
precedidos por un esclavo que llevaba una
[antorcha,
salieron tres hombres,
y él era uno de ellos.
Estaba pálido,
pero me pareció
que el espacio se llenaba de luz,
no por la antorcha,
sino por su rostro.
Me miró al pasar
y diciendo «Te he visto antes, amigo»
entró en la morada del astrólogo.
Se había esfumado ya su ropa blanca
y la luz de la antorcha se perdió
pero yo seguí allí, inmóvil, sin aliento,
y cuando, en el cuartel, acostado,
sentí
a Marcio, que dormía junto a mí,
tocar mi mano con el gesto habitual,
me fingí dormido.
Y después otra tarde
volvimos a encontrarnos.

No lejos del sendero de las tiendas del César,
tomábamos un baño
cuando escuchamos gritos.
Corrimos, pero era demasiado tarde.
Arrastrado del agua,
el cuerpo
yacía en la arena,
y su rostro ultraterreno,
su rostro hechicero,
miraba con los ojos abiertos.
El emperador se apresuraba a lo lejos,
golpeado por la triste noticia,
y yo me quedé allí, sin ver nada,
sin oír nada, sin sentir las lágrimas,
olvidadas desde la infancia,
correr por mis mejillas.
Toda la noche susurré plegarias,
deliré con mi Asia natal y Nicomedia,
y los ángeles cantaron:
«¡Hosanna!,
¡un nuevo dios
se ha dado a los hombres!».

Versión de Nayar Rivera

Александрийские песни

Три раза я его видел лицом к лицу. / В первый раз шел я по саду, / посланный за обедом товарищам, / и, чтобы сократить дорогу, / путь мимо окон дворцового крыла избрал я, / вдруг я услышал звуки струн, / и как я был высокого роста, / без труда увидел в широкое окно / его: / он сидел печально один, / перебирая тонкими пальцами струны лиры, / а белая собака / лежала у ног не ворча, / и только плеск водомета / мешался с музыкой. / Почувствовав мой взгляд, / он опустил лиру / и поднял опущенное лицо. / Волшебством показалась мне его красота / и его молчанье в пустом покое / полднем! / И, крестясь, я побежал в страхе / прочь от окна... / Потом я был на карауле в Лохие / и стоял в переходе, / ведущем к комнате царского астролога. / Луна бросала светлый квадрат на пол, / и медные украшения моей обуви, / когда я проходил светлым местом, / блестели. / Услышав шум шагов, / я остановился. / Из внутренних покоев, / имея впереди раба с факелом, / вышли три человека / и он между ними. / Он был бледен, / но мне казалось, / что комната осветилась / не факелом, а его ликом. / Проходя, он взглянул на меня / и, сказав: «Я тебя видел где-то, приятель»,/ удалился в помещенье астролога. / Уже его белая одежда давно исчезла / и свет от факела, пропал, / а я все стоял, не двигаясь и не дыша, / и когда, легши в казарме, / я почувствовал, / что спящий рядом Марций / трогает мою руку обычным движением, / я притворился спящим. / Потом еще раз вечером мы встретились. / Недалеко от походных палаток Кесаря / мы купались, / когда услышали крики. / Прибежав, мы увидели, что уже поздно. / Вытащенное из воды тело / лежало на песке, / и то же неземное лицо, / лицо колдуна, / глядело незакрытыми глазами. / Император издали спешил, / пораженный горестной вестью, / а я стоял, ничего не видя / и не слыша, как слезы, / забытые с детства, / текли по щекам. / Всю ночь я шептал молитвы, / бредил родною Азией, Никомидией, / и голоса ангелов пели: / «Осанна! / Новый бог / дан людям!»

Mano y MUNDO

JOSU LANDA

a Jesús R. Jáuregui

A veces me he sentido asombrado de que no exista un «Tratado de la mano», un estudio pormenorizado de las innumerables virtualidades es esta máquina prodigiosa, que junta la sensibilidad más matizada a la fuerza más libre.
PAUL VALÉRY, *Discurso a los cirujanos*

En condiciones normales, todos los seres humanos estamos dotados de un par de manos. Importa referir esta obviedad, porque a partir de ella podemos tematizar esas extremidades, colocarlas en el campo de atención teórica, del que las sustrae el hecho de pertenecer al cuerpo propio.

Lo que llamamos *mano* se manifiesta, a primera vista, como un dispositivo anatómico integrado por piel, vellos, uñas, carne, huesos, venas, nervios, músculos, ligamentos... También es obvio que no basta este inventario de componentes biológicos para acceder al sentido de ese órgano. Éste vendrá dado por su modo de ser en el mundo, en consecuencia, por la manera de relacionarse con su alteridad de referencia.

Cada mano se ofrece a la mirada atenta como una especie de mecanismo orgánico capaz de realizar una muy amplia gama de funciones, de diverso signo, en su mundo de referencia. La mano toma y da, domina y libera, desgarra y unifica, crea y destruye, cura y mata, daña y place, siembra y extirpa, riega y quema, acaricia y golpea, recibe y rechaza, descubre y oculta, borra y escribe, enciende y apaga, une y separa, pule y rasga... A fin de cuentas, detrás de ésas y de miles de otras posibilidades, se observa en la mano un modo de relación con su mundo de referencia, signado por la funcionalidad, la efectividad, la utilidad, tanto en el terreno de la dinámica personal subjetiva como en el de la actividad pragmática.

En último término, esa condición funcional de la mano deriva en una creatividad de alcances cósmicos. Según la escala, el mundo de referencia de la mano puede ser la más común situación existencial, cualesquiera de las que se articulan cada día, o el universo todo de lo humano. En ambos planos, la mano interviene decisivamente en la constitución del mundo.

El papel de la mano, en la dinámica interior de cada persona, asumida como ser que representa, desea y actúa, ya fue explorado, de manera más que estimable, cuando menos, por Schopenhauer. Desde el libro primero de *El mundo como voluntad y representación* se tematiza y problematiza el cuerpo propio, en el entendido de que éste es el territorio en el que se anudan el orden de lo fenoménico y el de lo nouménico, en virtud de lo cual se torna posible una deducción teórica de este último como realidad absoluta. Tener conciencia del cuerpo propio posibilita, al menos, la experiencia interior de una fuerza irreductible a las determinaciones de la razón. Un nivel primario de representación del cuerpo propio viene dado por el hecho elemental de que lo intuimos como nuestro objeto más «cercano». Pero esa intuición, por sí sola, es demasiado limitada: no alcanza a ofrecer la idea del cuerpo propio como un objeto entre los objetos del mundo. De acuerdo con el pensador alemán, «el cuerpo, al igual que todos los demás objetos, no es conocido como verdadero objeto, es decir, como representación intuitiva en el espacio, más que de forma mediata, en virtud de la aplicación de la ley de causalidad a la acción de una de sus partes sobre las otras». En el caso del cuerpo propio, esa acción viene a ser la del ojo que lo ve o la de la mano que lo palpa.[1] Al ver y/o tocar nuestro cuerpo, no sólo captamos que se trata de un objeto más, sino que lo constituimos como realidad, como existencia en el mundo.

Schopenhauer continúa la larga tradición filosófica que privilegia al ojo y sus potencialidades como sustento empírico de la verdad teórica. En esto no introduce ninguna novedad, salvo el radicalismo consistente en reivindicar dicho órgano como un agente constitutivo del mundo. Éste sólo habría llegado a ser existencia determinada, en el momento en que se abrió el primer ojo, así fuese el de un insecto.[2] Lo que sí parece

1 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Trotta, col. Clásicos de la Cultura, Madrid, 2004, trad., introd. y notas de Pilar López de Santa María, vol. I, p. 68).

2 *Ibid*., p. 78: «Los animales han existido antes que los hombres, los peces antes que los animales terrestres, las plantas antes que todos estos y lo inorgánico antes que lo orgánico; [...] por consiguiente la masa originaria ha tenido que atravesar una larga serie de cambios, antes de que se pudiera abrir el primer ojo. Y, no obstante, de ese primer ojo que se abrió, así fuera de un insecto, sigue siempre dependiendo la existencia de todo aquel mundo».

más novedoso —al menos en la tradición filosófica— es la atribución a la mano de una función constitutiva análoga a la del ojo. Con ello, Schopenhauer pone de relieve tres cualidades de la mano: su condición objetual, su autonomía relativa y su poder ontogenético.

Ese poder constituyente de la mano va más allá de los límites del cuerpo propio. En realidad, la mano comparte con el ojo buena parte de la representación de lo existente, pero se independiza bastante del órgano de la visión cuando se trata de la configuración sustancial de lo real. Podría decirse que el mundo deriva del proceso subjetivo que lo representa y de la acción realizadora de la mano (y su prolongación en la herramienta, en el instrumento que repotencia su eficacia técnica). Con todo, para que la mano efectúe tales funciones debe haberse constituido primero, a sí misma, como objeto. En el orden de la representación, la mano se constituye como objeto de modo análogo a cualquier otro: por obra de la sensibilidad y el entendimiento de que está dotado el sujeto. La mano propia es percibida por el sujeto como ente que coexiste con otros entes —es decir, situado en un espacio— y que se ve afectado por las modificaciones que acontecen en el tiempo, conforme a la ley de causalidad.

El agudo historiador del arte Henri Focillon amplía y precisa lo dicho por Schopenhauer sobre la capacidad de hacer mundo que signa a la mano. Acaso influido por las tesis del pensador alemán, el esteta francés afirma que

> la posesión del mundo exige una especie de olfato táctil. La vista resbala a lo largo del universo; la mano, en cambio, sabe que el objeto tiene peso, que es liso o rugoso, que no está soldado al fondo del cielo o de la tierra, con los cuales parece formar cuerpo. La acción de la mano define los vacíos del espacio y los llenos de las cosas que lo ocupan. Superficie, volumen, densidad, gravedad, no son fenómenos ópticos. El hombre tiene noción de ellos ante todo por sus dedos, por el hueco de la palma de la mano. Medirá el espacio no con la mirada, sino con su mano o su paso. El tacto llena la naturaleza de fuerzas misteriosas; sin él, sería parecida a esos deliciosos paisajes intrascendentes, chatos y quiméricos, de la cámara oscura.[3]

3 Henri Focillon, *Elogio de la mano* (CDC / UNAM, México, 2006, trad. de Inés Rotenberg, p. 23).

Ciertas cosmogonías y sus proyecciones modernas en las perspectivas historicista y evolucionista introdujeron el referente histórico, para entender y relatar ese proceso. Platón, por ejemplo, en *Timeo*, narra el «nacimiento» de piernas y manos al cuerpo humano como resultado de una decisión pragmática del demiurgo, interesado en dotar de medios efectivos de traslación al cuerpo portador de «la morada de lo más divino y sagrado» en nosotros, es decir, la cabeza.[4]

Por su parte, también a título de ejemplo, la conjunción de materialismo, historicismo, evolucionismo y positivismo dio, en el caso de Friedrich Engels, un fruto modélico: su célebre tratadillo titulado «El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre». Distanciado de las cosmogonías antiguas, en lo tocante a la explicación de los organismos biológicos en virtud de la acción creadora de un agente divino, el pensamiento de Engels —a su modo, epítome de las ideas triunfantes sobre el tema, en la Modernidad secularizada— mantiene en común con relatos como el platónico la aceptación de un vínculo entre órgano y necesidad. Su relato se articula con los componentes que siguen:

1. Los primates de la era terciaria tenían una forma de vida que estimuló la diferenciación de sus manos respecto de sus pies, debido a la distinción de sus respectivas funciones.
2. Ello derivó en la posibilidad de adoptar una posición erecta, «paso decisivo», según Engels, «para el tránsito del mono al hombre».
3. Las diferencias orgánicas entre las manos de los primates —incluidos «los antropoides superiores»— y las del ser humano se deben al perfeccionamiento adquirido por éstas a base del trabajo realizado «durante centenares de miles de años».
4. La invención de herramientas —Engels menciona el cuchillo de sílex como ejemplo— significó un progreso decisivo: «la mano era libre y podía adquirir ahora cada vez más destreza y habilidad».
5. Esa «mayor flexibilidad» y eficacia de la mano «se transmitía por herencia y se acrecía de generación en generación».
6. La mano es, en efecto, «el órgano del trabajo», pero también es producto de éste.
7. El sentido del tacto se ha ido perfeccionando a la par del desarrollo de la mano, por obra del trabajo.[5]

4 Platón, *Timeo* (Gredos, Madrid, 1992, intr. y notas de María Ángeles Durán y Francisco Lisi, 44d-45a, p. 193).

5 *Cf.* Friedrich Engels, «El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre», en *Obras escogidas* de Carlos Marx y Federico Engels (Progreso, Moscú, 1981, pp. 66-70).

La propagación de lo esencial del relato evolucionista alcanza a dominios muy alejados del materialismo engelsiano. Por ejemplo, José Gaos, en una apetecible disertación sobre la caricia, asegura que

> la mano animal no puede acariciar: es para ello demasiado áspera, callosa. Por esto, por no poder llevar a cabo propiamente el más noble de los movimientos de la mano [...] no es propiamente mano todavía. Es menester que la extremidad *anterior* se haya convertido resuelta, exclusivamente en extremidad *superior*, esto es, que se haya alzado del suelo definitivamente, a saber, adquiriendo la complexión y siendo objeto de la cultura que le permiten acariciar, propiamente, plenamente, para que se convirtiera definitivamente en mano. Yo diría: *no es simplemente que la mano puede acariciar*, sino que: *es la posibilidad de acariciar lo que hace, lo que crea la mano*.[6]

Al margen de las consideraciones sobre la verdad científica de estas variantes del relato evolucionista, pueden resultar teóricamente útiles dos de las ideas que contiene: la de la autonomía relativa que la evolución biológica confiere a la mano y la de la doble intencionalidad que subyace en ese proceso.

Como sea que haya sucedido —la de Engels es sólo una explicación entre otras posibles—, lo cierto es que muchos de los movimientos y estados de la mano tienen lugar sin el conocimiento ni el consentimiento del sujeto, aunque también sin que por ello se trate de una independencia total, porque no es dable la mano sin el sujeto al que corresponde y mayormente responde. Esto es lo que puede nombrarse con el término «autonomía relativa».

Asimismo, aunque no cuente con los elementos para asegurar que ello haya dado pie a su realización biológica, puedo observar cómo la mano se realiza ónticamente en la medida en que se dirige siempre a una alteridad de referencia, a una realidad externa a sí misma, al tiempo que ésta se constituye, en su mayor parte, por la acción directa de la mano o por efecto de su actividad mediada por diversos dispositivos técnicos. Esto es lo que aquí se llama «doble intencionalidad», apelando obviamente al léxico típico de la fenomenología husserliana.

El hecho de que el sentido de la mano esté más allá de su substancia biológica, su objetualidad anatómica, induce a pensar en su condición simbólica. No a la manera en que Platón imagina al hombre incompleto que, para alcanzar la completud, busca a su *symbolon* —un «otro» cuya entidad derivaría de una perdida unidad originaria. La mano ostenta un carácter simbólico en la medida en que se realiza —es decir, adquiere unidad y razón de ser— realizando su mundo de referencia. Las franjas de la totalidad de lo existente en que se desenvuelven nuestras vidas se articulan como modos del orden general del sentido, en virtud de la acción intencional —directa e indirecta, compleja y dinámica— de nuestras manos; proceso en el que éstas, a su vez, dialécticamente, cifran su ser.

La naturaleza simbólica de la mano no se limita a la señalada intencionalidad. En su dinámica intencional, la mano opera como un poder de expresión simbólica, al menos de dos modos: como generadora de una semiótica propia y como parte relativamente autónoma del cuerpo que expresa el ser de la persona. Conviene reparar en la complementariedad de ambos modos, pues la evidente semiótica de una entidad que es capaz de significar, por caso, estados o actitudes de firmeza y debilidad, aceptación y repudio, temblorosa ansiedad y satisfacción, autocontrol y violencia, angustia mortal y sosiego, bienvenida y despedida... va más allá de lo «mímico» y de la suplantación o afirmación gestual de lo que se comunica verbalmente, para irradiar simbólica y carnalmente lo que somos. Por eso, la mano muerta en el cadáver o porque ha sido separada de su cuerpo no es nada significativo, salvo en el caso en que algún agente, aposta, con sus propias manos y con todo lo que dimane su ser, le confiera un valor traslaticio, resignficador. Es lo que pasa con las reliquias en ciertas tradiciones religiosas. O, por referir un ejemplo más cercano, lo que sucedió con la mano y el antebrazo que el ejército villista arrancó a Álvaro Obregón, en la batalla de Celaya. Como es bien sabido, esa porción inerte de la anatomía del general sonorense tuvo una sobrevida simbólica, mientras ciertas referencias axiológicas, vigentes hasta no hace mucho, lo permitieron. Cuando desapareció esta condición, se desvaneció también el símbolo y se vació el recinto en el que operaba como tal, sito en el parque de La Bombilla.

La mano se hace haciendo y lo que hace la mano hace a la mano, pero la efectividad ontogenética de esa dinámica no se limita al plano simbólico, por importante que éste sea. En lo que a expresividad respecta, la mano puede ser tan importante como el rostro y la palabra. Acaso esa afinidad es la que explica la conformación de la poderosa trinidad expresiva integrada por la cara, el verbo y las manos, hasta el punto de que ninguno de esos tres elementos expresa por sí solo lo que alcanza a revelar en coordinación con los otros dos. Ahora, vista en solitario, hay aspectos del ser de cada quien que la mano expresa mejor, con más

6 José Gaos, «La caricia», en *La filosofía de la filosofía* (Crítica, Barcelona, 1989, p. 128).

entidad, que la cara y que muchas palabras. Los cosmetólogos, por caso, saben bien que el maquillaje facial puede falsear muy eficazmente la edad de una persona, pero sus manos delatarán su verdad en ese punto. La sabiduría popular ha accedido a esta conciencia, a juzgar por el certero refrán mexicano «Caras vemos...».

La identidad personal sólo parcialmente tiene bases sustanciales y resulta innegable el papel que en su determinación desempeñan factores extrapersonales, relacionales, como la posición social, los vínculos con el entorno comunitario, la biografía particular, la opción sexual ejercida, la pertenencia a cierta clase o estamento... Un ejemplo que ilustra esa incidencia de lo social-relacional en el ser de cada quien, sin salirnos del terreno que venimos pisando, es el de la situación de los zurdos en un mundo dominado por diestros. En esas coordenadas, la manos amplían y complementan la función identificadora del rostro. La faz propia delata nuestro ser ante el espejo, y la del prójimo nos dice siempre de quién se trata éste y, en parte, hace patente el estado de su ánima y de su ánimo. No hace falta ser un fisiógnomo avezado para intuir esa evidencia. Al contrario, todo parece indicar que ese acto de «leer» las caras con que constantemente nos topamos es una práctica a la que no puede sustraerse ningún ser humano. Lo que las manos aportan a esa «lectura» a la vez identificadora y constitutiva es una serie de datos imposibles de evadir; por ejemplo, la condición social de cierta persona (según se trate de manos callosas o tersas, descuidadas o recién pulidas por el manicurista), su carácter (a juzgar por la torpeza o el refinamiento con que las emplea), su estado anímico (si coge las cosas con crispación o cruza sus dedos con placidez) y muchas otras posibilidades, sin olvidar la de la edad, ya referida.

Ahora, en lo que a todas luces supera la mano al semblante humano y a la palabra es en su capacidad de realización e intervención fáctica en el mundo. El ser humano realiza estas dos funciones complementarias por medio del aliento, la voz, la palabra, la mirada, el canto, el silbido, la imagen personal (privilegiadamente, el rostro), el cuerpo obstante con sus emanaciones fisiológicas, su lengua y sus órganos genitales, pero ninguna de tales posibilidades de la simple existencia de cualquier persona alcanza a tener el poder de intervención, en su alteridad de referencia, que tienen sus manos y sus prolongaciones técnicas. Las manos se manifiestan como las más eficientes ejecutoras de los designios de lo que Schopenhauer concibió como «voluntad de vivir». Ello, porque dichas extremidades son los medios con que el cuerpo —máxima objetivación concreta de la voluntad en sí— siente más hondamente, moldea y domina el mundo.

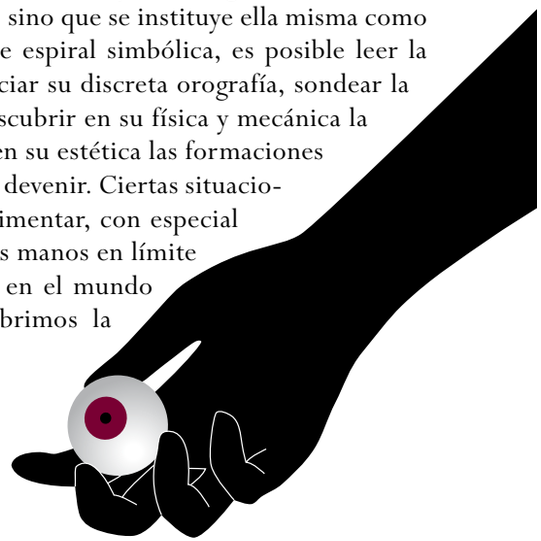
En estrecha conexión con esa disposición óntica de las manos y con la autonomía relativa que ya se les ha reconocido, se evidencia su condición utilitaria. El ámbito existenciario de la mano es el de los medios, los actos, los procesos y los hechos de utilidad, en cualquier orden del ser (no sólo en el de la producción económica y colaterales). En principio, cada mano es útil. Cuando se le ha cercenado de su respectivo cuerpo, éste pierde eficacia en todos los terrenos, incluyendo el de la vida afectiva. Si por alguna razón resulta baldada, se le sobrelleva como una excrecencia estorbosa, una persistente presencia de la muerte en carne propia.

Pero la mano es un útil muy singular. Al margen de la exactitud heurística del relato evolucionista al modo de Engels, se constata que la disposición ontológica de la mano como instrumento al servicio de la voluntad en sí se proyecta en la herramienta y en la máquina. La mano aparece, así, como el útil que, desde el cuerpo, instaura el orden de la utilidad —es decir, las situaciones que confieren sentido a la utilidad y en las que ésta hace lo propio respecto de las acciones humanas y los medios instrumentales de que se valen. La mano trasciende, así, sus poderes primarios, puramente orgánicos, por medio de la fabricación de utensilios que, a su turno, dialécticamente, también moldean la entidad concreta de cada mano. De ahí que, salvadas las consabidas distinciones naturales, sean notoriamente diferentes las manos de un obrero de la construcción que las del técnico que repara la computadora en que plasmo estas líneas o las del pianista de la orquesta filarmónica de la universidad.

Pero esa interdependencia dialéctica entre la mano y el artefacto utilitario no se inscribe sólo en el hábitat social, sino que opera en el de la lógica misma de la técnica. La funcionalidad toda de los dispositivos técnicos está determinada por la estructura y el sentido de la mano. Agarramos —con lo cual trasuntamos nuestras uñas en garras, tal vez por mor de cierta solidaridad inconsciente con nuestros hermanos, los animales de garra— el mango de un martillo o el asa de una maleta, objetos fabricados conforme al principio de adaptación a la forma y entidad de la mano, para incrementar su efectividad, reduciendo hasta lo hacedero el dolor y el sufrimiento que, en ciertos casos, comporta la realización de sus funciones. Aplicamos nuestros dedos al tubo depresible de lubricante íntimo —es el eufemismo al uso— con el que la mano se esmera en optimar el placer sexual, de manera «sobrenatural». Oprimimos un botón para echar a andar toda una serie de procesos técnicos productivos. Todo el abigarrado sistema de los instrumentos en el que acontecen nuestras existencias remite, en último término, al modo de ser de la mano. Así que, sin la mano, ninguna herramienta, ningún aparato, es nada. Pero,

correlativamente, la historia de esa suerte de segunda naturaleza que es la cultura ha derivado en la situación de que la mano misma es cada vez menos sin el auxilio de algún artefacto. Hasta donde puede columbrarse, la opción *cyborg* vendría a ser la máxima consumación de esa deriva.

Es claro que la mano es la causa eficiente de la cultura, de ese mundo humano erigido sobre la base del mundo natural. Si se entiende por «cultura» el sedimento de la actividad matérica y espiritual de los seres humanos en el tiempo, se capta con facilidad el poder constituyente de la mano; no sólo porque completa con instrumentos de todo tipo, con procesos creativos y productivos y con valores de uso de la más diversa índole la espontánea formación y renovación natural del mundo, sino porque contribuye de manera decisiva al acontecer del sentido. Con su acción intencional, la mano hace ser las cosas y las formas del mundo, en la medida en que señala a éstas, las diseña, las amasa, las moldea, las construye, les impone ciertas relaciones, las comprende (es decir, las envuelve y atenaza ontológicamente, conforme exige el puño estoico). También en la medida en que se las apropia, pues la mano intenta siempre poner todo a la mano. Pero, al operar de ese modo, procurando que el mundo sea habitable y vivible en términos mejores que los impuestos por la terredad[7] cruda —pese a que, a veces, mal encaminada en ese empeño, también construye los infiernos que nos agobian—, la mano también trasciende sus determinaciones naturales y adquiere un lugar en el orden del sentido, esto es: se constituye ontológicamente. Así, la mano no sólo hace y ase al mundo, sino que se instituye ella misma como mundo. Por eso, en una suerte de espiral simbólica, es posible leer la mano, explorar su geografía, apreciar su discreta orografía, sondear la tenue hondura de sus cuencas, descubrir en su física y mecánica la palpitación del ser en sí, advertir en su estética las formaciones y deformaciones en que se cifra su devenir. Ciertas situaciones extremas nos permiten experimentar, con especial intensidad, esta constitución de las manos en límite del mundo —que es como decir en el mundo mismo—, como cuando nos cubrimos la cara ante el espanto.



7 Fecundo neologismo inventado por el poeta venezolano Eugenio Montejo.

De lo visto hasta aquí se infiere que la mano se adscribe al ámbito de los medios. Este carácter medial, junto a su ya señalada autonomía relativa, confiere a la mano una indiferencia ético-técnica. Ningún uso de la mano está predeterminado, tanto en el plano moral como en el técnico. La mano puede moverse por intenciones e intereses buenos como de signo contrario; puede, asimismo, aplicarse a procesos técnicos de mayor o menor envergadura, comprometidos con este propósito o aquel otro.

Esa condición medial e indiferente hace de la mano un poder subordinado al poder que la impulsa y dirige, que es la voluntad del agente respectivo. Con violencia o con ternura, con conciencia clara o sin ella, con habilidad o con torpeza, la mano siempre trata de amoldarse a los designios del sujeto deseante que se vale de ella para alcanzar lo que quiere. Así, en tanto que ejecutora de los dictados de la voluntad, en cualesquiera de los niveles en que ésta se exprese, la mano puede ser lo mismo la herramienta de las más ínfimas empresas que el instrumento de una potencia que da y quita la vida, es decir, de una deidad. Entre las manos del demiurgo platónico y las de un alfarero del Cerámico ateniense hay un diferencia enorme de poderes, pero asimismo una clara identidad estructural, en lo tocante a prácticas y procesos efectuados.

La indiferencia técnica y moral, así como el margen de dependencia que la ata a la voluntad del sujeto respectivo, podría inducir a pensar que la mano se desafana de toda determinación ética. Dado que la mano no es del todo autónoma, no es posible sustentar algo como un «*ethos* de la mano» —lo que fuere que esta expresión llegase a significar. Pero ello no justifica que la mano se desentienda del *ethos* del sujeto al que corresponde y sirve. De hecho, nunca estará de más hacer de cada mano una potencia virtuosa en los terrenos técnico, ético y estético. En todo caso, toda opción o programa de razón práctica alcanza una penetración mayor y una justificación más honda si se expresa en la vida de las manos de quien ejerza aquélla con la debida congruencia. Ello, porque la mano es un medio de expresión ética y estética sustentada en la sensibilidad y la efectividad. Una praxis sustentada en la solidaridad, el bien común, la justicia, el respeto al prójimo, el dominio de sí y las demás virtudes intelectuales y morales, se proyecta en un desenvolvimiento de las manos adecuado a tales excelencias. No sería apropiado, por ejemplo, enseñar la templanza abofeteando al pupilo deseoso de aprenderla; como tampoco lo sería, por caso, predicar el reconocimiento a la dignidad del otro, al tiempo que se insulta al primer viandante incómodo, esgrimiendo la mano en ademán de rabia u odio.

Ahora, así como esa especie de «ética derivada» conviene a la entidad y al uso de las manos, también se aviene con éstas una estética a su modo específica. El esmero en la presencia física de la mano (la *manicura* propiamente dicha) puede responder a un sano interés por convivir bien y aun congraciarse con los prójimos, como también puede estar delatando una vanidad desmedida y ridícula. Tampoco el signo ético de actos análogos relativos al aspecto de las manos puede ser predeterminado por ningún código o referente moral equivalente. Pero esto no excluye la posibilidad de una belleza que sólo atañe a las manos y a su desenvolvimiento genuino. Por ejemplo, André Breton consignaba, en su prólogo a una selección de los célebres aforismos de Lichtenberg, que éste llegó a describir «sesenta y dos maneras de apoyar la cabeza en la mano».[8] Ello sin contar las innúmeras expresiones artísticas y poéticas centradas en la mano y cuya consideración desborda los límites del acercamiento teórico al que responden estas líneas. Para eso está, por ejemplo, la refinada sensibilidad y la enorme erudición de alguien como Focillon, quien nos recuerda que

> los grandes artistas han prestado una extremada atención al estudio de las manos. Ellos que, mejor que los demás hombres, viven gracias a ellas, han sentido su pujante virtud. Rembrandt nos las muestra en toda la diversidad de las emociones, de los tipos, de las edades y de las condiciones: mano abierta por el asombro, toda en sombra, levantada a contraluz por un testigo de la gran *Resurección de Lázaro*; mano obrera y académica del profesor Tulp, que en la *Lección de anatomía* muestra, al extremo de una pinza, un haz de arterias; mano de Rembrandt en el acto de dibujar; mano formidable de San Mateo, escribiendo el Evangelio bajo el dictado del ángel; manos del viejo tullido de la *Pieza de cien florines*; reproducidas en los toscos y simples guantes que cuelgan de su cintura. [...] Esas manos viven con intensidad por sí solas •[9]

8 André Breton, «Prólogo» a los *Aforismos* de Georg Christoph Lichtenberg (Fraterna, Buenos Aires, 1978, trad. de Mario Giacchino, p. 13). La aportación del científico y aforista alemán ha estimulado diversos estudios, ensayos e iniciativas de ampliación y profundización. Por ejemplo, en nuestro entorno, la publicación en 2007, por Tumbona Ediciones, de *62 maneras de apoyar la cabeza (y unas cuantas más)*, haciendo cohabitar a Lichtenberg con Andrés Virreynas, en un libro ilustrado por Luis Blackaller.

9 H. Focillon, *op. cit.*, p. 17.

Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado

Eugenio Montejo

Aunque la vocación poética de Gonzalo Rojas se hizo presente desde una edad bastante temprana, al considerar la suma de su obra puede decirse que se trata esencialmente de un poeta de la madurez, como fue el caso del poeta griego Constantino Cavafis. En Rojas se cumple desde el inicio una perspicaz y segura vigilancia de cuanto se publica en su entorno, aunque decida espaciar las publicaciones de sus dos libros iniciales y resumir en ellos el fruto de su trabajo durante décadas.

Al encarar el estudio de su obra hay que considerar el hecho, pues, de que a los 60 años, no obstante ser conocido fuera de su país gracias a varias antologías, sólo había publicado *La miseria del hombre* (1948) y *Contra la muerte* (1964), este último un poemario editado a los 46 años.

Añadamos asimismo que esta segunda y determinante etapa de la obra de Rojas va a cumplirse también principalmente en tiempos en que el autor se ve forzado al exilio, por lo que al rasgo de poeta de la madurez se ha de añadir el de poeta del destierro, puesto que la experiencia del destierro, aunque no sea la única, va a coincidir con el vigor que se apodera de su trabajo a partir de la publicación del libro *Oscuro*. En este poemario, capital en la tentativa poética de Rojas, va a concentrarse el efecto de una centella, mediante la cual, de un solo y como esperado fogonazo, algo en su poesía se cancela, otra buena parte de lo ya hecho se confirma, y ciertamente es mucho lo que se inaugura.

Y no se trata sólo de que Rojas, durante las dos siguientes décadas, se dé a publicar una serie de libros. En verdad, de poco habría valido la persistencia si tales títulos no se abonaran a un nuevo modo de decir poético, a un novedoso desempeño de tonos y procedimientos que añaden luces inéditas a la escritura del poema en nuestra lengua. Lo sugestivo de su evolución a partir de *Oscuro* será la búsqueda de una palabra que procura sintonizar la sensibilidad entremilénica, capaz de dar expresión al vértigo y las peculiaridades de este tiempo. Una sensibilidad que me atrevería a definir como deltaica, pues en su represa-

miento se confunden muchas de las preocupaciones, imágenes y visiones de los diez siglos precedentes a la hora de desembocar en el vasto océano de un nuevo milenio. A esa sensibilidad deltaica, que se acumula en tensos remansos antes de desencadenarse en inusitados torrentes, corresponde esta poesía.

Sólo en la siguiente década da a la imprenta cinco libros. Progresivamente el poeta parece adueñarse de una nueva sintaxis mediante un empleo tan singular del ritmo como pocos creadores de la segunda mitad del siglo XX pueden acreditarse. «Mi sintaxis de niño contra el maleficio», dice el poeta. Vista en el plano formal, no es ésta una conquista que venga de la nada. Gonzalo Rojas tiene bien aprendidos sus clásicos, algo de su nervio proviene de Quevedo y de la relectura de Quevedo que se cumple en la voz de César Vallejo. Ha reconocido su deuda con Huidobro y su afecto por Gabriela Mistral, y ha descifrado con atención los códigos vanguardistas de los iniciales años de la pasada centuria, si bien ese conocimiento ha sido transcrito en la partitura de una música veloz, música del relámpago, cercana al vértigo, que se halla en peculiar sintonía con la sensibilidad que prevalece en nuestro tiempo.

El núcleo de la fuerza mágica que recorre la poesía de Rojas arraiga, pues, principalmente en el ritmo. Dentro del tratamiento rítmico a que me refiero se distingue en la poesía de Gonzalo Rojas una línea de entonación que suele apoyarse en giros del habla coloquial, al mismo tiempo que es perceptible a veces cierto tono cortado, al cual alude Jorge Rodríguez Padrón cuando habla de «un espacio imaginario entre respiración y asfixia». De igual modo es frecuente la oposición o reiteración de las vocales, así como los acentos acumulados que insinúan la velocidad expresiva, este último uno de sus distingos más visibles.

Más de cinco lustros han corrido desde la edición caraqueña de *Oscuro*. Entre aquellas y esta fecha, la obra de Gonzalo Rojas no ha cesado de crecer hasta convertirse, por propio mérito, en una de las más decisivas de nuestra lengua en los actuales días. He escrito *decisiva* porque creo que su poesía se cuenta entre las que concretan, además de innegables aciertos verbales, algo parecido al dibujo de esa nueva sensibilidad a que aludí al comienzo de estas páginas. Aparte, pues, del goce estético que siempre proporciona una palabra cuando está en su lugar, hemos de tomar en cuenta en este caso los nuevos modos de sentir que ella fomenta. Releamos una vez más las palabras que nos dicen de dónde ha venido el poeta: «Es como si yo dejara que escribiera el lenguaje por mí. Parece descuido, y es el desvelo mayor. Estoy dejando que las aguas hablen, que suban las aguas, y que ellas mismas hablen» •

La versión íntegra de este ensayo se publicó originalmente en el núm. 35 de **Luvina** *(verano de 2004).*

Tijuana John K

Rafael del Río

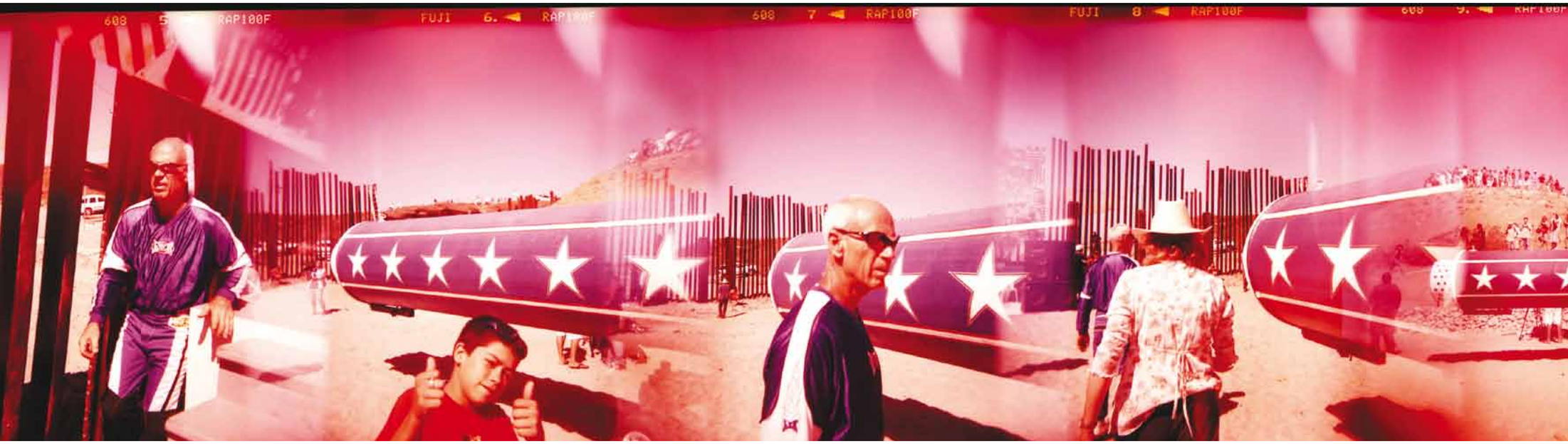
Hay fronteras imaginarias que provocan que la relación con el otro se base en el prejuicio y en el miedo. Las fronteras imaginarias construyen fronteras físicas: muros que dividen a la gente de una mirada a otra, de una piel a otra, en calles, colonias, ciudades y países. Tijuana es el paso fronterizo de mayor flujo migratorio del mundo.
En su camino «al otro lado» a los migrantes se les confunde con delincuentes. Más de 4 mil personas han muerto en los últimos 10 años al intentar cruzar a Estados Unidos. Jalisco es el segundo estado con mayor migración de México. Todos los jaliscienses tenemos por lo menos un amigo o familiar en «el Norte».

En el país que se deja y en el viaje que se inicia los que se van construyen identidades divididas y cambiantes. Muchas veces, el «sueño americano» enfrenta a las vidas de los migrantes con la violencia, la clandestinidad, el abandono y la muerte anónima. En ocasiones, con esas vidas se tejen la solidaridad y la esperanza. El camino hacia el «sueño americano» tiene múltiples caras. Sus imágenes son espejos en los que nos reflejamos para darnos cuenta de que somos parte de una sociedad fragmentada por muros que, para mal o bien, crean espacios con valores propios y muchas contradicciones.

17
RAP100F
FUJI
18
RAP100F
CFCABF

8
RAP100F
608
9.
RAP100F
CFCABF

FUJI 12


608 5 RAP100F
FUJI 6. RAP100F
608 7 RAP100F
FUJI 8 RAP100F
608 9. RAP100F

608 1 RAP100F
FUJI 2 RAP100F

Tijuana John K es una serie de fotografía documental y experimental de la vida en la frontera de Baja California, en México, y de California, en Estados Unidos. El uso de una cámara de juguete permitió «errores» técnicos, como la unión de negativos desde el momento de la toma, velos de la película y la saturación del color en los procesos de revelado.

La instalación *Cristo migrante* fue realizada con ropa recuperada por el grupo FM4, que ayuda a migrantes en tránsito en Guadalajara. Las 72 veladoras se prendieron en recuerdo del mismo número de migrantes muertos en San Fernando, Tamaulipas.

El ensayo en pantalla

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Además de la libertad que lo caracteriza, una de las virtudes más apreciables del ensayo literario es la posición que en él ocupa el autor: lo que se escribe y se describe, se comenta y se postula, es atribuible en principio y por principio a quien lo firma. A diferencia de la primera persona de cuentos y novelas (en los que, si bien es cierto que la voz del personaje puede confundirse con la del autor, éste no necesariamente habla «a título personal»), el ensayo, que a menudo es especulativo, no deja mucho espacio para especular al respecto. Algo parecido puede decirse del ensayo cinematográfico, que traza una línea clara que lo separa del relato subjetivo, no siempre atribuible al que lleva el crédito de director. Por ejemplo, si la fascinación por los gángsters que manifiesta Henry Hill (Ray Liotta), protagonista de *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990), de Martin Scorsese, es endosable a él —oportuno es recordar que una de las primeras imágenes que se nos ofrecen es un *extreme close up* de los ojos de Henry joven, y una de las primeras frases que le escuchamos es: «*Para mí,* ser gángster era mejor que ser presidente de Estados Unidos»—, la forma como todo esto se presenta es suficiente para evitar la automática suposición de que el personaje habla por Scorsese. O tal vez sí, pues la fascinación del neoyorquino por los «chicos listos» es bien conocida, pero la forma abre la posibilidad de la salvedad, y el ensayo cinematográfico es más cuestión de forma que de género.

Es cierto que cada realizador que se respete —cada *autor*, según la política de los autores— posee un abanico de obsesiones, de constantes que le dan continuidad a su obra. Para Alfred Hitchcock, por ejemplo, el mal lleva pelo rubio, los hombres se resisten al compromiso y la madre ocupa su lugar cuando es castrante. Formalmente, sin embargo, rara vez apuesta por propuestas subjetivas en las que él se hace presente de forma manifiesta: su concepción del mundo es tangible en su cine, pero en él la forma ofrece un subterfugio. Otro es el panorama que se abre con las ficciones de Woody Allen, con los delirios de Nanni Moretti y los documentales de Werner Herzog y Patricio Guzmán. Las obras de todos ellos se abren como instrumentos reflexivos en los que claramente se dibujan su presencia y su postura, el ánimo de ofrecer su perspectiva sobre los asuntos que, como es bien sabido (por la obra, pero también por los testimonios que han dejado en entrevistas y en ocasiones en libros), apasionan a cada uno de ellos.

Woody Allen no sólo aparece en un buen número de películas por él escritas, dirigidas y protagonizadas, sino que es posible ubicar su voz incluso en personajes a los que él no presta su atribulada facha.

Uno de los grandes temas de Allen, que ha abordado en las diferentes etapas de su vida y sobre el que regresa sin falta, es las relaciones de pareja. En *Annie Hall* (1977) y *Manhattan* (1979), en las que da vida a los personajes principales, lo mismo que en *Vicky Cristina Barcelona* (2008) y *Así pasa cuando sucede* (*Whatever Works*, 2009), filmadas treinta años después y en las que no actúa (¿pero a quién oímos cuando vemos y escuchamos la profusa verborrea de Boris en *Así pasa cuando sucede*?), en todas ellas perpetra ensayos sobre la necesidad de la otra y las dificultades para seguir junto a ella. En su obra es perceptible una concepción de la condición humana, una exhibición de los síntomas que presentan relaciones casi patológicas que serían sólo graciosas, raras y anecdóticas si no se constataran una y otra vez fuera de la pantalla. Allen es un observador agudo, filoso y filosófico que no se lanza a la profusa argumentación de su percepción, pero sí ofrece un panorama amplio de su forma de ver el mundo; no duda para ello en hacer más de una cita y homenaje a sus mayores y a sus pares. Es, pues, un gran ensayista.

Algo parecido sucede con Moretti, para quien el cine puede ser casi un diario de viaje. Moretti, como Allen, escribe, dirige y protagoniza sus ensayos más furibundos. A diferencia de Woody, él se involucra constantemente en asuntos políticos, y lo mismo se le ve echando pestes en *Querido diario* (*Caro diario*, 1993) que en *Abril* (*Aprile*, 1998), e incluso puede vérsele arengando a las multitudes en la Plaza del Pueblo en *Gente de Roma* (*Gente di Roma*, 2003) de Ettore Scola. Pero también es él quien acusa, de frente y a la cabeza, al corrupto Berlusconi en *El caimán* (*Il caimano*, 2006), en la que no actúa. La obra de Moretti es indisociable del Nanni indignado por la política y del Nanni conmovido por la paternidad. Y si encuentra el espacio para martirizar a un crítico cinematográfico recetándole, recitándole, sus propias críticas, también lo hay para culparse por llevar a su hijo (que aún goza del tiempo sin tiempo del seno materno) a ver una mala película o para apapacharlo una vez que ha nacido.

Patricio Guzmán no quita el dedo del renglón. Filmó un documental monumental que se exhibió en tres partes (*Batalla de Chile*, 1977-1980) y que da cuenta de la lucha popular encabezada por Salvador Allende y de los años aciagos que siguieron al golpe militar que lo asesinó; en adelante ha regresado en numerosas ocasiones sobre este momento y este evento. Particularmente representativo de sus obsesiones es *Chile, la memoria obstinada* (1997), cuyo título es tan ilustrativo como pertinente para aglutinar aquello que le da sentido a su vida y obra: la memoria. Guzmán no olvida, y en cada nueva entrega da cuenta del estado de las cosas y de su propia percepción, y en su más reciente película, *Nostalgia de la luz* (2010), lo mismo acompaña a los que siguen buscando a sus desaparecidos que esboza un reclamo a los que ya olvidaron. Y si bien es cierto que su voz puede resultar tediosa, también lo es que resulta impensable sustituirla: la confidencia se hace en primera persona o no se hace, y este ensayo es lo que es en buena medida por la presencia que Guzmán tiene con su voz.

En Werner Herzog coincide la vocación del explorador con la del científico, la del intelectual con la del artista. Sus ensayos documentales parten de la visita a lo insólito, a parajes y circunstancias excepcionales que sirven de piso al edificio cinematográfico que el alemán construye y que, por lo general, se estructura por medio de un texto literario que lo mismo hace labores narrativas que reflexivas y que se escucha en voz del autor. Así, en *El diamante blanco* (*The White Diamond*, 2004) vuela por los cielos de Guyana; en *Grizzly Man* (2005) sigue por Alaska a un fanático de los osos; en *Apuntes de oscuridad* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) registra los llameantes pozos petroleros de Kuwait, y en *Cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) hace labores de espeleología e ingresa a una cueva en Francia donde se ubican las pinturas más antiguas de las que se guarda registro. Herzog, cual filósofo, toma la cámara y emprende una búsqueda de fundamentos, y a menudo encuentra el caos en el cosmos, pero también el espíritu que nos hizo y nos hace humanos.

Así como se conoce al ensayista literario por sus textos, es posible encontrar al ensayista cinematográfico en sus películas. Y así como Nanni Moretti dice que tiene interés por algunos hombres y no por todos, hay algunos (textos, películas y ensayistas) que es grato encontrarse y conocer (y uno quisiera frecuentar), pero también hay otros que resultan ingratos y odiosos (ensayos y ensayistas). Lo cierto es que los realizadores aquí brevemente comentados son apreciables porque al compartir su personalísima visión del mundo amplían nuestra propia visión y abren ventanas a universos valiosos (y a la universalidad). Sus películas tienden un sólido puente con los textos de Montaigne: en ellas y ellos la persuasión se alcanza por la emoción ●

Elizondo, de noche

● José Israel Carranza

Acaso la virtud evidente de este volumen radique en la posibilidad de que restituya a la lectura de Salvador Elizondo la atención que, sobre todo después de su muerte, ha ido difuminándose —como no sea para enfocar obligatoriamente sobre él como el autor de ese libro cardinal que es *Farabeuf*, que incluso tuvo edición conmemorativa a cuatro décadas de haber aparecido por primera vez. Pasa por lo general con los autores de obra deliberadamente renuente a transigir con los modos y las modas de su tiempo, que tiran para ser clasificados en el poco favorecedor anaquel de las rarezas, y con suerte quedan referidos sólo a algún título (como *Farabeuf*) al que se vuelve una y otra vez, como si no hubiera nada más. De ahí que haya que celebrar la reunión de la *Autobiografía precoz*, «Ein

Heldenleben» y *Elsinore* como una ocasión para el redescubrimiento (y el hallazgo para muchos nuevos lectores) no sólo de un escritor inusitado e irrepetible, en un entorno en el que estas dos cualidades parecen proscritas por la querencia editorial por lo confiable y lo predecible, sino además de un temperamento literario forjado por una voluntad de lucidez que se atuvo estrictamente a las posibilidades de la escritura para, con ella, internarse como nadie hasta el fondo de la memoria, la lectura y el sueño, es decir: la vida intensificada conforme se va escribiéndola, o al revés: la escritura como una forma permanentemente deslumbrada de vivir.

A quien se reencuentre aquí con la consignación fúrica, melancólica o eufórica de los hechos que tienen lugar en la *Autobiografía precoz*, redactada a los 33 años, le resultará difícil precaverse contra los estremecimientos de la primera vez: toda la desesperación está intacta, aguardándonos del mismo modo infalible en que nos aguardan las ensoñaciones del muchacho que se fuga una noche de la academia militar en *Elsinore*, para vivir una aventura cuyo encanto radica más en las expectativas que hizo albergar que en las que llegó a cumplir efectivamente. Y el cuento «Ein Heldenleben», también de corte autobiográfico, conserva asimismo toda su calidad de evocación fantasmagórica u onírica en la relación de una infancia brutalmente estrellada contra el muro de la Historia. Estas tres piezas, naturalmente, habrían ameritado ya la edición de este libro. Pero hay más: la inclusión del primero de los cinco cuadernos, hasta ahora inéditos, llamados *Noctuarios*, que Elizondo fue escribiendo entre agosto de 1986 y septiembre de 1997. (Una selección, de hecho, preparada por Paulina Lavista, de quien son también las notas, excesivas y casi siempre estorbosas).

Y es en esa inclusión, en la que consiste casi la mitad de *El mar de iguanas* (el título que el propio autor pensó alguna vez usar para un libro), donde radica la virtud más notable de este volumen: un género de escritura surgido del insomnio o del desvelo, a contrapelo de lo que iba quedando en los *Diarios* (una parte de los cuales fue apareciendo a lo largo de 2008 en la revista *Letras Libres*), y en el que se aprecia cabalmente al escritor empecinado en esa voluntad de lucidez ya dicha, pero poblada aquí de las obsesiones que se antoja aceptar como más suyas: los alcances de la lectura, de la memoria, de la escritura y del sueño —y también del acontecer de lo doméstico, de las preocupaciones del cuerpo, de la frecuentación de los muertos—, en el trabajo de ir averiguando quién es el hombre que va largando esa prosa a veces desmañada, siempre imprevisible, que se extiende y se pierde y se recupera como una red en la que no es raro que fulgure la poesía. (Al preguntarse si ese cuaderno llegará a cobrar la forma de un libro, y si ese libro llegará a publicarse alguna vez, Elizondo precisa al personaje que podrá presumirse detrás de semejantes páginas: «Personaje que se significaba por la gesticulación y la gritería, resumido por los años a la actitud pasiva, paternal, conyugal, por así decirlo, familiar, en fin»).

«A pesar de que es muy aburrido, éste es tal vez mi libro más profundo de muchos», anota en uno de los abundantes aforismos que van puntuando las elucubraciones más distendidas, los proyectos de relatos, las consideraciones sobre el trabajo en proceso de *Elsinore*, las observaciones sólo aparentemente pasajeras que emergen del humo de la angustia, a menudo disipado con un manotazo de ironía o una risilla malévola. Tiene y no tiene razón: el *Noctuario* está lejos de ser aburrido, pero si es o no el «más profundo de muchos», interesa menos que la importancia —la frase la indica— que Elizondo iba dándole a su escritura nocturna. «Este libro dura hasta la muerte», apunta en otro momento. Y es de esperarse que dure mucho más allá ●

● *El mar de iguanas*, de Salvador Elizondo. Atalanta, Girona, 2010.

Un comprimido de transformaciones

● CARLOS VICENTE CASTRO

EL LIBRO AMARILLO

Sostengo entre las manos el libro amarillo. Miro: en la parte superior, un nombre: Julián Herbert. Debajo, las letras que componen el título se mezclan entre sí, rojas y negras, en mayúsculas las que conforman, al unirse, la palabra PASTILLA, y en minúsculas y de cabeza: *camaleón*.

Van en sentidos opuestos y complementarios: de arriba abajo y de abajo arriba.

Si dejo a mi imaginación hacer lo que le dé la gana y a una hora en que el sol y la lucidez de la tarde comienzan a abandonarme, me engaño tratando de configurar con la silueta de estas letras un camaleón que me mira. Sé que estoy imaginando de más, pero no me importa, es como si tratara de distinguir al camaleón que respira sobre la superficie con la que se ha mimetizado.

En cambio, al acostar el libro para observar en la portada la imagen formada por las letras en sentido horizontal, mi mente me hace otra jugada: creo distinguir los grandes ojos de un camaleón o, tal vez, un par de redondas pastillas, una junto a otra, o una gran tableta. Pero cómo diferenciar al camaleón del paisaje en que se ha convertido.

No puedo más que sonreírme: acaso yo mismo caiga en un efecto alucinatorio. Aunque, pensándolo un poco más, ese efecto se prolonga en el transcurso de las páginas.

UN COMPRIMIDO DE SENSACIONES

Pastilla camaleón es un comprimido que actúa en el organismo de acuerdo a sus propiedades: interpretación libre basada en la Real Academia. *Pastilla camaleón*: una dosis de transformaciones.

Camaleón. *Chamaeleonidae*, del griego *chamai*, «en la tierra», «en el suelo», y del latín *leo*, «león», «león de tierra». Según Wikipedia, los camaleones «son famosos por su habilidad de cambiar de color según las circunstancias, por su lengua rápida y alargada, y por sus ojos, que pueden ser movidos

independientemente el uno del otro».[1]

Traduzco la letra de The Smiths citada por Julián como epígrafe de *Pastilla camaleón*: «Soy el hijo y el heredero de nada en particular».

De nada en particular. The Smiths solía tocar en los ochenta. Justo en los años de la última infancia y la adolescencia de Julián. Una adolescencia continuada...

Pastilla camaleón. Un comprimido de sensaciones atrapadas entre la portada y la cuarta de forros. Hay que tomarla para poner a prueba sus efectos.

Sus efectos. Inti García lo advierte en su prescripción: un «abanico de recursos formales», «una de las aventuras de mestizaje referencial más ambiciosas».

No hay contraindicaciones. Empiece a leer. Ante la hipersensibilidad, continúe leyendo. Indudablemente habrá reacciones secundarias.

Pastilla camaleón: ángulo de visión: 360°. Aunque cada ojo del camaleón mire en sentidos opuestos, se complementan. «Mestizaje», dijo Inti. Mezcla, fórmula: una fórmula que mezcla elementos antagónicos, todos en un mismo comprimido. Nada particular.

En unas cuantas líneas emergen Francesco (de Asís), Malcolm Lowry, Edipo, el padre. Amor y/o odio: un acertijo. La renuncia. Nada se salva: la física también alberga sus contrastes, sus blancos y sus negros. La Revolución es también un opio. En una fecha concreta, 1991, Cartago es congelada en el incendio. La belleza de Helena es tanto o más terrible que la de Kali: bastó un instante para que Fausto la persiguiera por el inframundo —¿quién no vendería su alma al diablo?

Midiendo la gravedad desde la horca, Isaac ofrece sus manzanas. Alicia se asoma a través del espejo; el 20 de agosto de 1847, o el 8 de junio o el 11 de enero, el Batallón de San Patricio descubre la gloria que hay en perder una batalla.[2] El desarraigo. Un romance que es un viaje camaleónico por la lengua (esa bella nadadora, que diría Huidobro): después de todo, qué se puede decir en este idioma con naturalidad, algo así afirma Julián: algo así confirma.

> Nazis, monólogo, instantáneas
> personales, apaches, caballos,
> encabalgamientos
> sin caballos.

Las referencias están ahí, múltiples, apuntando los ojos a un ángulo sin puntos ciegos. Pero también están ahí las tonalidades y los registros, las escamas del camaleón: tiempos verbales, palabras inusitadamente puestas una junto a la otra: un lenguaje que saca chispas entre adjetivo y sustantivo, entre referencia y nota al pie, alusiones y alucinaciones.

Dosis: la que dicte la felicidad de la relectura. Haga caso a Inti, que dio la vuelta al mundo con una pastilla. *Pastilla camaleón*: geografías, mitos, derrotas que son victorias, inusitados heroísmos, lenguas, ciudades internas o no, romances, tiempos comprimidos.

O como diría Julián:

> A mi manera, Francesco, deseo todo.
> Es así como pude renunciar ●

● *Pastilla camaleón*, de Julián Herbert. Bonobos Editores, Toluca, 2009.

1 http://es.wikipedia.org/wiki/Chamaeleonidae.

2 Claro, Whitman *dixit*.

El fin de la inocencia

● JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

El 20 de abril de 1970, desde el puente Mirabeau, en París, se lanzó al río Sena un judío de origen rumano y lengua alemana. Tenía 49 años y dejó algunos raros papeles escritos en aquella lengua, que en uno de aquellos papeles definió como «la lengua de los verdugos». Este hombre no hablaba en sentido figurado: literalmente la alemana fue la lengua que hablaban los policías de la SS que irrumpieron una noche en su casa de Czernowitz, 28 años atrás, para detener y deportar a sus padres a un campo de concentración, donde morirían pocos meses después. Él se salvaría sólo por una cadena de circunstancias afortunadas, entre ellas la de haber decidido ir a dormir fuera de casa aquella noche de junio de 1942. Como sobreviviente, aquel judío rumano dejaría escrita más tarde una singular y significativa obra literaria. Pero hasta el último de sus días no pudo dejar de ser atormentado por sus recuerdos, una historia recorrida por las voces de las víctimas, los verdugos y los sobrevivientes.

Incontables episodios como el sucedido en Czernowitz ocurrieron durante la ocupación alemana en pequeñas poblaciones europeas, siempre en una cacería de enemigos reales o imaginarios. Episodios que se repitieron tantas veces que podrían contarse hoy como fábulas o leyendas admonitorias. Específicamente, podrían contarse a los niños como historias de terror. De cierto modo, ésa es parte de la estrategia de *Oscuro bosque oscuro*, de Jorge Volpi.

De entrada, es preciso despejar una interrogante y dejar sentado que *Oscuro bosque oscuro* es un libro de narrativa. Se trata de una novela corta que cuenta la historia del Batallón 303 de la policía de reserva de cierto país que se parece mucho a la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial; batallón formado por 500 voluntarios, casi todos ellos hombres mayores de 50 años, quienes terminan por ser protagonistas de episodios que parecen extraídos de terribles fábulas infantiles.

El relato describe cómo el panadero Luk Embler, el fabricante de juguetes Erno Satrin y el estibador Jon Guridion, por ejemplo, bajo el entrenamiento y las órdenes del subteniente Drajurian, el sargento Amat y un severo y anónimo Capitán, son convertidos de «Viejos en uniforme, / viejos con botas desgastadas, / torpes carcamales» en eficientes asesinos paramilitares. Todo ello en el curso de una vorágine bélica en algún lugar del mundo y de la historia —que también se parece mucho a la Europa de la década de los cuarenta del siglo XX–, donde fantasmales conceptos como la Patria, el Deber, la Causa, el Peligro y los Enemigos son reiterados para justificar la sistemática masacre que les es encomendada.

Con diversos recursos literarios, narrativos y poéticos, Jorge Volpi cuenta una inquietante fábula. Una fábula compuesta a su vez de fábulas populares europeas, en las que todo comienza, por supuesto, con la frase *Había una vez*..., hay un bosque y personajes no menos inocentes que diabólicos; una fábula, en fin, en la que hay víctimas y victimarios.

Y ¿por qué elegir, como método narrativo, precisamente una fábula? Hay que recordar que una fábula es el discurso didáctico con el que se comunica a una mente joven un conocimiento ancestral. Es, de alguna manera, una vacuna espiritual que lo prepara para la realidad que se avecina.

Pero si bien es cierto que estamos frente a una muy lograda novela corta, no podemos dejar de detenernos en por lo menos dos recursos estilísticos que la enrarecen o la enriquecen —como sea que quiera verse—: la metaficción que la atraviesa y la presentación tipográfica del texto. El primero, la metaficción (es decir, el relato dentro del relato o la ruptura del espacio convencional donde transcurre la ficción), se hace presente de diversas maneras; tal vez la más incisiva de ellas sea involucrar al lector como un personaje al lado de los protagonistas, inquirido y confrontado repetidas veces durante el transcurso de los acontecimientos que plantea la trama, bajo la fórmula «Y tú, lector...». Sobre el segundo, es decir, la disposición tipográfica de este texto en particular, hay tal vez una provocación y seguramente un deliberado interrogante acerca de las convenciones de la lectura. El autor decide jugar un poco con el corte y la disposición de los enunciados sobre la página. El efecto inmediato —sobre todo si no se ha recorrido el texto, sino sólo se le ha echado un vistazo— es suponer que se trata de un libro de versos.

A este respecto puede haber muy diversas opiniones. En la mía en particular, creo que lo que Jorge Volpi practica en este libro no es tanto versificación como liberación de la prosa de su tradicional *caja*. Hay que tener presente que esta caja —que a veces es también un ataúd— es una convención tanto o más rígida que la de aquello que solemos definir como *versos*. Fue Mallarmé el primero, hasta donde he averiguado, que revisó y planteó a fondo esta cuestión: no es menos convención, en el arte de escribir, la prosa que el verso. E incluso es probable que sea la prosa la invención formal de más reciente aparición en la comunicación escrita. Literariamente hablando, entonces, la *liberación de la prosa de su caja* que el autor propone en este libro le otorga no sólo singularidad a su forma sino también cierto atractivo ritmo y una «respiración» amplificada. Es un acierto también, desde otro punto de vista, si consideramos que el espacio de la literatura es un territorio breve. Pero es el territorio donde se juega también una alegoría de la libertad. La libertad del pensamiento y de sus caminos de expresión.

Más allá de los variados recursos formales que pone en juego, *Oscuro bosque oscuro* plantea ante todo una fábula siniestra: aquella que tiene lugar cuando en nombre de los más altos valores de una civilización se terminan realizando sus peores pesadillas. La fábula de la barbarie bajo los rectos argumentos de la razón, o la del crimen agazapado en la inocencia. En pocas palabras, la historia de Abel y Caín, reencarnada una y otra vez.

La trama de terror que se nos cuenta es también una historia en la que el odio es inocente. El odio es un aprendizaje o una herencia. Ignoramos cuál sea el mecanismo que desencadena los últimos reductos del odio. A veces suponemos que es una defensa necesaria o la equidad postergada de la venganza. A veces suponemos que el odio tiene que ver con la conciencia y algún método de su justicia. Pero hay que sospechar que nos equivocamos. El odio es más primitivo y visceral. El odio es una reacción como el miedo o el hambre. El gesto extremo de un animal acorralado. Y en el fondo, el odio es sólo el camino elemental para verter el miedo ante la incertidumbre de la vida. Caín rompe el cráneo de Abel porque es el más asustado de los hombres.

Así, las voces de las víctimas, los verdugos y los sobrevivientes de esos incontables testimonios de odio encontraron una última expiación en la escritura. Tal vez por eso, en un momento del relato, en un capítulo titulado sencillamente «Diario», alguien precisa contar lo que atormenta su conciencia:

> escribes esto porque no puedes no escribirlo, escribes para no creer que fue una pesadilla,
> un cuento de terror en medio de la noche,
> una historia de terror en el oscuro bosque oscuro.

Efectivamente, la escritura es una forma de expiación y la historia la cuentan los sobrevivientes.

El hombre que aquel 20 de abril de 1970 se suicidó arrojándose a las aguas del río se llamaba Paul Celan, el sobreviviente judío, el hombre que interrogaba a Dios en el preciso y admirable idioma de sus verdugos. Él, como toda una generación, viviría y moriría atormentado por sus muertos. Tal vez fueron finalmente las aguas del Sena las que apagaron su agonía, o tal vez fue la escritura lo que concilió en un oscuro y poderoso lenguaje sus recuerdos. Su conciencia, como la del panadero Luk Embler, la del fabricante de juguetes Erno Satrin y la del estibador Jon Guridion, no pudo alejarse de aquellos episodios que volvían para interrogarlo y atormentarlo. Paul Celan escribiría los siguientes versos, como un salmo permanente, para no olvidar aquella historia de terror (la traducción es de José María Pérez Gay):

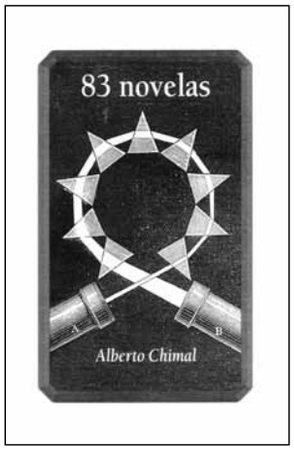
> Leche negra del alba te bebemos de [noche
> te bebemos al mediodía
> la muerte es un maestro de Alemania
> te bebemos en la tarde y de mañana
> bebemos y bebemos
> la muerte es un maestro de Alemania
> sus ojos son azules
> te alcanzan sus balas de plomo
> te alcanzan sin fallar
> un hombre vive en la casa
> tu pelo de oro Margarete
> lanza sus mastines contra nosotros
> nos regala una tumba en el aire
> juega con las serpientes y sueña
> la muerte es un maestro de Alemania
> tu pelo de oro Margarete
> tu pelo de ceniza Sulamith ●

● *Oscuro bosque oscuro*, de Jorge Volpi. Almadía, Oaxaca, 2009.

● *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*, de Francisco González Crussí. FCE, México, 2010.

Los alcances del ojo

En el espejo o a través del microscopio, en la penumbra de lo prohibido o en el deslumbramiento de la fascinación, elevada hacia los astros, fijada en la placa fotográfica, discurriendo sobre los trazos de una pintura, desvariando en ilusiones o alucinaciones o internándose en las profundidades del cuerpo, la vista es el sentido del que se ocupa esta colección de ensayos de Francisco González Crussí: una elegante, amenísima y profusa exploración de posibilidades, misterios y asombros en torno a la mirada. Pocos autores tan dotados para semejante empresa como el patólogo que, desde la aparición de *Notes of an Anatomist*, en 1985, se ha afirmado como uno de los mejores ensayistas mexicanos en activo ●



● *83 novelas*, de Alberto Chimal. Edición de autor, México, 2011.

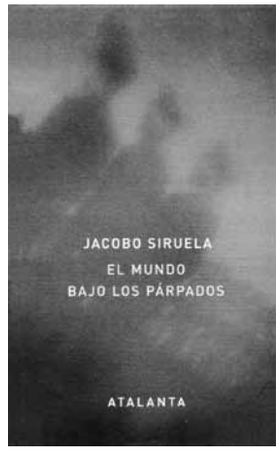
La ilusoria brevedad

«Más de cuatro novelistas convencionales se beneficiarían de tirar a la basura, todas juntas, nueve de sus once novelas de 748 páginas; es sólo que no se atreven». Es una de las consideraciones que abren el libro más reciente del narrador Alberto Chimal: un volumen que en su engañosa brevedad contiene nada menos que 83 novelas, todas de unas cuantas líneas, atendiendo al sentido original en que el término, como ha señalado el autor en su sitio *web* (*lashistorias.com.mx*), aludía a una «nota pequeña». Expandibles en la imaginación hasta ser inagotables, estas imaginaciones fueron concebidas para ser publicadas originalmente en Twitter, un espacio cuyas posibilidades creadoras Chimal ha explorado con atención y regocijo ●

● *El historiador y otros cuentos campiranos*, de Héctor Villarreal. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2010.

Un mundo (no tan) raro

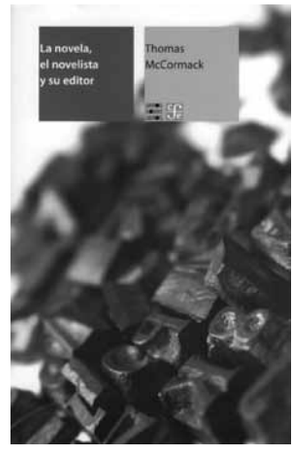
Por cuanto supone una inesperada excursión a un mundo del que la literatura mexicana parece haberse desentendido hace tiempo, y al cual se llega generalmente a través de las páginas de autores como Francisco Rojas González, por ejemplo, este libro de cuentos propicia una primera impresión de extrañeza, reforzada al caer en la cuenta de que el firmante es Héctor Villarreal, ensayista y articulista cuya sorna suele estar al tanto del presente para descifrarlo de modos a menudo imbatibles. Pero es una extrañeza feliz: el tiempo y los paisajes de estas historias armadas con lo insólito que pueden tener la superstición, la ignorancia, la miseria y los usos del México rural, y también con un oído afinadísimo y un impagable sentido del humor ●



● *El mundo bajo los párpados*, de Jacobo Siruela. Atalanta, Girona, 2010.

Segunda vida

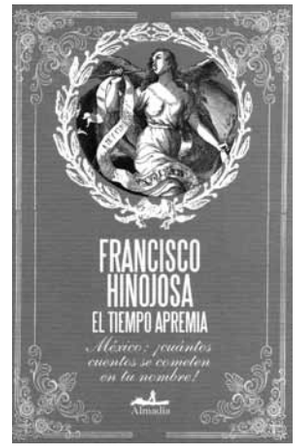
A partir de la constatación melancólica de que «la historia de los sueños nunca ha sido escrita», Jacobo Siruela emprende un viaje que mucho tiene de onírico, por su materia pero también por las ensoñaciones que irresistiblemente promueve su lectura. Con un pertinente sentido de la erudición —al servicio de la maravilla, una cultura vasta dispuesta como un universo que admite generosamente a quien desee dejarse maravillar—, el autor explora esa zona de la vida (o bien esa «segunda vida») que transcurre durante el dormir, y también los pletóricos pasajes que la comunican con la imaginación, la inteligencia y la memoria del mundo y la poesía. Una edición hermosamente ilustrada, por si fuera poco ●



● *La novela, el novelista y su editor*, de Thomas McCormack. FCE, Col. Libros sobre Libros, México, 2010.

Entrenar a los entrenadores

Thomas McCormack, fundador de diversos sellos editoriales y director general de St. Martin's Press, reparó en una carencia considerable en el mundo de la edición literaria: como para responder a uno de los epígrafes instalados al arranque de este libro, «¿Quién entrena a los entrenadores»?, el autor se propuso destilar su experiencia en un manual que sirviera a los editores literarios en su labor con los manuscritos de novelas, y el resultado cobró la forma de una iluminadora y profunda reflexión —muy práctica, además, con gran variedad de ejemplos — sobre la función de los editores, su relación con los escritores y la presencia insoslayable de los lectores en el proceso de publicación de una novela ●



● *El tiempo apremia*, de Francisco Hinojosa. Almadía, Oaxaca, 2010.

Desde la truculencia

Si en México el presente tiene el cariz agobiante de un disparate gigantesco e ineludible, cuando la narrativa de Francisco Hinojosa se hace cargo de él —enfatizándolo, desmontándolo para que lo reconozcamos pieza por pieza—, por lo menos la carcajada inevitable le conferirá algún sentido. Cada uno de los siete cuentos de este libro, de sofisticadísima ingeniería narrativa, es un dispositivo infalible mediante el cual el absurdo se estatuye como la vía más razonable para explicarse la realidad, y uno de sus efectos más desconcertantes ocurre cuando comprobamos que quienes habitan esas circunstancias aparentemente dislocadas se parecen demasiado a nosotros, sus lectores. Un espejo divertidísimo y muy intimidante ●

El arte de escribir sobre arte

● DOLORES GARNICA

Que el pintor y el artista visual necesitan un texto para transformarlo en calcomanía y pegarlo sobre un muro en el museo o la galería, para su catálogo o comunicado de prensa. Que si sólo algunas letritas para acompañar las ilustraciones de su colaboración en una revista, o simplemente para adjuntarlas en el reverso de la invitación. Que si el «texto» —porque no se define como crítica, ensayo ni reseña— debe decir algo que, por supuesto, halague a la obra y a la persona que pacientemente lo esperará con uno o dos días de retraso.

Que se invita al amigo poeta, al reconocido crítico, gestor cultural de moda, curador o simplemente a aquel amigo «que escribe bien bonito», para dejar constancia de esa «intensa paleta de colores», del «poético lenguaje pictórico», del «simulacro de definición abstracta», de esa dicha de "aproximarse a un trabajo que resulta un ejercicio de gratificación visual», o la impresión ante «su manejo plástico del espacio pictórico y de la figura humana»; ese «dedo en la llaga», o el trabalenguas de la cita de algún teórico postmoderno.

Normalmente se paga el texto con algo de obra, y así comienza una fascinante nueva colección de gráfica en México.

El arte de escribir sobre arte tendría que ver con el ensayo o con la crítica como género, quizá con el artículo de fondo, la columna o la reseña como base periodística, y con algún método de análisis y proceso más o menos académico; lamentablemente, pocas veces sucede entre los poetas, curadores y amigos invitados a su creación. También supongo que pocos artistas visuales querrían incluir en el reverso de sus invitaciones un comentario sobre su carencia de estilo, sus pobres habilidades técnicas y/o discursivas o el nombre de la pieza y del artista que lo «influenció determinantemente», descubiertos en uno de los tres tomos de *Art Now* editados por Taschen en esa etapa de «últimos detalles» de la exposición individual pactada hace un año con un director o un galerista, quien además pidió un texto para agregar al muro de la entrada porque está de moda y se ve muy *chic* (quizá también por la carencia de congruencia en el discurso de la obra, por la falta de una idea, de una lectura inteligente desde la curaduría, o como último recurso para que el espectador entienda algo de lo que está pasando entre los muros blancos). Este «texto» como justificación, validación o tesis discursiva que sustenta a la obra visual, o simplemente una lista de suspiros, elogios y frases comunes. Pocas veces un texto de este tipo ilumina, enriquece, complementa o acompaña.

Recuerdo con algo de nostalgia una exposición de Günter Brus de 2005 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, donde cada proceso se explicaba

en detalle con una cuartilla por pieza: fueron casi tres horas de éxtasis en cinco salas del espacio que, muy amablemente, me regaló una calcomanía por mis siete euros.

En la literatura de las artes visuales (entendiendo el término con los estándares de los médicos) los «textos» pueden dividirse en dos grandes apartados: por «encargo y/o amistad» y por «admiración y/o ganas de escribir sobre el asunto». Quizá por eso recomiendo saltarse algunos de los textos y citas para catálogo de Octavio Paz en los dos tomos de *Los privilegios de la vista*, alguno de Juan Soriano y definitivamente el de Marie-José Paz; pero habrá que leer atentamente sus dos maravillas sobre Marcel Duchamp («Dulcinea» y «Mar celo»), absolutamente reveladoras (alega que la obra del artista nace desde lo verbal, idea que todavía me doblega), o la crítica descarnada a los muralistas mexicanos.

Así que mantengo algunas «reglas» para mis lecturas sobre artes visuales: dar preferencia a los textos largos de Juan García Ponce; desconfiar de los poemas sobre una exposición; olvidar los textos en los que el crítico comenta largamente la «desintegración del yo» que llevó a Enrique Guzmán al suicidio; obviar los anecdotarios sin ningún sentido académico, crítico y ensayístico; no comprar el libro que promete hablar sobre «arte contemporáneo» y se queda en Diego Rivera, ni los que comiencen con una cita de Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Lacan, Foucault, Vattimo, Derrida, Lipovetsky, Žižek, Badiou, Durkheim o Bourdieu —sin que quede clara la experiencia académica del autor en el terreno de la filosofía—, y sobre todo, buscar en las letras a quien disfrute todavía del arte, quien se sorprenda, ilumine, contemple sin ataduras técnicas o discursivas y no rememore los argumentos de la *Entartete Kunst* de 1937.

No. No leo los *blogs* que crean listas inmensas señalando lo que NO es arte y lo que SÍ es arte; paso de largo ante un texto sobre el muro que explique lo buena persona que es el creador de la exposición, e intento negarme cuando un amigo pintor o artista visual me invita a crear algún «texto» sobre su muestra —aunque me cuesta algo de trabajo, y normalmente los escribo a cambio de un grabado, y pensando en sus bondades fraternas ●

Zona intermedia

De Hölderlin y el arribo de los dioses al miedo y la guerra

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Desde que apareció sobre la tierra, el hombre recorre superficies para seguir cruzando fronteras —esos trazos imaginarios—, en pos de alojamiento. Huésped eterno, quiere siempre una conquista más. Y una vez que se detiene, se entretiene, se queda, permanece, se apropia de la zona, funda su reino. El mundo, entonces, es el entramado de una

presencia, de los acontecimientos y del entrecruzamiento de sus formas. Presencia en permanente expansión. Y la guerra comienza. La primera batalla que se ha de librar es al interior de la psique y del alma, en la representación del propio cosmos (ese laberinto): nudo enigmático que pide ser desatado y traducido —según Karl Kerényi—, desatamiento que se traduce en un enfrentar la muerte, por un lado, y por el otro, el conocimiento. En ese lugar de la contradicción misma, de divergencias y matices interpretativos, se forma una red de sentido, sólida y coherente: la literatura. Que sigue lindando con el misterio. Tenemos a Teseo que viaja al fondo del laberinto para dar muerte al Minotauro. A Ulises que logra volver después de años de errancia. A Don Quijote, vencedor de molinos y rebaños. Los héroes mitológicos descienden hasta los abismos, sometidos a la cruda ley del tiempo (Kerényi). En realidad la búsqueda es hacia la sede de lo inefable, o como lo expresa Paul Valéry, hacia «la fuente de las lágrimas, ya que nuestras lágrimas son la expresión de nuestra impotencia para expresar» (*Dialogue de l'arbre*).

El placer de abandonar la seguridad de la casa, de la tierra, de la familia —a decir del periodista polaco Ryszard Kapuściński, «y salir a lo desconocido en busca del Otro. Ésa es la esencia de todo viaje y de cualquier viajero: el Otro entendido como una oportunidad, una aventura, un regalo, una fiesta» (*Viajes con Herodoto*). Por eso Kapuściński no elabora reportajes sino relatos, no describe personajes sino que crea héroes, en una escritura que revela la imagen auténtica del mundo. El siglo actual es el siglo de la velocidad, la tecnología y las guerras. Un mundo de vínculos mediáticos más que estéticos. Vivimos una civilización sin alma, como bien la anunció Nietzsche, sin una sana y creativa fuerza de naturaleza, «sólo un horizonte delimitado por los mitos puede encerrar en una unidad todo un movimiento de civilización». Desde la Revolución Francesa hasta el siglo XIX, el reducto todavía posible era el mundo de la ficción, donde pueden acontecer las transacciones y los pactos entre hombres y dioses. Y el regreso de aquellos seres impostergables en la memoria humana, como Dioniso, el dios del advenimiento, el último en llegar al Olimpo: extranjero, oriental, disolvente, dios de los misterios y del delirio divino.

En *Los himnos de Tubinga*, Hölderlin logra hacer descender a los dioses griegos y sentarlos a la mesa con los hombres: «Libres, como dioses en el banquete, / cantamos alrededor de las copas / en las que bulle la noble bebida; / llenos de emoción, solemnidad y calma, / bajo el velo sagrado de la oscuridad, / entonamos la canción de la amistad» (*Canción de la amistad*). Hiperión, ser mitológico que encarna todos esos ideales cantados en el primer libro del poeta, escudriña hasta lo más hondo de la esencia humana: «¿Qué es el hombre? [...] ¿Cómo es posible que exista algo así que, como un caos, hierve y se agita?». Hölderlin construye la reconciliación del hombre con su historia, una militancia de la libertad creadora, o como lo definen Carlos Durán y Daniel Innerarity en el prólogo a *Los himnos*, «ser autor de libros y ser autor de la propia vida se convirtió en un callado grito de guerra». Como en la Ilíada —la primera gran guerra

imaginaria del mundo occidental—, el campo de batalla es el orbe entero. Se trata de una revolución ética. Y la Revolución Francesa fue la señal concreta del arribo de la redención del género humano: su canción de gesta verdadera. Trajo de nuevo a los dioses al campo de la historia y desterró el miedo como un estigma de la clase baja. Ese miedo que desde los tiempos postmedievales —cuando la sociedad feudal se resquebrajaba— se convirtió en distintivo de clase: los pobres lo sufren, los nobles —ayudados por la Iglesia y sus prácticas antisatánicas y protegidos por el monarca— lo combaten y son caballeros que luchan y vencen. Dentro de una sociedad todavía cercada por el poder ciego de los nobles y de la Iglesia —el famoso «despotismo ilustrado»—, la época de Hölderlin no tiene salida para los intelectuales y las clases media y baja. La Revolución Francesa conquistó para los humildes el derecho al valor. De los cuentos de Maupassant a Zola, la literatura volvió a otorgar progresivamente el miedo a su verdadero sitio. Es la irrupción de la Revolución Francesa lo que va a consolidar el sentido de libertad y armonía de la humanidad en un grupo de jóvenes artistas, entre los que destacaban Schiller, Hegel, Fichte y el propio Hölderlin, que por primera vez tienen la posibilidad de ser héroes, por el simple hecho de unir sus ideales alrededor de una copa de vino en común. En *Werke*, Hegel condensa este espíritu: «Una emoción sublime reinaba en aquel tiempo, un entusiasmo del espíritu estremeció al mundo, como si sólo entonces se hubiera llegado a la reconciliación real de lo divino con el mundo».

De esa época a la nuestra, de la lucha por la humanización del hombre a la guerra deshumanizada del narcotráfico, guerra no imaginaria sino inventada y dirigida por el poder, nada queda del ideal, de la emoción por liberar el espíritu. La estrategia es saturarnos de miedo, matar sin saber si hay o no culpables, matar para mostrar cifras y aterrorizar al ciudadano.

El miedo es múltiple, cambiante, ambiguo: todo aquel que está dominado por el miedo corre el riesgo de disgregarse. El ser se vuelve separado, otro, extraño. Si es colectivo puede llevar a comportamientos aberrantes y suicidas, como los que cotidianamente miramos en el televisor, en esta guerra mediática sin héroes ni dioses, cuyo objetivo es desaparecer de la mirada del ciudadano común la apreciación correcta de la realidad. ¿Tendremos que esperar a que regrese un Shakespeare?: «Qué necesidad tengo de ir... antes de que ella [la muerte] se dirija a mí? ¿Puede acaso el honor reponer una pierna? No. ¿Un brazo? No. ¿Quitar el dolor de una herida? No. ¿El honor entiende algo de cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra... Por eso no quiero. El honor es un simple escudo, y así termina mi catecismo» (*Enrique IV*). ¿O un Lautréamont que irónico, convulso, animaliza su escritura para violentar, como un grito, y poner al descubierto los resortes de un mundo ridículo y frívolo? ¿Un Maldoror, asesino en serie? ¿Se necesitará una literatura en la que la metáfora sea monstruo, para recuperar el rostro verdadero de la guerra, una guerra que indague en lo humano y conquiste la armonía perdida, lejos del cliché y de la práctica ciega y sanguinaria? ●

Favores recibidos

México en la poesía de Octavio Paz

● ANTONIO DELTORO

a la memoria de
Juan Francisco Sicilia.
Asesinado en Cuernavaca
el 27 de marzo.

Octavio Paz es, por línea paterna, un mexicano muy antiguo. Educado por su abuelo, un periodista liberal que participó en la guerra de Reforma y que terminó oponiéndose a Porfirio Díaz, e hijo de un intelectual zapatista, desde niño vive como problemas México y su condición de mexicano. En el prólogo de *El peregrino en su patria* (tomo VIII de sus *Obras completas*, cuyo subtítulo es «Historia y política de México») trata con amplitud la relación problemática e imbricada entre su biografía y la historia mexicana. Su poesía también está atravesada por México, a veces como una espina, a veces como una alegría, pero siempre con pasión y lucidez.

Quisiera detenerme en un solo poema y tomarlo como ejemplo. En «El cántaro roto», de *La estación violenta*, Octavio Paz interroga a nuestra historia con estos versos que contienen una pregunta que es tan certera, actual y profunda como incontestable y dolorosa:

¿Sólo está vivo el sapo,
sólo reluce y brilla en la noche de
[México el sapo verduzco,
sólo el cacique gordo de Cempoala es
[inmortal?

Es una pregunta que nos estremece, que es válida por todos los siglos de nuestra historia, pues tal parece que el cacique, el abuso del poder encarnado en una persona y enraizado en una región o en una vasta geografía, señor de horca y cuchillo, es el hecho central y fundador de nuestra vida colectiva: un cacique verde y escurridizo como un sapo, con su vientre, su boca y su lengua babosa.

Tendido al pie del divino árbol de
jade regado con sangre, mientras dos
esclavos jóvenes lo abanican,
en los días de las grandes procesiones
al frente del pueblo, apoyado en la cruz:
arma y bastón,
en traje de batalla, el esculpido rostro
de sílex aspirando como un incienso
precioso el humo de los fusilamientos,
los fines de semana en su casa
blindada junto al mar, al lado de su
querida cubierta de joyas de gas neón,
¿sólo el sapo es inmortal?

No creo que se pudiera resumir mejor, tan físicamente y en términos tan sintéticos y simbólicos, varios siglos de la historia de México.

Además de en «El cántaro roto», en «Vuelta», «Pasado en claro, «Nocturno de San Ildefonso» y «1931, vistas fijas», entre otros

poemas, se funden historia y autobiografía con la poesía. Paz es un poeta que reúne al pensador y al crítico con el sensitivo y el lírico. Su poesía es, en lo referente a México, una descripción valiente de nuestra historia y nuestra época, que no excluye la crítica a las mismas y su exaltación amorosa mediante la imaginación y el lenguaje.

El México seco, amargo, cruel y estéril, y el México amable, cortés, festivo, verde y hospitalario; el México del cacique y el México amante, generoso y desinteresado conviven en su obra poética.

Paz es inmenso: alguien que abarca mucho nos da permiso, nos otorga grados de libertad para recorrer el territorio gracias a él colonizado. Si leemos sus poesías completas podemos ir por muchas geografías e historias, reales e imaginarias, pero en el fondo siempre estaremos en un México inabarcable, complejo y misterioso.

Desde un ensayo tan fundamental para nosotros como *El laberinto de la soledad* hasta muchos de los poemas notablemente mexicanos, parte de su obra está escrita en el extranjero; pensando y sintiendo a México en medio de otras fronteras geográficas y mentales con la misma intensidad y pasión que en nuestro territorio; poemas como «Vuelta» son el balance de quien regresa. Pienso a Octavio Paz como el viajero que vuelve a su origen, como un Ulises que no encontró el reposo en su Ítaca, como un peregrino en su patria.

Su poesía nos hace, al mismo tiempo, estar en nuestra historia y ser contemporáneos de todos los hombres. Él es de los pocos mexicanos que le hablan de tú al mundo, sabiendo mirarlo con respeto, con el respeto del que se tiene respeto; lejos de diluir su mexicanidad con universalismos, fue el mundo en México y México en el mundo durante casi toda su vida. Pertenece a la estirpe del viajero que regresa, del hombre que va a conocer a lo ancho la tierra llevando y trayendo; en todas partes conociéndose, en todas partes bien asentado y erguido, con vivacidad y en movimiento. Octavio Paz es no sólo historia y verdad en letras de piedra, sino también, y en igual medida, un oasis:

DAMA HUASTECA

Ronda por las orillas, desnuda, saludable,
recién salida del baño, recién nacida
de la noche. En su pecho arden joyas
arrancadas al verano. Cubre su sexo la
yerba lacia, la yerba azul, casi negra, que
crece en los bordes del volcán. En su
vientre un águila despliega sus alas, dos
banderas enemigas se enlazan, reposa
el agua. Viene de lejos, del país húmedo.
Pocos la han visto. Diré su secreto: de
día, es una piedra al lado del camino; de
noche, un río que fluye al costado del
hombre ●

Visitaciones

La novia del pasmo

● JORGE ESQUINCA

***Atravesar** la correspondencia de Emily Dickinson como quien mira el paisaje desde*

la ventanilla de un tren. Guardar de ella luces de aquí, sombras de allá. Más tarde, siempre más tarde, abrir el cofre y dejarse admirar nuevamente por las prendas recogidas. Una colección de ramas negras. Lo dice Du Bouchet: «mi relato será la rama negra que hace un recodo en el cielo.» Audacias de una extraña*, murmuraría con su habitual timidez la poeta de Amherst. «Novia del pasmo», «Reina reclusa», «Monja díscola», «Flor no frecuentada» le llamaron con precisión y extrañeza algunos de sus contemporáneos —ella misma. He seguido de cerca la edición de Thomas H. Johnson (*Selected Letters*, 1986), así como la muy reciente traducción —estupenda— de Nicole d'Amonville Alegría (*Cartas*, 2009). Sólo me aparto ahí donde el giro mismo de la rama parece ofrecer otro matiz.*

Porque estando sola en este gran mundo, no lo estoy *del todo*.

*

Tan seguro como que «esta mortal» ensaya la inmortalidad, una corneja de un corral vecino disipa la ilusión y heme aquí de nuevo.

*

Hasta que el mundo devino más redondo de lo que es a veces, y rompí varios platos.

*

En la flor más alegre hay un aire pensativo y en la abeja más bella una pena.

*

Hay un espíritu más oscuro que no repudiará a su niña.

*

Les escribo muchas cartas con plumas que no se ven. ¿Las reciben?

*

La soledad, y las figuras —soledad— y las luces y las sombras, cada cual una soledad.

*

No toda la vida para vivir, verdad, no toda la muerte para morir.

*

No habría necesidad de más Cielo que el de abajo.

*

Antes preferiría *ser* amada que proclamada un rey en la tierra, o un señor en el Cielo.

*

Qué fuerte cuando débil recordar, y fácil, del todo, amar.

*

No contaré cuán corto es el tiempo, porque me lo contaron unos labios que se sellaron en cuanto lo dijeron, y lo abierto venera lo cerrado.

*

Espero que mis colores te sean tintes ligeramente amados.

*

Nosotras dignificamos nuestra Fe cuando podemos cruzar el océano con ella, aunque la mayoría prefiere los barcos.

*

La *Dicha* es antinatural.

*

Un amor tan grande que la asusta, que se apresura por entre su pequeño corazón —aparta la sangre— y la deja mareada (toda) y blanca en el brazo de la ráfaga.

*

El asombro me aguijonea más que la Abeja.

*

Hace usted que rebose la Presa de mis ojos oscuros.

*

Tengo un Tomahawk en el costado pero no me duele mucho.

*

Seré su mejor pequeña. Nadie más me verá, salvo usted.

*

La travesura del Corazón que juega con el Corazón —en Fiesta santificada— me está prohibida.

*

Ninguna Rosa, pero me sentí florecer, ningún pájaro —pero cabalgué en el Éter.

*

La Mente está tan cerca de sí misma —que no puede ver, con nitidez.

*

Canto como hace el Niño junto al Cementerio —porque estoy asustada.

*

El ruido de la Charca a Mediodía —supera mi piano.

*

Todos son religiosos —salvo yo— y cada mañana se dirigen a un Eclipse —al que llaman su «Padre».

*

Y cuando mucho después —una luz súbita en los Huertos, o un nuevo modo en el viento turbaron mi atención —sentí una parálisis, aquí —que sólo los Versos alivian.

*

El Marinero no puede ver el Norte —pero sabe que la Brújula puede.

*

Mi tarea es la Circunferencia.

*

Yo misma el único Canguro entre la Belleza.

*

Cuando me declaro la Representante del Verso —no significa —yo —sino una persona hipotética.

*

Supongo que el orgullo que corta el Aliento en lo profundo del Bosque no proviene de Nosotros.

*

Algunas frases son demasiado finas para que se desvanezcan —y la Luz no hace sino confirmarlas.

*

Hoy pensaba —al percatarme de que lo Sobrenatural no era sino lo Natural desvelado.

*

Yo trabajo en mi Prisión, y me fabrico Huéspedes.

*

Aquellos que son dignos de la Vida lo son del Milagro, porque la Vida es Milagro, y la Muerte, inofensiva como una Abeja, salvo para aquellos que echan a correr.

*

El paisaje del espíritu requiere pulmón, pero no Lengua.

*

Una carta siempre me ha parecido como la inmortalidad, porque es la mente sola sin amigo corpóreo.

*

Parece haber en el pensamiento un poder espectral que camina solo.

*

La Gratitud es la tímida riqueza de aquellos que nada tienen.

*

Mi vida ha sido demasiado sencilla y disciplinada para avergonzar a nadie.

*

De nuestros actos más grandes somos ignorantes.

*

Morir es una Noche salvaje y un Camino nuevo.

*

Lo increíble nunca nos sorprende porque es lo increíble.

*

Las mujeres hablan; los hombres callan: por eso temo a las mujeres.

*

Si leo un libro y se me enfría tanto el cuerpo que ningún fuego puede calentarme sé que eso es la poesía. Si tengo la sensación física de que se me vuela la tapa de los sesos, sé que *eso* es poesía. Son para mí las únicas maneras de saberlo. ¿Existe alguna otra manera?

*

La verdad es algo tan *raro* que es una delicia decirla.

*

La vida me extasía —la mera sensación de vivir es dicha suficiente.

*

¿Es olvido o absorción cuando las cosas se marchan de nuestra mente?

*

La vida es el secreto más fino. Mientras ésta perdure todos debemos susurrar.

*

Cerrar los ojos es Viajar. Las estaciones lo entienden.

*

Un insecto no puede huir con la cabeza de Aquiles.

*

Las palabras más amplias son tan angostas que es fácil franquearlas —pero hay aguas más profundas que éstas, que no tienen Puente.

*

Ha prestado asistencia a esa Pausa del Espacio a la que yo llamo «Padre».

*

Ningún evento de Viento o Pájaro rompe el Sortilegio de Acero.

*

La mano que cogió el Trébol —busco y soy.

*

Es delicado que cada Mente sea ella misma, como un Pájaro distinto.

*

La Naturaleza es una Casa Embrujada —pero el Arte —una casa que trata de ser embrujada.

*

La Brujería es más sabia que nosotros.

*

Es extraño que lo más intangible sea lo más adhesivo.

*

¿No es la distinción del Afecto un Reino casi suficiente?

*

El trabajo es un redentor lúgubre, pero redime; fatiga la carne para que no pueda provocar al espíritu.

*

No soy sino una durmiente inquieta.

*

Conocí a un Pájaro que cantaba con igual firmeza en el centro de la Disolución que en el nido de su Padre.

*

¿Pero no fue la tentación el primer goce?

*

Trabajo para ahuyentar el pasmo, sin embargo el pasmo impele la obra.

*

Tratar de hablar de lo que ha sido sería imposible. El Abismo no tiene Biógrafo. De tenerlo, no sería Abismo.

*

Una carta es una alegría de la Tierra —negada a los Dioses.

*

Audacia de la Dicha, dijo Jacob al Ángel: «no te dejaré si no te bendigo» —Púgil y Poeta, Jacob estaba en lo cierto.

*

Que somos permanentes temporalmente es cálido saberlo, aunque no sepamos más.

*

La veleta define al viento.

*

Muy vacía, muy en paz... ●

Nodos

Twitter y el diálogo interno

● NAIEF YEHYA

Hubo un tiempo en que el diálogo interno era una pequeña voz que, como escribió Carlos Castaneda en sus guiones de autoayuda chamanística, nos «reafirmaba el mundo»; se trataba de un flujo narrativo privado que verbalizaba nuestras sensaciones, acciones y dilemas. Pero ese tiempo ha quedado atrás, hoy el diálogo interno se ha convertido en materia prima para ser *twitteada*. Hoy ya no tiene sentido mantener ese relato en secreto, y por absurdo o bochornoso que sea, es imperativo hacerlo público, es necesario compartirlo para alimentar un diálogo cacofónico planetario que se lleva a cabo en intervenciones de 140 caracteres o menos. Así, algo como 70 millones de *tweets* son lanzados al ciberespacio diariamente por unos 200 millones de usuarios para regurgitar aventuras culinarias, confesar emociones reprimidas, súbitos descubrimientos y estridentes revelaciones, describir episodios de aburrimiento, enojo o tristeza y lanzar alegatos apasionados por temas dolorosamente triviales. Por supuesto, también sirve para difundir noticias, anuncios de manifestaciones, reportes de masacres, información especializada para todas las industrias y campos de conocimiento, avisos de servicios públicos y pitazos salvavidas.

Las redes sociales, como bien sabemos, son engendros híbridos, sistemas de comunicación e información que sirven principalmente como vehículos de redistribución de medios y de expresión personal supuestamente sin maquillaje ni edición. El *microbloggeo* de Twitter vino a imponerse como un certificado de estatus, como una constancia de estar al día y de estar vivo en este tiempo. Pero, más allá del deseo de estar a la moda y de no parecer viejo, la obsesión con Twitter responde a una necesidad neurológica universal, a un deseo de exteriorizar y exponernos al elogio y el aprecio de los demás. La

privacidad no parece un privilegio tan deseable como la posibilidad de establecer cientos o miles de relaciones en línea. No por nada Twitter ocupa el noveno lugar entre todas las páginas de la *web*.

El *twitteo* tiene la característica de que cada quien puede definir su experiencia a su gusto y en función de sus necesidades, al elegir a quién seguir y al ser elegido por otros para ser seguido. La brevedad de los *twitteos* parece perfectamente moldeada para la velocidad, la profundidad y la vida efímera de las ideas en la red. Así, un tópico de moda o *trending topic* tiene un ciclo de vida de entre 20 y 40 minutos, en los que podemos apasionarnos, discutir, pelear, olvidar y pasar a otra cosa. También el *twitteo* puede crear una sensación de comunidad, de fraternidad y solidaridad entre desconocidos que aparentemente comparten gustos, ideas, intereses y emociones. Se crea entonces una burbuja de pseudointimidad, donde creemos que se puede decir lo que sea y que nuestros comentarios sarcásticos o cómicos serán interpretados a la perfección. Lamentablemente, en la vida real ese tipo de comunicación personal requiere de cierta complicidad, de compartir una historia y entender el contexto de nuestras palabras. Esto rara vez puede darse entre los «amigos» de la red; de ahí los constantes malentendidos, y cuando se trata de celebridades, los escándalos y reacciones desproporcionadas a comentarios frívolos o ingenuos.

Paradójicamente, el *twitteo* puede ser un entretenimiento inofensivo, una prodigiosa pérdida de tiempo o bien una poderosa herramienta para la organización popular, que puede ser determinante en la derrota de los mecanismos censores de los estados totalitarios y las corporaciones despóticas. No hay duda de que en cinco años la sociedad se ha transformado por el impacto de Twitter; lo que queda por evaluar es cómo nos hemos transformado nosotros por usar este recurso. ¿Qué nos ha hecho la compulsión de querer comunicarlo todo? ¿Cómo nos cambia la posibilidad-tentación-necesidad de reinventarnos ante el teclado? ¿Quiénes somos cuando moldeamos nuestras opiniones para el consumo externo o manufacturamos una especie de espontaneidad pensando en «amigos» que en realidad son lectores que a su vez son potencialmente *fans*? Como señala Peggy Orenstein, Twitter no viene tanto a borrar la frontera entre lo público y lo privado (eso lo han hecho muchas otros servicios, como Facebook), sino entre un ser auténtico y uno artificial. Al hablar de nosotros mismos estamos fabricando «contenido» para el consumo de los demás: esto es a lo que se refiere Sherry Turkel al hablar de «la psicología como *performance*».

¿Quiere decir esto que el simulacro baudrillardiano (la copia como hiperrealidad) ha alcanzado el último reducto de la conciencia? El diálogo interno era siempre un monólogo en el que interpretábamos roles antagónicos para poner en escena una conversación solitaria. Hoy, el *twittero* puede reemplazar este pseudodiálogo por una auténtica tertulia.

Y ahora puedo ir con tranquilidad a *twittear*, que acabo de terminar de escribir mi colaboración para *Luvina* ●

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

MEDIOS UDG RADIO
RED RADIO UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
www.radio.udg.mx

LA PALABRA y el HOMBRE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

tercera época · número 16 · primavera 201 · ISSN 0 855727

Tomás Segovia ➡ Sierra tropical

Rodolfo Mata ➡ Juan Rulfo y la literatura brasileña

Daniel Ferreira ➡ Violencia y literatura en Colombia

César Naranjo ➡ Ideología de la maternidad

Víctor Andrade ➡ Desorden y corrupción en las finanzas municipales de Veracruz

Dossier fotográfico

Centro Habana ➡ Francisco Mata

De venta en Sanborns, FCE y, en Xalapa, Ver., Hidalgo 9, Centro, y Publicaciones Medina

UNA TRADICION 100% TAPATIA

Restaurante Kamilos 333 DESDE 1975 MR

LA CASA DE LA KARNE EN SU JUGO

Clemente Orozco #333 Santa Teresita
Guadalajara, Jal.
Tel. 01 (33) 3825.7869

Contamos con estacionamiento propio

www.kamilos333.com