

Luvina 66

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2012

\$50

IMAGEN DEL MUNDO

Jeanette Winterson

Khaled Alkhamissi

Madeleine Gagnon

Fredrik Ekelund

Ming Di

Carlos Fidalgo

Fecha de caducidad:

Kenya Márquez

† *In memoriam Daniel Sada*

Villoro, Domínguez Michael,

Herrera, Velázquez,

Hernández Valdivia

● **Gabriel Orozco** ●



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Marco Antonio Cortés Guardado

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

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

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero <scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza <jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida <vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez <srodriguez@luvina.com.mx >

Administración: Griselda Olmedo Torres <golmedo@luvina.com.mx >

Diseño: Peggy Espinosa

Viñetas: Diana Mata

Consejo editorial: Jorge Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbreras,

Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, 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,

José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal,

José Miguel Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Daniel Sada,

Sergio Téllez-Pon, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel

de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez <ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (primavera de 2012)

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

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

del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. LUVINA es una revista indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA

y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España

y Portugal (Latindex). Año de la primera publicación: 1996.

D. R. © Universidad de Guadalajara

Domicilio: Av. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44100. Teléfonos: (33) 3827-2105

y (33) 3134-2222, ext. 1735.

Impresión: Editorial Pandora, S. A. de C. V., Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, C.P. 46170.

Se terminó de imprimir el 29 de febrero de 2012.

www.luvina.com.mx

*EL GIGANTE NEMBROTH fue el fundador, después del diluvio, de la ciudad de Babilonia, en Mesopotamia... Tomó su nombre de la confusión de las lenguas, porque en ella se diversificaron y mezclaron las lenguas de los que construyeron la torre... Así describe lo «conocido y nombrado» hasta el siglo VI Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, una de las empresas literarias más notables en la creación de una imagen del mundo. Siglos más adelante, Antonio de Nebrija elabora la primera gramática de la lengua castellana, que coincide con el descubrimiento de América. Y Colón basa su empresa en los intentos por trazar ese concepto, esa *Imago Mundi* que en el propio siglo XV intentaron esbozar en sus escritos el teólogo Pierre d'Ailly y, en sus mapas, el geógrafo florentino Paolo Toscanelli.*

El mundo es siempre un más allá, con una parte hundida en el misterio. La imagen del mundo busca conceptualizar lo conocido, pero sobre todo volverlo lenguaje y, aún más, literatura, para transformarlo en una dimensión existencial. La gramática —dice George Steiner— es la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia; la estructura nerviosa de la consciencia cuando se comunica consigo misma y con otros (*Gramáticas de la creación*).

Luvina propone en este número diversas sintaxis potenciadas por la ficción, obras que ofrecen al lector una *imago mundi*, elaborada cada una con la gramática universal del asombro, logrando particulares revelaciones que hacen perdurar en la palabra un presente dinámico y generador que nos empuja hacia el futuro, hacia la parte oculta pero también hacia la esperanza. Hacia un tiempo donde se extienden la duración y la sintonía. Los creadores de estas imágenes del mundo van de la abstracción a la ejecución y logran el movimiento de la forma. De esta metamorfosis —esta manera de trasladar lo escrito en acción, y la acción en cosmos— nos da cuenta el guión del filme *Fecha de caducidad*, de Kenya Márquez, que aquí publicamos.

Por otra parte, Luvina rinde un homenaje a nuestro muy querido amigo Daniel Sada, fallecido recientemente. Creador de un nuevo futuro para las letras mexicanas.

Índice

† *In memoriam Daniel Sada*

8 • El lenguaje del juego •

DANIEL SADA (Mexicali, 1953-Ciudad de México, 2011). En 2008 recibió el Premio Herralde por su novela *Casi nunca* (Anagrama, Barcelona, 2008). Su novela más reciente es *A la vista* (Anagrama, Barcelona, 2011), y está por aparecer *El lenguaje del juego* en la misma editorial.

12 • Adiós, Daniel •

JUAN VILLORO (Ciudad de México, 1956). Uno de sus libros más recientes es *8. 8: Miedo en el espejo* (Almadía, Oaxaca, 2010).

15 • El más poeta de los novelistas •

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL (Ciudad de México, 1962). En 2010 publicó el libro de ensayos *El XIX en el XXI* (Sexto Piso, México).

18 • La nueva lengua de Daniel Sada •

YURI HERRERA (Actopan, 1970). En 2010 se reeditó su novela *Trabajos del reino* (Periférica, Cáceres), por la que había recibido el Premio Otras Voces, Otros Ámbitos, en España, en 2009.

21 • Sada vs. Bolaño •

CARLOS VELÁZQUEZ (Torreón, 1978). En 2010 la editorial Sexto Piso publicó su libro de cuentos *La marrana negra de la literatura rosa*.

24 • Sada en el cine •

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA (Guadalajara, 1965). Escribe crítica de cine en el periódico *Mural* y en las revistas *Luvina* y *Magis*.

27 • POEMAS •

MING DI Poeta y traductora, es editora de la revista *Poetry East West*. Ha publicado seis poemarios, entre los cuales se encuentran *The Art of Splitting* (2009) y *Chords Breaking* (2010).

31 • La nota azul •

HIPÓLITO G. NAVARRO (Huelva, 1961). Uno de sus libros es *El pez volador* (Páginas de Espuma, Madrid, 2008).

36 • La chica de la fiebre del oro •

JEANETTE WINTERSON (Manchester, 1959). Acaba de aparecer su libro de memorias *¿Por qué ser feliz cuando puedes ser normal?* (Lumen, Barcelona, 2012). *Planeta azul* (Lumen, Barcelona, 2008) y *La pasión* (Lumen, Barcelona, 2007) son sus novelas más recientes.

43 • La reina y su sombra •

GONZALO LIZARDO (Fresnillo, 1965). Su nueva novela es *Invocación de Eloísa* (Era, México, 2011).

52 • POEMAS •

JESÚS HILARIO TUNDIDOR (Zamora, 1935). Uno de sus libros más recientes es *Viento de octubre* (RTVE, Madrid, 2007).

54 • El palacio del sueño •

KHALED ALKHAMISSI (El Cairo, 1962). Su primera novela, *Taxi* (Almuzara, España, 2006), ha sido *best-seller* en Egipto y el mundo árabe.

61 • Ríos. Himno para Haití •

MADELEINE GAGNON (Amqui, Quebec, 1938). En 2002 se publicó su antología de poesía *Le chant de la Terre* (Typo, Montreal).

68 • POEMAS •

GERARDO VILLANUEVA (Guadalajara, 1978). Su poemario más reciente es *Transterra* (Literal, México, 2009).

69 • ¡Música, maestro! •

RAQUEL CASTRO (CIUDAD DE MÉXICO, 1976). Como parte del equipo del programa *Diálogos en confianza*, de Canal 11, obtuvo en dos ocasiones el Premio Nacional de Periodismo. Actualmente prepara su primera novela.

72 • Amnesia •

GUSTAVO OGARRIO (Ciudad de México, 1970). Uno de sus libros más recientes es *Épicas menores* (Secretaría de Cultura de Michoacán / Secretaría de Cultura del Distrito Federal / UNAM, México, 2011).

76 • POEMAS •

FREDRIK EKELUND (Uppsala, 1953). En 2010 publicó la novela autobiográfica *Fadevår, tack för ljuset!* (Albert Bonniers Förlag, Estocolmo).

80 • Luna ciclope •

ADRIÁN CURIEL RIVERA (Ciudad de México, 1969). En 2008 apareció su novela *A bocajarro* (Conaculta, México).

81 • La náusea del mar •

CARLOS FIDALGO (Bembibre, León, 1973). Su primera novela es *El agujero de Helmand* (Menoscuarto, Palencia, 2011).

83 • Manifiesto de la Literatura Ninja — 9 golpes •

ALAN MILLS (Guatemala, 1979). Uno de sus últimos libros es *Síncopes* (Literal, México, 2007; Zignos, Lima, 2007).

85 • Otras imperfecciones de Morel •

MANUEL R. MONTES (Zacatecas, 1981). Con la novela *Llanto de Lisboa* (Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010) obtuvo el Premio Salvador Gallardo Dávalos en 2009.

87 • Fauna fantástica •

ASKARI MATEOS (Oaxaca, 1976). Es autor del libro *Cuarenta grados* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2009).

92 • El danzante de la colonia Belisario •

ÉDGAR VELASCO BARAJAS (Guadalajara, 1979). Próximamente aparecerá su libro de cuentos *Ciudad*.

Festival Internacional de Cine en Guadalajara



99 • Las nuevas ciudades invisibles •

MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS (Guadalajara, 1968). Su libro más reciente es *La brújula hechizada. Algunas coordenadas de la narrativa contemporánea* (DGE Equilibrista, México, 2009).

113 • Fecha de caducidad (fragmento) •

KENYA MÁRQUEZ (Guadalajara, 1972). *Fecha de caducidad* (2011), su primer largometraje de ficción, ganó el Premio del Público en el Festival Internacional de Cine en Morelia. Dirigió también los cortometrajes *Cruz* (1997), *La mesa servida* (2000) y *Señas particulares* (2006).

ALFONSO SUÁREZ (Guadalajara, 1966). Guionista y director del largometraje *Ausencia* (2009) y del cortometraje *El método* (1999), y coguionista, entre otros, de los cortometrajes *Cruz* (1998) y *Señas particulares* (2007), dirigidos por Kenya Márquez.

PLÁSTICA

• Todo está por hacerse • I

Gabriel Orozco (Xalapa, 1962). Vive y trabaja en la Ciudad de México, Nueva York y París. En el periodo 2009-2011 su más reciente exposición individual recorrió cuatro sedes: el MoMA, en Nueva York; el Kunstmuseum, en Basilea; el Centre Pompidou, en París, y la Tate Modern, en Londres.

Dolores Garnica (Guadalajara, 1976). Ha sido columnista especializada en arte en el diario *Público* y, actualmente, en la revista *Magis*.

• P Á R A M O •

Entrevista • Daniel Sada: el hombre que deseó vivir 200 años • JUAN CARLOS LOZANO VALLEJO 129

Cine • Aullido de gozo • SERGIO TÉLLEZ-PON 132

Libros • Liber Scivias, de Claudia Posadas • CARMEN VILLORO 134

• Una ciudad llamada vacío • MARIÑO GONZÁLEZ 136

• Viaje al centro de la selva • JOSÉ MANUEL PRIETO 137

Arte • De la plasticidad del cuerpo a la negación de lo humano • JULIO HORTA 140

Zona intermedia • Como un azar con trazo, la poesía de Daniel Sada • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 144

Favores recibidos • Canciones verdaderas • ANTONIO DELTORO 146

Nodos • La viralidad infecciosa de YouTube • NAIIEF YEHYA 147

www.luvina.com.mx

• • • • •

Luvina. Letras al Aire

Radio Universidad de Guadalajara

104.3 FM

www.radio.udg.mx

Lunes, 21:00 h (quincenal)

• • • • •

El lenguaje del juego

DANIEL SADA

a mis entrañables amigas Rosina Conde y
Ana María Sánchez

La vida puede ser un infierno, pero
cada instante es un milagro.

E. M. CIORAN

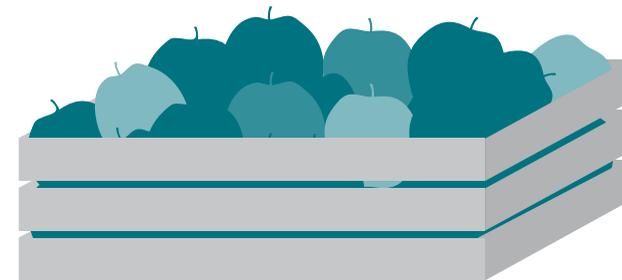
Primero la parsimonia. Sentado en un sofá anchuroso y sabiéndose dueño de su casa, Valente Montaña miraba a través de un ventanal las dispersiones del campo. Minutos más tarde invitó a su esposa Yolanda y a sus hijos Martina y Candelario a que le hicieran compañía. La señora se sentó a su lado mientras que sus hijos se mantuvieron de pie durante un buen rato. Así el cuadro familiar estuvo mirando pensativo como si los recuerdos bulleran a lo lejos: sí: como si algo empezara a redondearse. De pronto el señor y la señora se miraron a los ojos para luego besarse largamente en la boca. Bonita decisión al fin y al cabo, no obstante que los hijos se extrañaron al atestiguar eso, levantando sus cejas. Felicidad —acaso— en virtud de que había que celebrar la hazaña de sentirse diferentes después de tanto esfuerzo y tanta duda. Con decir que Valente había cruzado de manera ilegal la frontera norteña en dieciocho ocasiones, pero ya no, ya nunca, porque ya había juntado suficiente dinero para evitar las idas y venidas, amén de andar jugando al gato y al ratón a lo largo del tiempo. Que los cruces nocturnos. Que los cruces con lluvia. Que si la *border patrol* sorprendía a los migrantes en plena acción de cruce. Entonces el regreso desgraciado y de nuevo el intento y... Pero esos avatares ya eran para Valente una historia concluida. Ahora estaba dispuesto a fundar un negocio en San Gregorio, un negocio modesto pero suyo, como tan suya era la dichosa casita que él mismo construyó con la ayuda de su hijo Candelario. Allí, caray, en un asentamiento irregular muy orillado. Casita de tabiques con techo de carrizo: vistosa y agradable, a pesar de ser gris y poco resistente.

Fiesta: mañana: en grande. La gran celebración. Mas los preparativos no serían un agobio, puesto que las personas que llegaran tenían que traer algo de comer o beber. Otras traerían cubiertos desechables; otras cargarían platos, vasos e incluso servilletas, también de uso efímero, y

casi todos sillas (al menos unas dos) para estar más a gusto departiendo sentados. La algarabía total al aire libre. Los dueños de la casa tendrían la obligación de amenizar con música ranchera el ambiente ranchero. O sea: muchos cidys de grupos muy de moda con ritmos pegajosos y letras pegajosas. Y ya nomás así: como un azar con trazo. A ver qué resultaba.

Pero mañana todo. Ahora nomás la calma, porque ahora era útil la recapitulación de lo que fue a la postre un cúmulo de ausencias: Valente y sus encomios desmedidos, demencial ilusión a la que hay que añadir el tropel de sospechas en cuanto a que el migrante regresara con bien de Gringolandia cada vez que se iba, sobre todo a sabiendas del riesgo que se corre cuando se es ilegal. De eso ya se hablará más adelante. Ahora lo mirón era lo que en verdad tenía valor. Allá en lo más disperso algo se redondeaba con toda parsimonia. Mirarlo ¿tendrá caso? La estampa familiar podría ser más vivaz.

La mira de Valente desde que regresó de Gringolandia y paseó por las calles más céntricas del pueblo consistía en echar a andar algo en verdad llamativo, como una pizzería: lo nunca visto allí. Sí: ya le había echado el ojo a un local alargado cuya renta era baja, uno que estaba casi en una esquina, a dos cuadras y cacho de la plaza de armas. Pagó un buen adelanto de tres meses sólo para apartar lo que Valente y su hijo pintaron de azul cielo a lo largo de un día. Un pinturreo entusiasta de paredes: lo habido medio sucio... Pero vamos por partes, yéndonos muy atrás. En uno de sus muchos cruces tan venturosos, Valente se escapó de un centro agrícola dedicado al cultivo de manzana, adonde fue llevado por un dizque pollero que le cobró una cuota no muy alta. Pago en dólares siempre: allá: cual debía ser. De paso hay que decir que en los centros agrícolas se tiene la costumbre de reclutar a grupos de ilegales que vienen por docenas o veintenas traídos por polleros desde casi la línea fronteriza. Se puede deducir que la experiencia consiste en conocer más mañas necesarias para ser más preciso en los desplazamientos. Es una estupidez el actuar solo.



Es el error común de un migrante novato que presume de listo, dado que toda vez que se entra al territorio de los gringos, ¿hacia dónde ganar?, ¿cuál es la dirección?, y el desatino entonces, zonzos primer traspié, siendo que ya se aprende lo que no debe hacerse de ahí para adelante. La enmienda es contundente. Fue. Y después lo correcto tuvo que depurarse. Y a cada nuevo cruce otra maña aprendida hasta saber la treta decisiva, la cual debe contar con el gran ingrediente del ingenio. Ingenioso Valente por lograr lo logrado. Quiérase pues el tacto de trabar amistad con gente que predica creencias dislocadas de lo que está pasando allá con Dios; o dicho de otro modo: es gente peinadita de rayita que usa camisa blanca y corbata de tonos medio oscuros, ilos llamados mormones!, gente que hace favores: como mandar dinero a las familias y ayudar a escapar del centro agrícola a uno que otro migrante siempre y cuando le sigan la corriente en eso del enredo religioso. ¡Los mormones son brutos cuando supuestamente se pretenden amables! A ellos hay que engañar con otra escapatoria. Lo que de nueva cuenta Valente consiguió, siendo la consecuencia ganadora un huir correlón y tembloroso del seno de esa gente de peinado tan mono. Fue en la ocasión decimoquinta cuando ocurrió lo dicho. El migrante en mención fue a dar a Pasadena. ¡Quién lo viera! Piernas y suficiencia respirona para llegar a una pizzería donde se requería a un asistente ducho en la cocina que estuviera dispuesto a recibir un módico salario (letrero muy vistoso: palabrerío en inglés que alguien le tradujo al buen Valente).

—Pues yo soy el que buscan —dijo el que había leído sin entender un ápice.

Y ¡a darle!, de inmediato.

Aprendizaje lento. Una equivocación seguida de otras treinta nada más en diez días. Es que la lengua inglesa... Pero lo que importó fue que pasado el tiempo Valente se hizo ducho en eso de hacer pizzas. Maestrazgo que al cabo ya no pudo seguir perfeccionándose porque la *border patrol* le cayó y pues ¿qué hacer? A México otra vez. Monstruosa frustración.

Pero el aprendizaje: señero, abarcador.

Un trabajo como ése jamás se repitió.

Así caló el recuerdo, al fin, tan imborrable..., tan lleno de sabor y beneplácito.



Ahora bien, Yolanda fue la encargada principal de avisarles a los vecinos más cercanos acerca de la fiesta que se llevaría a cabo un sábado en la tarde. Ya próxima la fecha, así que ¡vengan! Fiesta de cooperacha, eso sí que ni qué, según lo iba advirtiendo para evitar algún malentendido. Que tal y tal platillo, por ejemplo. Que estos y otros detalles, ¿eh?, ¿sí pueden? Una celebración improvisada por la feliz noticia de tener casa propia. Buen pretexto, ¿verdad? O dicho de este modo: lo que antes figuró como un triste y oblongo jacalón, ahora nomás con verlo: ah: la firme reciedumbre hecha y derecha. Los cuartos, la cocina, la sala-comedor, el estilo del baño con excusado cómodo: ¡un verdadero trono!, contando aparte con mojadura enorme y mosaicos cerúleos en paredes y suelo. Pareciera un museo asaz extravagante en un lugar sin chiste. Por ende: ¡vengan ya! •

Adelanto de la novela *El lenguaje del juego*, que próximamente pondrá en circulación la editorial Anagrama.

Adiós, Daniel

JUAN VILLORO

CONOCÍ A DANIEL SADA a fines de los años setenta, cuando escribía su novela *Lampa vida*. Aún conservaba el cuerpo atlético del futbolista que fue pretendido por el Cruz Azul y el Atlético Español, y al que muchos años después vi hacer los prodigios lentos que otorgan gloria a las canchas de los jubilados: hacía que el balón girara sobre su propio eje.

Cuando nos encontramos por primera vez, él trabajaba en un negocio conectado con el transporte de verduras. Hablaba de mercancías con el gusto por el detalle y la clasificación que mostraría en el estudio de la retórica.

Los alumnos que se beneficiaron de sus talleres conocieron su inaudita capacidad para entender la Forma literaria. Su capacidad de análisis pasaba del texto a otras artes. En una ocasión vimos una película de los hermanos Cohen. Cuando las luces se encendieron, Daniel transformó una historia de misterio en una mitificable tragedia griega.

La estructura narrativa representaba para él una construcción en movimiento, sometida a severas tensiones estratégicas. No es casual que fuera un estupendo ajedrecista. Pero el deporte que mejor dominaba era el béisbol. Muy a su manera, lo entendía como un complejo sistema acústico. Le bastaba oír el contacto del bat con la pelota para diagnosticar: «*fly* al jardín central».

Jamás le vi un asomo de pedantería y jamás le oí un comentario que no fuera profundo. Incluso sus disparates eran enseñanzas. Nacido en Mexicali, en 1953, conocía a fondo la frontera norte. Yo estaba preparando una crónica del tema y quise hablar con él. Me invitó a comer a un cabaret, propiedad de la gigante desnudista Lin Mei. A esas horas no había espectáculo, éramos los únicos parroquianos y se podía hablar con calma. Le pregunté cuál era el principal vínculo entre las fronteras de México y Estados Unidos. «La comida china», respondió en el acto.

Durante un tiempo dio un taller de haikú en Tijuana. Solía recitar esta inocente proeza de una alumna: «Ola que viene / Ola que va / ¡Hola, qué tal!».

Su literatura es una arriesgada oportunidad de decir las cosas de otro modo. Como Onetti o Lezama Lima, Sada fue incapaz de escribir una frase literal. Trabajaba durante horas, dejándose llevar por el ritmo interior de las frases, estableciendo un contacto tan directo con el lenguaje que en alguna ocasión le exigió estar desnudo. Mientras la mayoría de los autores renunciaba a la voluntad de estilo y se conformaba con una prosa utilitaria, Sada desplegaba un lenguaje feraz, la selva de significados donde crecían sus desbordadas invenciones. Fue *il miglior fabbro*, el más fino artífice de mi generación.

Incluso sus obsesiones con el dinero se explican por esa obsesión estética. Joyce veía una correspondencia entre el torrente de sus palabras y las excesivas propinas que dejaba. En un mundo barroco, de derroche de las formas, Sor Juana fue, apropiadamente, la tesorera de las monjas jerónimas. Las tramas de Balzac le deben mucho a la manera en que el dinero se desplaza o deja de hacerlo. La literatura es una economía en circulación.

Aunque no me gustaba participar en las largas disquisiciones de Daniel sobre préstamos, deudas y editores, acabé por entender que eso formaba parte de su poética, siempre necesitada de abundancia. Si un personaje de Rulfo pide «algo de algo», el vendaval narrativo de Sada exige «todo de todo».

El neobarroco de Carpentier, Sarduy o Lezama Lima se suele asociar con la vegetación cubana. Sada hizo algo equivalente en tierra seca. Poeta del desierto, llenó el vacío de exuberantes frases largas. Dos tempranas influencias marcaron su escritura: el romance español y la canción ranchera, es decir, el octosílabo. Así como el Burgués Gentilhombre de Molière descubre que habla en prosa, los hispanohablantes de pronto descubrimos que respiramos cada ocho sílabas. Un título de Sada se ajusta a esta métrica, tan natural que suele pasar inadvertida: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Lo interesante es que todas las páginas mantienen el compás. Sátira sobre un fraude electoral en el desierto, la novela es una catedral del idioma. Basta leer unas frases para adiestrarse en esa lengua y disfrutarla como un dialecto aprendido en secreto.

Maestro del oído, Sada conocía todas las canciones compuestas para no morir de amor. En Guadalajara lo vi dejar sin repertorio a un mariachi y celebrar su triunfo cantando la «Flor de capomo».

Su complejidad puede ser enormemente divertida. Por otra parte, sus textos más sencillos, como *Una de dos*, transmiten una misteriosa elocuencia. Su novela *Casi nunca*, que obtuvo el Premio Herralde, marca un perfecto punto de equilibrio entre el artista barroco y el espléndido contador de historias que fue Daniel Sada.

Cuando estaba contento comentaba: «Me siento como perico en alfombra». La metáfora es perfecta: la alegría es una comodidad extraña.

Luego sonreía como un Buda benévolo, convencido de que las palabras mejoran el mundo.

En la arena, Sada creó un resistente espejismo. Fue fecundo donde no había nada. Llegó a un desierto y dejó un bosque ●

Publicado originalmente en *Reforma*, el 25 de noviembre de 2011.



Imagen a partir de una foto de Ana Karen Reyes (© FIL)

El más poeta de los novelistas

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

CON LA MUERTE DE DANIEL SADA, la literatura mexicana perdió al más poeta de sus novelistas. Fue el más radical, quien viajó con mayor intensidad hacia la raíz literaria, es decir, al canto, a la dicción, a la epopeya. Publicó, si las cuentas no me fallan, nueve novelas (la última apareció hace unas semanas: *A la vista*, en Anagrama), seis libros de cuentos (destaco *Juguete de nadie*, *Registro de causantes*, *Ese modo que colma*) y tres libros de poemas, en los cuales está, como rara vez sucede en un novelista, la médula. Eso ocurre en *El amor es cobrizo* (2005) y en *El límite* (1997), arreoliano libro de varia invención. Pero nada más parecido a un libro de Sada que un libro de Sada, como se repetía con frecuencia entre colegas, críticos y discípulos.

Fue, entre nosotros, el inconfundible, el supremo obseso de la forma, el orfebre de cada frase en verso de las que componían —inusualmente daba la absoluta conciencia con que las escanciaba— toda su prosa. Pero si la sadiana (hace rato que puede decirse así) era una escritura susceptible de admirarse o rechazarse por ser, insisto, radicalmente artística, ello no quiere decir que su mundo estuviera en otro planeta. Como Agustín Yáñez (su hoy despreciado precursor), como Rulfo (de quien Daniel sacó provecho más que nadie entre sus discípulos, y vaya que era difícil hacerlo) y como el Arreola de *La feria*, Sada creó una versión verosímil de un México imaginado verbalmente en los desiertos del norte del país que, antes de Sada (y de Jesús Gardea, también muerto al filo de los sesenta años), no existía. Sada fundó una vasta tierra propia, que sin él hubiera parecido condenada sin remedio a la obsolescencia provinciana, a la *rusticatio* cursilona, al interés selectivo de los recolectores de corridos y barbarismos. Como otros escritores emanados de la novela popular (antes que nadie el brasileño Guimarães Rosa), Sada no hizo sino volver a lo más antiguo para ser moderno. Contaba —y no me extrañó oírlo

la última vez que compartí con él una conferencia— haberse iniciado, no leyendo a Kafka y a García Márquez, como hicimos el resto de los mortales, sino a Landívar y a Virgilio en alguna traducción del siglo XVIII. Como Joyce. Su novela mayor, la de 1998, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, es en buena medida nuestro *Ulises*, libro vernáculo y exquisito, vanguardista y tradicional. Cuenta una historia mexicanísima —el fraude electoral en un pueblo sometido a la arbitrariedad— y lo hace con autoridad homérica y con el desenfado de aquel que se sabe leído por una inmensa minoría resuelta a transmitir su legado. Lo que era intraducible, se decía, se tradujo: el hispanista Claude Fell publicó en Francia *L'Odyssée barbare* (2008), traducción de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, una de las menos publicitadas hazañas contemporáneas de nuestra literatura. Nunca lo dudé, desde que leí su primera novela: no sus contemporáneos, sino sus nuevos lectores serán quienes lo encuentren en el Olimpo del oído absoluto, entre los novatores de la lengua española, junto a Cabrera Infante, Lezama Lima, Del Paso. Sus historias, dicho sea para no atemorizar al lector hipotético, son prodigiosas: remiten a las alucinaciones propias del verdadero contador de historias: los cineros de la legua en *Albedrío* (1989), las gloriosas gemelas que hacen y deshacen en *Una de dos* (1994), o esa pareja primordial de hombre y mujer lanzados al camino agreste, una de sus imágenes predilectas, como se ve en *Lampa vida* (1980), en *Casi nunca* (2008), en *A la vista*.

No todos los libros de Sada me gustaron y escribí ensayos y reseñas sobre casi todos. Hipersensible, no era el mejor de los autores, o el más cómodo, para un crítico literario: los elogios prodigados los hallaba siempre insuficientes y las opiniones adversas lo deprimían a grados infernales, propios del calorón de Mexicali. Era tan dueño de su estilo que le era fácil autoparodiarse, lo cual no está a la mano del talento mediocre. Intentó con poco éxito la novela urbana (fracasó con *Ritmo delta*, con *Luces artificiales*, a principio de la otra década), pero una vez que se le pasaba el enfado bromeaba al decirme que sí, que en efecto, como Villa y Zapata, se caía de las banquetas de la ciudad.

Sus historias, dicho sea para no atemorizar al lector hipotético, son prodigiosas: remiten a las alucinaciones propias del verdadero contador de historias.

Hombre bueno, Sada combinó dos virtudes con frecuencia irreconciliables, la generosidad y el rigor. Donde hubiera pasión literaria, se podía encontrar, en primera fila, a Sada, de la misma forma en que rechazaba de manera severa el desgano, la mediocridad, la creencia en la literatura como un pasatiempo mundano. Véase al respecto el certero elogio de Daniel Krauze, su discípulo, en el *blog* de *Letras Libres*.

Yo vi ser, a Sada, inflexible con los autores que como él provenían de la provincia (más temperamental que geográfica, en tantos casos), pero que a diferencia suya no lo arriesgaban todo para dejarla y anteponían excusas melindrosas propias del ánimo bien dispuesta a vegetar en el infierno grande. Y si no me tocara festejar algunas de sus novelas fundacionales (la última que leí, una de nuestras pocas narraciones en serio eróticas, fue *Casi nunca*), si él nunca hubiera escrito nada, igual le estaría agradecido por la endiablada cantidad de poemas que se sabía, con todo y comentario, y por el número, quizá infinito, de las novelas que leyó. Su memoria no era de nuestra época, era la de un bachiller educado por Bossuet o por Luzán.

Tengo el recuerdo, a lo mejor falso, de que varios de los libros que amo (las *Memorias de ultratumba*, *El museo de la novela de la eterna*, de Macedonio) me los recomendó (otrosí: urgencia) durante una corrida de autobús a San Miguel de Allende, adonde él me invitó a una presentación hace casi treinta años. Ese viaje nunca ha terminado, propiamente, para mí, y ahora es su destino entero: el viaje al centro de la literatura •

Publicado originalmente en el suplemento *El Ángel*, de *Reforma*, el 27 de noviembre de 2011.

La nueva lengua de Daniel Sada

YURI HERRERA

He estado piense y piense cómo hablar de esto, cómo mentar el vacío que atisbé cuando hace casi dos meses me enteré de que Daniel Sada había muerto y no tenía a nadie cerca para explicarme cómo era posible o para hacer un reproche o para que me dijeran que era mentira. Porque no había yo querido creerlo, a pesar de que unos meses atrás, en la sala de su casa, me dijo «Yo sé que no voy a durar mucho». Pensé que era una de esas cosas que se dicen para que la vida lo desmienta a uno, y lo pensé porque en las ocasiones en que alcancé a conversar con él, fuera de ésta, nunca le escuché derrotarse ni hablar de lo que podía venir. Le faltaba el aire, pero el que tenía lo utilizaba para bromear y hablar de libros, para dar consejos si uno se los pedía, para contarte que seguía escribiendo. He terminado por creerle, pero quiero decir que creo en Daniel por todas las otras cosas que nos dijo y nos sigue diciendo.

En *A la vista*, su última novela, uno de los protagonistas es un evadido que ha decidido dejarse crecer el bigote y la barba «para que simulen el caos del mundo», y se resiste a pasear más allá de un área de dos o tres barrios, porque Ponciano, que es el nombre del fugitivo, «ya tenía la connotación de un muerto» (p. 60). Connotación. Algo connota a un hombre cuando añade algo a lo que significaba previamente, algo indeleble, aun cuando no haya pruebas irrefutables o un registro cierto de su causa.

Cada acto y cada emoción nos define, incluso el acto más íntimo lo hace, como la lectura, que no cambia el color del pelo o el volumen corporal, pero que transforma la manera en que nos relacionamos con los demás y con nosotros mismos. La literatura ha de ser perturbadora, más que en lo que dice, en cómo dice. Así sucede con Daniel Sada, que no se entretiene en «reflejar» el mundo que ven los demás o que dicen ver los demás. Sada puede ser un realista, pero un fanático de «la realidad», esa convención aceptada y reproducida por otros, esa certeza colectiva sobre

la forma de las cosas, el ritmo de los acontecimientos o la temperatura de los cuerpos. Sada pone atención a los detalles justamente para refutar la idea de que son sólo eso, detalles: la dilación con que describe a una pareja yaciendo en una cama, deseosa de tocarse y rebalsando morbo, o el decurso de un tren o la sabrosura de unos tacos de carne asada que devuelven a la vida a alguien que, literalmente, está cargando con un muerto.

La morosidad descriptiva hace sentir sus efectos más allá del objeto que construye; si la narración se demora es porque así es como desplaza el meollo del drama: el narrador que habla en Sada es uno que se distrae con los múltiples matices que se dejan de lado en una trama aristotélica, en sus novelas las historias proliferan pero sin opacar el mundo en el que suceden: Sada se resiste al dominio de la peripecia a favor de la belleza del tiempo transcurriendo.

Varias de sus novelas suceden en el paisaje norteño, donde no existe la «exuberancia» con que se etiquetó a América desde hace siglos; exuberancia que no es necesaria para Daniel Sada: él no habla de la borrachera pródiga de los dioses sino de la manera en que la lengua se embriaga con el desierto; el barroco no está en el mundo sino en la mirada, una, ésta, que hace florecer en octosílabos cada pedazo de tierra seca.

Los personajes que pueblan este ámbito son rupestres e insondables, como todos nosotros. Sada no enuncia la complejidad de sus personajes, deja que sus ansias y sus contradicciones cobren cuerpo en pequeños actos significativos. Matan y viajan y se fugan por los mismos motivos universales de la sangre y el placer: vengar una ofensa, huir con un tesoro oculto en los calzones, desnudar a una mujer altiva, satisfacer el demonio de la envidia. Es la suma de estos múltiples actos prosaicos lo que eleva las microhistorias de sus novelas a una gran historia narrada intermitentemente.

Sada descubre, una y otra vez, que es posible encontrar nuevos nombres para las cosas, y que esos nombres nuevos incluyen a veces las palabras más viejas. Daniel Sada es uno de esos pocos que han resuelto la tensión entre la lengua hablada y la lengua escrita, justamente porque no jerarquiza entre ellas. Su oído privilegiado le permite escuchar todo tipo de registros: escucha la conversación de la calle, la de la cantina, las diversas conversaciones que ensanchan la alcoba; pero también la conversación libresca: Sada conversa con Cervantes y con Quevedo y los convoca a sus páginas sin necesidad de pedir permiso.

Es cierto que las palabras tienen edad y tienen terruño, que tienen sentido en la época y el lugar en que surgieron. Pero las palabras, como

la gente, no se agotan en su origen, no se quedan con un mismo nombre escrito en la frente, sino que se lo ganan en el trajín cotidiano. Creamos categorías como si no sucediera cada objeto y cada acción por primera y última vez en el universo, como si no estuvieran en una encrucijada irrepetible. La palabra *monotonía* es una de esas coartadas para no darnos cuenta de ello. Cada momento en el que parece que no pasa nada es un instante de gracia, cada pedazo de tierra yerma es una suma de todos los secretos de la tierra, cada gesto aparentemente banal es una cifra de todos los gestos apocalípticos de la especie humana.

Esa conciencia del peso de cada palabra, aun en los grandes relatos, es la marca de Daniel Sada y es su manera de rebelarse contra la imagen que teníamos del mundo. Al renovar nuestra literatura y desollar la lengua para reinaugurarla, habilita una manera distinta de observar las cosas más fundamentales: el humor, el sexo, la muerte.

Me he preguntado los últimos días qué podía decir en esta mesa, en la que hay gente que conoció a Sada mucho antes que yo y que ha estudiado su obra mucho más concienzudamente que yo. Lo que puedo decir es esto, tratar de poner en palabras el asombro y la enseñanza que, como a tantos otros, sus libros me siguen dejando. Así como hay hombres connotados por un crimen, hay lectores connotados por ciertas historias y ciertos prodigios de la lengua; ése es el crimen de la literatura, al que aspiran todos los escritores, hacer retemblar las cosas, hacer que la realidad titubee como la silueta de un animal que camina frente al sol; ése es el crimen que, como lectores, nos connota al leer al gran Daniel Sada, uno de esos hombres que apostaron todo a la literatura, y que nos regaló todo lo que ganó •

Leído en el Homenaje a Daniel Sada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el 15 de enero de 2012.

Sada vs. Bolaño

CARLOS VELÁZQUEZ

DESDE HACE TIEMPO he insistido en que la literatura mexicana está en crisis. Por decir lo que pienso, sin pensar lo que digo, más de un beso me dieron (y más de un bofetón). ¿En qué me baso para proferir tal blasfemia? En la proliferación de la novela histórica y en el abuso de la narconarrativa. Sumemos a lo anterior que el pobre espacio que resta en las mesas de novedades es acaparado por la obra completa de Fuentes y Vargas Llosa. Si esto no es una dictadura, qué es.

No faltará quien me eche en cara que la literatura goza de buena salud, que se escribe todos los días. Entiendo. Pero no voy a ir cada mañana a tocarle la puerta a mi vecino para que me permita leer sus poemas. Aunque nos cueste aceptarlo, el mercado domina el acceso a los contenidos. Entonces, alguien me pedirá que rectifique. Que asevere solamente que la literatura que pertenece al mundo editorial es la que se encuentra en crisis. Pero no existe diferencia. Es la misma. Si en la actualidad la literatura consiste en repetir modelos, la crisis es más profunda de lo que supongo. La práctica nacional de las letras ha devenido en una fábrica de güevones. A los jóvenes escritores ya no les interesa narrar historias. Si añadimos que en los últimos años el autor que ha vendido más novelas sobre México es un chileno, Roberto Bolaño, podemos hacernos una idea de lo desolador que resulta el panorama de las letras mexicanas.

Pero la crisis no es exclusiva de las letras mexicanas, también campea sobre la «literatura nortea». La que se produce en el Norte de la República. Y si tomamos en cuenta que gran parte de la reputación de la literatura en el país es sostenida por las letras nortea, la crisis resulta tremebunda. Y por si fuera poco, no existen dudas de que la literatura nortea atraviesa por una crisis en sí misma. Es una narrativa que empieza a fenecer. No hablamos entonces ya de una crisis. Si fracasa mañana la literatura nortea, qué sostendrá a las letras nacionales.

Entonces surge un cuestionamiento: ¿cómo puede desfallecer algo que no ha alcanzado su esplendor? Lo que nos lleva a una interrogante más interesante: ¿cuál es la gran novela de la literatura norteaña? ¿Existe? Ante esta pregunta lanzada al aire, alguien respondió que *2666*, de Bolaño. Debo confesar que este comentario me ofendió. Para mí, una de las posibles respuestas sería *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Sin embargo, tiempo después lo comprendí. Con una escena literaria tan debilitada, por las razones que expuse arriba, la invasión de Bolaño reclamó para sí un mercado huérfano.

¿Por qué considero a Sada un autor infinitamente más excepcional que Bolaño? Por los mismos motivos que Rodrigo Fresán es mejor también. La respuesta es simple. El chileno es un escritor imitable. Baste revisar la producción de nuestros días para percatarnos de la multiplicación del fenómeno, al que de manera cariñosa y no sin sorna se ha bautizado como «los bolañitos». Pero más allá del impulso que provoque cierto esteta a ser plagiado, el problema más indefendible de la obra del chileno reside en la repetición.

Abordemos dos casos, para ejemplificar. El argumento de *Los detectives salvajes* trata sobre la búsqueda de la poeta Cecilia Tinajero. La trama de *2666* es la misma. La búsqueda de Archiboldi, pero situada en Ciudad Juárez y extendida a cuatro novelas. Si realizamos un análisis más detallado, observaremos que la producción bolañesca está llena de estas repeticiones. Y no hablemos de su cuentística. A mi juicio, es uno de los peores cuentistas de la historia de Hispanoamérica. Tal vez sólo superado por Ricardo Piglia, quien, a pesar de ostentar varias teorías sobre el cuento, ha escrito las historias más funestas del género. Fuera de *Plata quemada*, todo lo que ha escrito Piglia es un fraude, incluida su célebre *Respiración artificial*.

Sada, ante Bolaño, sufrió las siguientes desventajas: no fue tan *jetsetero*, no era imitable en lo absoluto, y arribó tarde a la editorial Anagrama. Ante la fenomenología creada por Ciudad Juárez, una novela ambientada

Sada, ante Bolaño, sufrió las siguientes desventajas: no fue tan *jetsetero*, no era imitable en lo absoluto, y arribó tarde a la editorial Anagrama.

en las ignoradas comunidades de Coahuila no tiene oportunidad. Pero quizá el pecado mayor de Sada radique en que era un mejor escritor. Infinitamente. A Bolaño no le creo por varias pifias que cometió, pero la principal es que sus creaciones abrevan del realismo mágico (al que tanto atacó y criticó). Su carrera es una extensión de la dictadura literaria latinoamericana. Y es aquí donde Sada demostró ser un autor con una propuesta auténtica —que realizó desde la novela, y no a partir de su persona, caso contrario al de Bolaño.

Más allá de sus experimentos lingüísticos —sin contar que, si se repitió (según algunos detractores), no fue redundante (y lo relativo a la repetición está sujeto a discusión)—, Sada (junto a otros) abrió una puerta que me parece el elemento más destacado de la «literatura norteaña». Uno de los rasgos más trascendentales de la narrativa norteamericana es la búsqueda irrenunciable de la Gran Novela «Americana». En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y en *Casi nunca*, lo que Sada propone es una pesquisa similar, pero la concerniente a la Gran Novela Norteaña. Y en este punto se localiza el gran reto de las letras del Norte. Antes creíamos que su éxito o su permanencia dependían de su capacidad para incorporarse al *corpus* de la literatura hispanoamericana. Nos equivocamos. Su consolidación compete sólo a esa búsqueda. En lo personal, para mí la novela más grande que ha creado el Norte es *Efecto Tequila*, de Elmer Mendoza.

La novela de Sada no sólo nos habla de recuperar una geografía, o de darle la espalda al modelo bolañiano-realista mágico: evidencia la crisis por la que atraviesan nuestras letras. Y por catastrófico que suene este bache, también es estimulante. Y me pregunto: ¿cómo va a superar esto la literatura mexicana? ¿Saldrá de sus problemas o va a desaparecer? ¿Conseguirán las siguientes generaciones rescatarla? ¿Necesita que lo hagamos? ●

Sada en el cine

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA



EN *UN ROMAN FRANÇAIS*, libro en el que Frédéric Beigbeder regresa a sus años de infancia, el autor comparte lo que en alguna ocasión le comentó un tío suyo con relación a lo que es deseable encontrar en la literatura: «En una novela, la historia es un pretexto, un esbozo; lo importante es el hombre que se percibe detrás, la persona que nos habla. Hasta hoy no he encontrado una definición mejor de lo que aporta la literatura: una voz humana. Contar una historia no es el fin, los personajes ayudan a escuchar a otro...».

Tal vez es un abuso de ingenuidad, tal vez es más un deseo de prolongar los placeres obtenidos en la lectura, pero este afán de escuchar la voz del autor literario se extiende a las películas inspiradas por sus obras. Éste es, sin duda, uno de los atractivos de cintas como *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1979), de Volker Schlöndorff, o *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick; *El extranjero* (*Lo straniero*, 1967), de Luchino Visconti, o *Pantaleón y las visitadoras* (2000), de Francisco J. Lombardi. No siempre es posible —pero siempre es deseable— que se haga escuchar la voz del cineasta y que, al menos, si la obra literaria en que se inspira es valiosa, el realizador nos entregue una película valiosa. Esto no sucede con las obras de Daniel Sada (como tampoco lo fue con Julio Cortázar, por ejemplo) que visitó Marcel Sisniega. Lamentablemente.

Dos novelas de Sada sirvieron de inspiración a dos largometrajes de Sisniega: *Una de dos* y *Luces artificiales*. La primera está en el origen de la cinta homónima; la segunda, en el de *El guapo* (2007). En ambos casos el escritor se involucró en la redacción del guión. Pero mientras *Una de dos* (2002) es correcta y funciona bien, *El guapo* es una cinta fallida por donde se le vea. La suma, de cualquier forma, es pobre: mientras el sustento literario es de una solidez apreciable, las películas apenas consiguen algunos momentos valiosos.

Una de dos sigue los pasos de las gemelas Gamal. Abandonadas desde su temprana infancia, Gloria (Erika de la Llave) y Constitución (Tiaré Scanda) crecieron compartiendo todo: comida y trabajo, angustias y ambiciones. Cuando Constitución se hace de un galán, su hermana lo toma de mala manera, por lo que deciden compartir al susodicho y se alternan en sus visitas. El asunto avanza con percances menores, hasta que hay una propuesta de matrimonio. La cinta gozó de una producción decente (en ella estuvo involucrada Videocine, filial para la producción y la distribución cinematográfica de Televisa), y se nota, principalmente en la puesta en escena: la cinefotografía es limpia y los escenarios en los que se filmó son verosímiles, similares a los que describe Sada y que uno puede encontrar apenas se aleja de las ciudades, con cielos transparentes, rancherías maltrechas y pueblos habitados por gente chismosa. No está de más comentar que el desempeño que Sisniega obtiene de sus protagonistas es correcto y se mueve en el registro que mejor le viene a la comedia costumbrista, con gesticulaciones que tienden a la exageración sólo en algunos momentos, un acento característico (norteño, ¿qué no?) y con algunos pasajes de humor físico.

El guapo registra el cambio de fortuna de Ramiro (Carlos Corona), un hombre apocado cuya fealdad apena a su padre. Éste lo hereda en vida para que se vaya a la ciudad y se someta a una cirugía plástica. Esto genera la inquina de sus hermanos, que se sienten despojados. Ramiro va a la ciudad y ahí comienza a gozar de las mieles del dinero. Pero, una vez guapo, la fortuna se le voltea cuando es confundido con un famoso delincuente. En esta cinta la forma, que nunca se pone guapa, es un enemigo que resulta imbatible: la cinefotografía es plana y los colores son apagados. Además, hay escenas en las que no hay continuidad en la luz y en otras se tiende a la subexposición. El *casting* no es muy afortunado, y la guapura a la que a menudo aluden los diálogos —y la riqueza que se puede comprar con los chequesotes que firma Ramiro— pues no se ve. Las actuaciones caben más en un registro televisivo, con excesos que a la larga resultan indigestos. Los espacios resultan poco verosímiles, y

se nota que el presupuesto no fue muy generoso. Y así no hay forma de reírse, pues se trata de una comedia: ésta ha de ser diáfana, pues la turbiedad no invita a la hilaridad.

En ambas películas, y ahí creo que está parte de lo valioso, subsiste un elemento literario: el diálogo. Así, la primera juega con el lenguaje (el temor de las Gamal a sufrir una maldición que las «desparezca»: que elimine su parecido, pues) y propone diálogos en donde brilla el humor (la tía reclama a Gloria y Constitución porque no le responden sus cartas; ellas argumentan que no tienen «buena letra»; la tía dice que ella tampoco; Gloria contesta: «Pero a nosotras sí nos da vergüenza»). El discurso que el padre le da a Ramiro al inicio de *El guapo* es un prodigio: «Yo también soy feo, pero desde muy joven me hice capitalista [...] En ti la fealdad es pura desgracia [...] Y hasta el diablo tiene su guapura». El cirujano plástico no engaña a sus futuros pacientes. Así, recibe a Ramiro con: «Vino porque se sabe feo y porque realmente lo está». Pero las separa el guión, en el que, repito, participó Sada. Mientras *Una de dos* avanza apegándose con rigor al relato en tres actos, *El guapo* propone situaciones que no progresan, que han sido yuxtapuestas a semejanza de los programas televisivos de comedia, que proponen un *sketch* tras otro (y muy pocos resultan verdaderamente graciosos). En ambas la moraleja sabe a poco después de más de ochenta minutos.

Las películas de Sisniega inspiradas en Sada no van más allá de la mediana, pues. Recordando lo que decía Beigbeder (y dejando de lado las historias, que parten de anécdotas que pueden resultar singulares, pero que tampoco van muy lejos), en las cintas no se siente la presencia de un autor, no se escucha una voz capaz de hacer patente una perspectiva sobre el mundo y sus miserias. Nomás no aparecen los prodigios que habitan las páginas de las novelas de Sada. En la traducción se pierde, así, algo fundamental: el punto de vista. En la página éste es construido con brillantez con palabras, palabras, palabras, como diría Hamlet, y crece párrafo tras párrafo, en un flujo barroco pero diáfano. El cine podría emular el ritmo, pero para eso se necesita un artesano mejor dotado que Sisniega.

El ruso Andrei Tarkovski escribió: «Algunas obras [literarias] tienen tal unidad y están dotadas con imágenes literarias a tal grado precisas y originales, con personajes caracterizados con tan extraordinaria profundidad, y cuya capacidad para encantarnos es tal, que el libro es en sí indivisible: a través de sus páginas surge la sorprendente y única personalidad del autor.» Hasta parece que habla de Sada y sus obras. ¿De las películas? No ●

MING DI

EL LIBRO DE LAS SIETE VIDAS

Estoy demasiado cerca del sol, y dicen que me volveré ciega.
Entonces aparezco en varias películas como hombre viejo
de interminables cabellos y barba canosos, ojos como hundidos, diciendo
[profecías:

Hoy nace Apolo y mañana el Sol

será declarado piedra. También aparezco en muchos poemas,
en ocasiones glamorosa, casi siempre peor que bruja—
hoy envejecen mis senos y mañana se han de arrugar.
Entonces pongo una sonrisa firme recorriendo el camino en una falda
[como saco de papa.

Sólo me ve Virginia Woolf, ella ve el yo que codifica las palabras,
el yo que ama sin más, plenamente, creyendo de buena gana en el amor
y puede escribir como debe ser, ni por nombre ni por fama, la que sólo
[escribe como debe ser,

y puede cambiar de un día para otro... Oh, no, no, no, no otra vez,
¡tan lindo es quedarse en esta vida! Zeus me dio siete vidas,
pero nada es mejor que ésta, la vida de tigre o lobo.
Temo al sueño, temo despertarme con un rostro viejo llevando la mueca
de T. S. Eliot, empolvado mi cuerpo con la ceniza de su cigarro.

UNA HABITACIÓN PROPIA

Este invierno hace frío, ella pinta una habitación y ahí se esconde.
Pinta dentro un escritorio, una cama, un guardarropa.
Pinta ahí todo lo que necesita.
Pinta una pared, la borra, la vuelve a pintar y a borrar de nuevo—
Una pared llega a crecer por sí sola. Dentro de esa pared
ella pinta hierbas, flores y pájaros.
Pinta primavera y verano.
Pinta montañas y océanos —llegan las olas revoloteando
en una espiral en la que ella queda enredada.

Me veo a mí misma luchando en esta habitación.
A ella le pido que pinte una ventana—
una ventana que lleve a un cielo.

LUNA DE PORCELANA

Antes del alba, las mujeres del pueblo se juntan alrededor del pozo
lavando trastes, ropa y blancos, y se apuran de vuelta a casa
para cocinar antes del amanecer. Ella lleva un balde de agua

lejos de la muchedumbre para lavar ahí una pila de trastes—
una vajilla de porcelana fina
que heredó de su madre. Diario lava un plato de más
hasta la luna llena, y luego uno de menos hasta la luna nueva...

Así cuenta los días, esperando que él venga de nuevo.
Cada noche revive ese momento como si se repitiera una película.
«¿Te gusta eso, cariño?» El cuerpo de él encima del suyo, ella abajo,
quieta, como si el hecho de abrir la boca la pudiera sacar del sueño.
«Hoy se casa Da Guo», susurran alrededor del pozo.
Sus trastes de porcelana caen salpicando en el arroyo, como piezas de
[dominó
rompiéndose uno con otro, uno tras otro. Ella no los recoge,
sino que se apura a regresar a casa con las sábanas que no ha lavado.

Mañana no será demasiado tarde. Se cambia de ropa, se peina,

toma una canasta y sale caminando. El tiempo de pronto se torna claro,
la milpa a orillas del camino ahora es más alta que ella. Quiere apurarse
[para llegar a la boda,
mirarlo besar a la novia con sus propios ojos no de celos, para luego ir
[a casa,
y escuchar los lamentos de la vajilla haciéndose añicos.

VERSIONES DEL INGLÉS DE FRANÇOISE ROY

THE BOOK OF SEVEN LIVES

I'm too close to the sun, and they say I'll go blind. / So I appear in many
movies as an old man, / endless gray hair and beard, eyes like hollows,
mouthing prophesies: / Apollo is born today, tomorrow a stone // will
be declared the Sun. I also appear in many poems, / occasionally glamo-
rous, mostly worse than a witch— / today my breasts age, tomorrow my
breasts wrinkle. / So I put on a firm smile and walk the road in a bucket
skirt. // Only Virginia Woolf sees me, the me that codes words, / the
me that loves straight, wholly, readily believing in love, / and can write
right, not for name, not for fame, just write right, // and can change
overnight.... Oh, no, no, no, not again, / so wonderful to stay in this life!
Zeus gave me seven lives, / but nothing is better than this life, this life
of tiger or wolf. / I fear sleep, fear waking up with an old face wearing /
T. S. Eliot's grimace, my body dusted with his cigarette ash.

A ROOM OF HER OWN

Winter is cold, she paints a room and hides inside. / She paints a desk,
a bed, and a wardrobe. / She paints everything she needs. / She paints
a wall, erases, paints again and erases again— / A wall grows by itself.
Within the wall / she paints grass, flowers, and birds. / She paints spring
and summer. / She paints mountains and oceans— waves come swirling
/ like a wreath entangling her. // I see myself in that room struggling. / I
ask her to paint a window— / a window that leads to a sky.

CHINA MOON

Before dawn, women from the village gather around the well / washing dishes, clothes, and bedding, then hurry home / to cook before the sun rises. She carries a bucket of water // away from the crowd, to wash a stack of plates— fine china / inherited from her mother. She washes an extra plate / each day till the full moon, and then one less until a new moon... // She counts days this way, waiting for him to come again. / Each night she recalls that moment as if replaying a movie. / «You like this, Baby?» His body above hers, she's below, // quiet, as if opening her mouth would wake her from the dream. / «Da Guo is getting married today,» they whisper by the well. / Her china plates splash to the stream, fall like dominoes // breaking each other one after another. She doesn't pick them up, / but hurries home with the bedding she hasn't washed. / Tomorrow won't be too late. She changes clothes, combs her hair, // grabs a basket, then walks out. Time suddenly becomes clear, / the roadside corn is taller than her now. She wants to rush to the wedding, / watch him kiss the bride with her own eyes of no jealousy, then go home, / listen to the cries of china breaking into pieces.

La nota azul

HIPÓLITO G. NAVARRO

NO ES MUY GRANDE el apartamento de la *rue Pigalle*...

Aurora Dupin, baronesa Dudevant, más conocida como George Sand, termina de escribir las últimas páginas de *El pantano del diablo*, una novela campestre a pesar del título o quizá por él. Como la tinta que usa tarda en secar, las ideas que va trasladando al papel permanecen húmedas durante bastante rato, verdaderamente brillantes según el ángulo desde el que se miren. Aurora misma se sorprende del efecto.

Mientras tanto, su amante de estos días, el Federico Chopin de los *Nocturnos*, acaricia las teclas del piano buscando de manera disimulada la siempre escurridiza y muy puñetera «nota azul», esa nota trampolín sin la cual no son capaces de componer nada los románticos del XIX. Habría de todas formas que preguntar si comparten la misma opinión Liszt, Smetana...

No es muy grande el apartamento de la *rue Pigalle*, ciertamente; lo justo para que la pareja pueda trabajar sin agobios, cada uno en lo suyo. Quizá sí resulte pequeño en días como éste, cuando coinciden en sus habitaciones otros amigos imprescindibles.

Paulina Viardot, la famosa cantante, ensaya algunos gorgoritos sin abandonar los brazos del violonchelista Franchomme, que la sujeta además entre sus piernas con una deformación profesional firme y férrea como una tenaza.

Pedro Leroux apura en silencio una tercera taza de café, mientras contempla el frenético ir y venir de Eugenio Delacroix de un lienzo a otro, con los pinceles chorreantes de color. Se pregunta por qué está tan empeñado Eugenio en retratar a sus dos amigos a la vez, ¿para no dar más importancia a Sand que a Chopin o a la viceversa?, ¿para no poner a la música por delante o por detrás de la literatura? Los gesto-

res del Louvre, desde que ha pasado a ser el museo central de las artes, se descuelgan con cada encarguito...

¿Alguien más por esos cuartos?

El amigo Fontana, Adam Mickiewicz, ¿el niño Baudelaire también?

Mickiewicz —atrás quedaron, cree, Odessa, la guerra y los sonetos de Crimea— imagina ahora mismo uno de sus relatos, ésos en los que se dan la mano la razón y la locura. Ignora Adam este día que uno de sus partos más recientes, *Los peregrinos polacos*, está a punto de ser incluido en el *Índice de libros prohibidos*. Mejor. Así tan sólo imagina y dormita. En su duermevela le parece reconocer una nota verde, casi celeste, entre las que de forma atolondrada salen de la boca abierta del piano como si fuesen breves bostezos de charol.

Es Chopin, que entretiene las manos con pequeños arpeggios, ya se sabe, buscando la tonalidad que mejor corresponda a la atmósfera de este momento. También él imagina algunas historias. La que sigue mismamente, que da un salto mortal en el tiempo:

* * *

AÑO BISAGRA de 1970.

Los años finales de la década de los sesenta, como quien no quiere la cosa, introducen a toda una generación en los primeros años de la década de los setenta. La transportan. Un adolescente comienza entonces a descubrir el mundo: asuntos esenciales tales como que los años últimos de una década llevan siempre de manera indefectible a los primeros de la siguiente, que el ángulo recto hierve a los noventa grados, que existe un mar llamado Mediterráneo, con las playas llenas de turistas y tilde en la a.

La música que se oye entonces en casa, en la calle, en el país entero, la forman cuatro acordes más o menos planos con el añadido de un argumento simple y lamentable: a un tipo desgraciado le han robado un vehículo movido por tracción animal, un carro. Como estamos inmersos aún en un tiempo francamente gris, se necesita una grandísima elipsis que se trague los colores todos del arco iris para llegar de forma directa a la solemnidad de lo dorado, de lo áureo. El tremendo hallazgo literario que nos quiere vender la dichosa canción tiene que ver con unos inverosímiles atalajes de oro. ¿Pero qué demonios son los atalajes?, ¿el no va más de la metáfora? La interferencia de la radio, que mezcla o combina asuntos y emisoras, lo termina de arreglar: no hay quien encuentre el maldito carro por ningún lado, cae una lágri-

ma en la arena. Hemos descubierto pues un Mediterráneo en exceso posthelénico, cuajado de maletas de piel y bikinis de rayas. Se podría vomitar por las mismísimas orejas.

Aparece en escena entonces, valga el homenaje, Manolo Cañado.

Como un ángel de la guarda literario-musical.

—Beethoven era sordo.

—¿Bequién?

Cuando un amigo le lleva a uno cinco o seis años ya en la adolescencia, no hay Dios que lo alcance luego: uno tiene 12, el amigo 17 o 18; que se llega a los 17, el otro se larga hasta los 22; cumplimos 51, pues nada, Manolo Cañado 56, quizá 57.

Pero en 1970, ese año bisagra, Cañado tiene además un tocadiscos, aparato raro en un mundo todavía antiguo, casi de galena, y una invitación a escuchar el disco que acaban de publicar unos tipos peludos que se hacen llamar Fluido Rosa, según se traduce literalmente del inglés.

Desechados hace poco tiempo trompos y canicas, aceptamos la invitación un poco por inercia, por aburrimiento.

Los Pink Floyd, verán, son unos músicos que prefieren estampar en la cubierta una muy generosa vaca lechera antes que la guapura o fealdad de sus caretos. Empezamos bien. *Atom Heart Mother*, madre de corazón atómico; por titular que no quede. Son además músicos que no se cortan un pelo a la hora de grabar discos de esos grandes de vinilo, llamados elepés, en los que tocan largo y tendido por las dos caras. Y músicos que nos regalan además una sorpresa que parecerá menor pero que no lo es en absoluto: en la cara A no hay más que una canción, un solo tema, casi veinticuatro minutos sin que cante un tío. Bueno, ¡el ruido de una moto acelerando, sí!, ¡¡la pucha!!

Lo que sale por ese altavoz (la tecnología de Cañado es entonces monoaural, conste, una pretecnología que apelmaza o solapa en una única vía el doble argumento de lo estereofónico), lo que sale de ese altavoz es el descubrimiento del siglo, mi camino de Damasco. La habitación entera está llena de música. No cabría ahora en ella ni un alfiler. Cierro los ojos y puedo ver de manera muy nítida lo que escucho, tocar con la piel tanto sonido. Digo bien: ver, palpar, pues a la sorpresa gigantesca de la música hay que sumar enseguida lo que esa música significa, lo que Manolo Cañado asegura que esa música significa:

—La vaca acaba de parir. Ha tenido una ternera. Pero han surgido complicaciones. Apenas se levanta la hija para alimentarse se derrumba la madre, agonizante. Puede ofrecerle tan sólo una escasa leche

afiebrada, calenturienta. *Óbito habemus*. La infancia de esa vaquita no va a ser un camino de rosas, ¿tú qué dices? Y pasa el tiempo. Ahí se escucha claramente cómo pasa el tiempo. Alguien, algo, ha construido mientras tanto una madre artificial, un robot con forma de vaca. ¿Ves? Es perfecta. Ella no puede ahora desde luego distinguir entre esta madre y la otra. La felicidad *again*. Se dan mutuos cariños en esas frases, óyelas. Ahí sin embargo ya es mayor, la hija va creciendo; su madre permanece siempre igual, y colige que en algún momento su hija, en fin, tú sabes, el envejecimiento. No hay desgaste en los mecanismos atómicos de la madre. ¿Debería exigir ella ahora una hija artificial? Son muy inquietantes estos pasajes penúltimos, etcétera, etcétera.

¿Fumábamos algo entonces?, me pregunto. Eran tiempos de ácidos y psicodelia, también.

Así que la música, una digamos composición, ¿escondía en realidad toda una historia?, ¿cada partitura contenía entonces un argumento que se podía contar igual con música que con palabras, con mármol, con óleo o con silencios, como aseguraba Cañado? ¡Menudo descubrimiento!

La continuación es obvia: son varios los intentos para que el amigo repita esa cara del disco, pero todos desesperadamente fallidos cuando se trataría ya de una tercera audición. El ángel de la guarda se hace del rogar.

—No hay que quemar la música —argumenta Cañado, mientras guarda en una bolsa unos cuantos libros—. Toma, ahora llévate estos volúmenes, léelos, ponles música. No, no los saques aquí, míralos en casa.



* * *

REGRESEMOS SIN DEMORA al apartamento de la *rue* Pigalle del comienzo, donde Federico Chopin entretiene las manos buscando la «blue note», el motor primero.

Su piano no es una herramienta sino más bien un amigo, su confidente. Y se deja hacer. Sabe que el músico tiene la obligación moral de la perfección, del acabado, por eso ahora tensa sus cuerdas lo justo, vamos a decir una tensión a medio camino entre la ansiedad y la relajación.

Aurora Dupin, que recién acaba de poner el húmedo punto final a sus renglones, observa a su amante. Sus miradas se cruzan. Intercambian un par de sonrisas. «Tú vales mucho», se dicen en silencio, mutuamente; es un sentimiento que no nace tanto del enamoramiento como de la admiración. Así Chopin puede encontrar la nota, y atacar finalmente con una de sus piezas favoritas, un estudio, un *scherzo*...

Eugenio Delacroix suelta los pinceles —los retratos marchan, bien hojaldrados de color— y anota en su *Diario*: «Su mirada se anima de un resplandor febril, sus labios adquieren un color rojo sangriento, su respiración se vuelve más corta...», pero no podríamos saber a ciencia cierta, de no ser por el contexto, las palabras de Delacroix si se refieren a Sand dibujando el punto final, a Chopin improvisando el *scherzo*, a Mickiewicz imaginando su cuento, a Paulina Viardot conteniendo la tenaza del violonchelista Franchomme...

La audiencia, cautivada, alcanza entonces, por be o por hache, el éxtasis.

Cuando todos, durante un paso pianísimo, aguantan la respiración, Chopin da un puñetazo sobre el teclado.

Estalla en risas ●

La chica de la fiebre del oro

JEANETTE WINTERSON

Cuando conoces a alguien por primera vez, lo olvidas pronto o lo recuerdas para siempre.

Fuimos a comer.

Era un restaurante caro con mesas pequeñas acomodadas para dar la ilusión de espacio. Entre las mesas pequeñas que simulan el espacio es necesario juzgar las distancias cuidadosamente —entre una copa de vino y un plato, la comida y el tenedor, especialmente cuando no conoces a tu anfitrión/tu huésped, y especialmente cuando ordenaste comida, no por cortesía, sino porque estás hambriento.

Yo sentí que la distancia entre ambos era inmensa y minúscula. No nos conocíamos el uno al otro y tu vida estaba muy separada de la mía. Fuimos corteses, formales, teníamos los pies metidos hacia atrás bajo las propias sillas, asegurándonos de que cada uno tuviera sitio suficiente.

Pero observando la manera en que cortabas tus salchichas, comprendí que eras alguien que también se ponía hambriento.

Hablamos, ¿de qué hablamos? Ya lo olvidé. Lo que dijimos se perdió bajo la presión de todo lo no dicho. No puedes decirle a alguien a quien acabas de conocer *Quiero besarte*. Algunas veces es así de simple.

No por mucho tiempo. Pero algunas veces.

Yo quería besarte de la misma manera en que quiero comer cerezas del puesto de fruta. No las quiero en cajas de plástico medio muertas de frío, las quiero tibias, sudando ligeramente, largas, azarosas. Quiero comerlas mientras camino alrededor señalando y tocando las limas y lanzando puñados de cuetes dentro de bolsas de papel café. Yo quiero el olor, el sabor, la sorpresa, la desagradable piedra.

Yo te sonreí. Recuerdo eso, y que tú te sonrojaste.

Bebimos vino rosado; recuerdo eso.

Si voy a decir la verdad puedo decir que yo buscaba una salida. Yo estaba casado, estaba en otra parte, era sólido, era estable, estaba esperando en la forma en que la gente espera la primavera. No había nada que yo pudiera hacer respecto al invierno, pero esperaba el sol.

Así que cuando te conocí, sentí algo que no había sentido en un largo tiempo —simple deseo— y no quería dejarlo ir. Caminamos largo rato después del almuerzo porque no queríamos soltarlo.

Algunas veces la vida es simple y triste. Aún entonces había una tristeza, ya que nada en esta vida puede sujetarse —la única oportunidad es moverse con el momento, moverse con el flujo de la vida, pero es difícil. Entonces ya me preguntaba qué pasaría, qué pasaría con nosotros, y la mente se mueve adelantándose al flujo vital, y el corazón se coloca detrás, temeroso, y el ritmo es equivocado y sólo puedes confiar en tu cuerpo. Y eso haces.

El dorado de tu piel fue inesperado. Pensé que serías pálida como yo y en cambio yo parecía un gato blanco recostado en un estanque de sol. La extensión de ti, como sol en los pasos, subir a ti, paso a paso. El calor de la piel y el color de la piel y la cosa más conocida del mundo —un cuerpo, convirtiéndose en una sartén de oro que ha mentido en el lecho todo este tiempo, y que ahora está entre mis dedos.

Mi propio cuerpo era como una mina a donde no llegaba el sol. Un lugar oscuro, que se excava pero que no se alumbra. Sol ahora en mí, y su brillo, y su color y su dorado, y sus riquezas.

La chica de la fiebre del oro.

Minnie atiende un bar muy arriba en la Sierra Nevada. Sus clientes son rudos mineros tratando de hacer fortuna. Todos están enamorados de ella, y cada uno cree que es el favorito. Pero Minnie no tiene un favorito; ella los quiere a todos y a ninguno. Cuando la nieve es demasiado profunda para salir, ella les enseña a leer y escribir.

Hay un bandido llamado Ramerrez —tiene un alto precio su cabeza, SE BUSCA, dicen carteles por todos lados. Minnie guarda el oro y lo tiene escondido en un barril de agua. Él nunca podrá encontrarlo.

Una noche un extraño llega al bar —Johnson, de Sacramento. Le dice a Minnie: *¿Te acuerdas de mí?* Y ella le contesta: *Si tú te acuerdas de mí...*

Decidí llevarte a la ópera y Puccini parecía ser una buena opción, porque es descaradamente romántico y, por tanto —y esto es extraño—, Puccini es generalmente donde se inician en la ópera los principiantes; además, es poco sabido que después de una larga temporada alrededor de Mozart y Strauss y Händel y Britten y aun Wagner, regresas nuevamente a Puccini. Pero no a *Tosca*, o *Turandot*, o *Madama Butterfly*: no, regresas a su *Fanciulla del West*.

Estoy hablando de manera personal, ¿pero de qué otra forma podría hablarse?

Tú sabías mucho de ópera. Era difícil ir a la ópera contigo. Tarde, mucho más tarde, cuando llegamos al final, te llevé a *Tristán e Isolda*. Lloré durante toda la obra. Tú dijiste que no te gustaba el decorado.

Pero éste es el principio, no el final, y hay una ráfaga de oro en mi cabeza.

En la primavera, en Sierra Nevada, las violetas azules avanzan entre la nieve. Yo estaba sentado junto a ti en la ópera, sintiendo las violetas azules avanzar a través de mí, la fuerza de una nueva vida, el color de una nueva vida, y recordando que en la primavera el sol calienta la tierra; sí lo hace, pero tan pronto eso sucede, la tierra también se calienta a sí misma, por la energía del crecimiento, el movimiento de las raíces y los retoños.

Me daba cuenta de que tu sol me había calentado hacia una creciente temperatura otra vez, y aun cuando todavía estaba yo cubierto de nieve, había violetas azules.

En la oscuridad yo tomaba tu mano.

Johnson toma la mano de Minnie. Ella lo invita a cenar a su cabaña en las montañas. Está emocionada. Saca sus zapatos Monterrey y su chal y se arregla. El fuego está resplandeciente. Ella revisa su cabello. La puerta se abre y llega él —salvaje, guapo, tímido, el extraño que viaja con el sol.

¿Me recuerdas? Sí, si tú me recuerdas a mí...

Quieren hablarse uno al otro. Me acuerdo de eso. La memoria es diálogo. Cuando hablamos el cerebro es motivado a conectarse. Yo soy una persona solitaria, y necesito una conexión. Lo hago con plantas y animales, y con todas las cosas invisibles, pero con las personas es más

difícil para mí. No soy distante, o demasiado tímido, es sólo que no me gustan las superficialidades. No puedo entablar una conversación ligera. Prefiero no hablar en absoluto.

Tú y yo hablábamos mejor después de hacer el amor. Entonces ambos podíamos hablar. De hecho, en otro tiempo, raras veces estabas ahí para hablar conmigo, y me sentía solo. En mi matrimonio podía hablar pero no quería hacerlo. Contigo quería hablar, pero tú no me dejabas. Cuando te fuiste, dejaste de hablarme totalmente. Ya nunca respondías mis llamadas, o a mis llamadas pidiendo ayuda. Fue un golpe para mí, pero de alguna manera era tan sólo más de lo mismo. Silencio y separación.

De hecho, siempre estabas enamorada de alguien más, pero eso nunca funcionaría como tú lo deseabas. Tu ser más profundo no estaba conmigo. Tú me querías, y algunas veces me anhelabas, pero tu ser profundo estaba en otra parte.

Minnie lo sabe; es por eso que no puede casarse con el rico Jack Rance o el romántico Sonora. Su ser más profundo se quedó con el extraño que se fue de Sacramento. Ella hizo su vida. Él hizo su vida, pero con motivo de este encuentro, ninguno pudo hacer una vida con alguien más.

En la cabaña empieza a nevar, y Minnie saca su ropa de cama y dice que va a dormir junto al fuego y Johnson puede dormir en su cama. No quiere que él se vaya. No quiere que deje de hablar. Él quiere hacerle el amor pero el oro es de ella, y él no puede quitárselo a la fuerza.

Los hombres están todos buscando al bandido Ramerrez... cuando...

Cuando la puerta se abre inesperadamente y Johnson tiene apenas tiempo suficiente para esconderse, y ahí está Jack Rance diciendo a Minnie que su preciado Mister Johnson es el mismísimo Ramerrez, y su rastro termina en su cabaña...



El extraño nunca es lo que parece. Nunca lo que imaginamos que será.

Yo no era lo que tú pensabas que sería; sin embargo, era el milagro que necesitabas. Tú no eras lo que yo esperaba; sin embargo, eras maravillosa como el tiempo de mayo, así de rica y completa.

El extraño siempre es un embaucador.

Camina a casa conmigo, la música en nuestras cabezas. Duerme conmigo, la música en nuestros cuerpos. En la noche dame el valor para

enfrentar el día. En mis sueños, sal de tu cuerpo y ven a mi cabeza. Párate ahí. Llama. Encuéntrame.

En la noche, la suavidad y la oscuridad son tranquilizadoras. Me siento seguro. Me siento feliz. Necesito esto a cualquier costo, cualquier precio en oro lo debo pagar. A veces la vida está tan cerca de secarse que cualquier precio vale la pena pagar por lluvia derramada, por el sol en el agua, por un río que corre, por la clara y fría humedad que estaba encerrada en la tierra donde nada crecía.

El tesoro enterrado realmente está ahí, pero enterrado.

Yo no creía que sería tan costoso encontrarlo. Cuesta todo.

Minnie está tan enojada. El bandido Ramerrez vino a robar el oro. Johnson, el amante fugitivo, vino a robar su corazón. Pero Minnie no quiere que le roben; ella quiere dar. Es de ella para darlo, y no de él para robarlo.

Ramerrez sale corriendo de la cabaña, culpable, confuso. Minnie azota la puerta a su espalda y luego escucha un disparo. Él cae hacia adentro, sangrando, herido, y ella lo esconde en el desván.

El *sheriff* Rance está en la puerta ahora, y, a pesar del disimulo de Minnie, Ramerrez sangra, y su sangre está escurriéndose lentamente desde el desván. La sangre cae sobre Rance. Él sabe lo que se trae Minnie. Ahora hay otro precio que pagar; ella tiene que apostar su propia vida por Ramerrez. Ella y Rance juegan al póquer por él. Si ella pierde, Rance se queda con ella para siempre.

Ella hace trampa. Gana.

Pero nunca algo de valor puede ganarse de esa manera. A lo sumo hay un aplazamiento, y luego el verdadero precio debe pagarse.

Pero fue así como le pusimos fin, en la cortina del Acto Dos. Minnie ganó a su hombre en las cartas.

Tú y yo salimos en la pausa para tomar un trago. Yo estaba tan nervioso que me comí las papas. Estaba nervioso porque sabía que lo que estaba en juego tenía un alto precio, pero no podía entender qué me estaba jugando —no realmente—, ni lo mucho que podría costarme.

Yo tenía la sensación de que era algo importante y simple, de una obviedad ciega, como un beso o como el deseo de besar. Mi corazón latía demasiado rápido. Estaba apostando el lote. Iba a perder mi casa, mi matrimonio, y no estaría ganándote, porque tú no estabas para ganarte. Eso es muy duro y no hay cartas que esconder bajo tu falda. Tú juegas, tú ganas, tú juegas, tú pierdes, tú juegas.

¿Cuánto tiempo tenemos?, dijiste. Sin referirte a la pausa.

¿Te quedarás conmigo?, dije. Sin referirme a la noche.

Los ritmos están equivocados —la mente corre por delante hacia el fin inevitable. El corazón se queda atrás por miedo. Sólo el cuerpo, sólo el cuerpo, sólo el cuerpo permanece real. Pobre cuerpo, cuerpo leal, que con frecuencia hace el trabajo de ambos, la cabeza y el corazón, como un animal hecho para cargar mucho más de lo que debe.

Acto Tres. La nieve es profunda. La horca está lista. Los mineros han agarrado a Ramerrez y él ya no le pertenece a Minnie. *Cuélguelo rápido, antes de que ella llegue.*

Él es valiente. Hace frío. Él piensa en el amor, en cómo por un breve e iluminado instante lo encontró, oro auténtico, imposible robarlo, regalo puro. Ella lo amó. Arriesgó su vida por él. Él se escabulló una noche, su herida medio cicatrizada, para salvarla, para dejarla empezar otra vez. Él hizo un mal cálculo porque es un bandido de larga distancia que puede calcular un atraco, pero es tan sólo un amante, y por tanto no puede medir un regalo. No sabe que el regalo es tan grande que no existe medida.

Lo tomas o lo dejas. El amor no es un trueque. El amor no es un robo. El amor no son las cartas, aun cuando sea un albur. El amor es un regalo. Tómallo...

Minnie se despertó, sola al amanecer, una vez más traicionada, otro traidor más, pero el amor es real, y no es tan fácil hacerle trampa. Éste no es un juego en absoluto.

Mientras lo empujaban hacia la horca congelada, sus manos atadas, los hombres escucharon su voz tras bambalinas, y ahí está ella, corriendo sobre la nieve, a través del pasado, a través de la imposibilidad del amor que hace que el amor ocurra. Ella está parada allí, en su cabeza y en su cuerpo, y en el mundo como es, y mientras ella lo reclama, ella dice: *Este hombre es mío.*

Arriba en la horca, parada junto a él, ella les pide a los hombres, uno por uno, que lo perdonen —y a cada uno le cuenta la historia, la historia de la noche en que ella se sentó con él cuando estaba enfermo, la historia de cómo le enseñó a escribir, la historia de una carta, la historia de una ventana helada y con nieve, y el fuego que hizo sobre sus rodillas, una historia de amor, porque ésta es una historia de amor...

¿Lo es?

Mi niña de la fiebre del oro, nos rescatamos el uno al otro con una vasija de oro estilo arco iris y los días iluminados fueron reales. Pero tú tenías a alguien y yo tenía un pasado, y quedamos atrapados en algún lugar y yo quedé herido.

Supongo que no pude evaluar correctamente las distancias; ambos nos acercamos demasiado, y aun así quedamos demasiado lejos. Supongo que no podías aceptar el regalo. El amor es un regalo tan difícil de aceptar.

Minnie tiene que dejarlo todo, en ese lugar y en ese momento; su bar, su casa, toda la vida que había construido. Y Ramerrez el bandido, ella dice a los hombres, murió esa noche en su cabaña. Es verdad, murió, pero no por una bala. La renovación del amor nunca ocurre sin una muerte de algún tipo.

Ella toma su mano y sus huellas desaparecen en la nieve.

Después de que me dejaste, por un largo tiempo sentía como si el mundo se hubiera oscurecido. Me sentía lento. Me sentía frío, otra vez estaba bajo tierra. Pero cualquiera que encuentra oro puede quedárselo. Y el sol de oro que calienta la tierra es fiel y es fiero. Todo aquello que bien se encuentra, se encuentra para siempre.

Yo no quería que te fueras porque, a pesar de todo lo que estaba mal, sentía que eras buena para mí. He estado en un duelo, y el duelo es oscuro y nebuloso. Pero el lugar oscuro y nebuloso que está en duelo no es el mismo que el lugar muerto donde no hay vida.

No sé si volveré a verte otra vez. Y si lo hago, lo que fuimos hace mucho tiempo ha desaparecido, las huellas en la nieve desaparecen.

Pero el sol volverá.

Y existen las violetas azules •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LAURA SOLÓRZANO

La reina y su sombra

GONZALO LIZARDO

QUIÉN COMO TÚ, Eloy, para violar los dogmas newtonianos y colgarse así de los campanarios, a la manera de un badajo o de un murciélago. Quién como tú para ver al revés la ciudad, sus calles o los edificios que cuelgan, como estalactitas frágiles y luminosas, sobre la alfombra estrellada de la noche. A medio camino entre el cielo y el cieno, la brisa refresca tu rostro mientras vigilas el vecindario, el vaivén de esas personas, casi zombis, que circulan por la acera sin ver a nadie, sin que nadie los observe sino tu atenta persona. Vergüenza deberían sentir esos infelices: en tantos meses que tienes frecuentando esta cornisa, sólo tres chicos levantaron la vista y te miraron con calma, hasta convencerse de que sólo eras una gárgola colgada bocabajo, custodio insomne de nuestra catedral.

No los culpes, Eloy, por ser tan humanos, tan débiles, tan miopes. A estas horas la mayoría sólo piensa en tomar un clonazepam, divertirse en la computadora, dormirse en el sofá con la televisión encendida. De ese cansancio suyo nada sabes, como tampoco de su hambre, su tedio o su dolor. Incansable e inmune, tu cuerpo nunca enferma ni flaquea. Sin contar la imaginaria comezón que a veces te irrita la espalda, sólo conoces un apetito, venial pero irresistible: esa curiosidad que te impulsa sin medida hacia algunos individuos muy concretos. Ese anciano canoso, por ejemplo, ese que porta una caja bajo el brazo y que atraviesa la plazuela seguido por su gato blanco, marchando con modales de caballero argentino, aficionado a las matemáticas, los rompecabezas de madera, las caligrafías obsoletas y los palíndromos.

Quién como tú, Eloy, para descender hasta la calle, levitando con la suavidad de una pluma o de un pétalo. A prudente distancia de su arrogante minino, tan habituado a percibir lo intangible, persigues los pasos del anciano. Vaya que conoces a don Macedonio. Junto con su gato Naoke y su

nieta Hikuri, habita pobremente una mansión de ricos, ubicada al sur de nuestra ciudad, conocida como la Casa de las Muñecas. Algunos dicen que es doctor en psicología, otros lo acusan de negociar con los Carroñeros. Sabes, eso sí, que tiene costumbres de lunático, como comprar al mayoreo anguilas en lata, o dirigirse de noche en noche al Hostal de las Esfinges, donde compartirá su cena con Naoke antes de amenizar la sobremesa con un juego de ajedrez. Y vaya que conoces a su contrincante: esa jovencita trabajadora e inteligente que responde al nombre de Layla y que no contesta tus telefonazos ni quiere saber de tu existencia. Y eso que es tu hermana, tu única familia, la frágil raíz que te mantiene unido a este pedazo de roca, aire y océano.

—Cállate, Eloy —te regañas entre dientes—. No chilles y aguántate, acércate a ella, entérate de su vida, de sus historias, de sus dolores.

Respiras profundo para diluir tu nostalgia y de sombra en sombra los persigues, entre vapores de incienso, frituras chirriantes, umbrales olorosos a pachuli y alcantarilla, hasta que desembocas al Hostal de las Esfinges. Don Macedonio acaba de entrar: las meseras lo tratan como rey, los parroquianos lo saludan y la dueña lo besa con cariño en la mejilla. Incluso a su ladino gato le han reservado un cojín especial y un tazón de leche cruda. Detrás del ventanal, te paraliza la indecisión. Quizás pudieras sentarte allá, al fondo, en la mesa más discreta, usando tu laborioso talento para pasar desapercibido. Pero no, mejor no: si tu hermana llegara y por alguna casualidad te divisara y reconociera, entonces sí que estarías perdido, Eloy: no más hermanita que te lea cuentos, te ayude con tus problemas o tranquilice tus furiosos.

Así que no refunfuñes, Eloy. Mejor conserva tus energías y quédate aquí, tras la ventana, muy quietecito, paralizándolo cada músculo y cada hueso hasta convertirte en una estatua viviente sobre la banqueta. Deja que los curiosos se acerquen a ti, pasmados ante el prodigioso equilibrio de tu cuerpo, apoyado sobre un solo pie como un garabato chino. No faltará el gracioso que te haga cosquillas, ni el generoso que te regale una moneda. Eso sí: nadie conseguirá que te muevas un milímetro y al poco tiempo, aburrido, el público te va a olvidar, favoreciendo tus planes.

Desde esta posición invariable, disimulada entre los reflejos del cristal, tu vigilancia es perfecta pues no la interrumpe el menor parpadeo. Qué elegancia la de Macedonio cuando se quita el sombrero y acomoda la servilleta. Y qué cortés doña Ludivina, la dueña del Hostal, cuando le ofrece un platillo preparado para él de acuerdo con una receta muy exclusiva y venerable, «originaria de Pakistán, se lo juro»: tres *Goliathus regius* rellenos

con su propia linfa, previamente freída con ajo, condimentada con laurel y nuez moscada. Considerados por algunas religiones como intermediarios entre los mortales y los inmortales, estos escarabajos le concederán a don Macedonio «el caro privilegio de comer tres dioses paganos, servidos entre alas de mariposa, pepitas de girasol, nidos de avispa hervidos en miel».

Quién como tú, Eloy, para envidiar el deleite del viejo cuando mastica esas texturas, cuando percibe aquellos aromas, cuando bebe aquellos jugos. Sabes muy bien, por supuesto, que tu envidia carece de fundamento: la razón que te impide disfrutar esas alegrías gastronómicas es la misma que te ahorra cualquier enfermedad y agotamiento, la misma que te ayuda a trepar campanarios, la misma que permite a tus pulmones contener el aliento mientras esperas a Layla, mientras tu imaginación juega a reconstruir, con los datos de tu memoria, los posibles aspectos que tendrá tu hermanita. ¿Se habrá rapado el pelo, como a veces hacía, cuando se cansaba de tintes y trenzas? ¿Se habrá puesto aquel tatuaje en la espalda, con el que tanto soñaba? ¿Usaría lentes, le seguirán gustando el *rockabilly* y el *jazz*?

Sonríes. Luego de tantas millas y errores, has alcanzado quizás la madurez necesaria para procurarla, pedirle perdón, todo eso. ¿A quién le importa tu progresiva, irreversible pérdida de sustancia, mientras tu hermana la vaya ganando? A nadie sino a ti, Eloy, y en serio que lo haces de buena fe aunque ella no te lo agradezca, aunque no responda tus telefonazos ni quiera saber de tu existencia.

Pobre. Desde los cuatro años empezó su calvario. Esa edad tenía Layla cuando pidió como regalo de Navidad una muñeca que tomara bibi y que hiciera pipí. Lo malo fue que Santa Claus no le trajo ningún regalo, no, a excepción de la golpiza que tu papá le dio al leer su cartita navideña. En buenos aprietos se vio tu mamá, no para curar sus moretones, sino para explicarle que unos juguetes son para niños y otros para niñas, y que ella debía jugar con carros y pistolas, pues no se llamaba Layla sino Eloy y era todo un varoncito. Tu hermana nada más se calló, sin aceptar esas disculpas, pero decidida a tomarse en serio la amenaza. A partir de entonces su persona se escindió en dos partes que crecieron dentro del mismo cuerpo pero con rumbos distintos. En la calle, tú te divertías con balones, soldaditos o canicas, mientras ella se ocultaba en el sótano para jugar *bridge* con sus muñecas; en la escuela, te batías a golpes con tus amigos y enemigos, mientras Layla se encerraba en tu recámara a leer novelas históricas, con mucho romance y fantasmas. Sólo de noche, bajo las cobijas, disponían de tiempo para estar juntos y confesarse uno al otro sus diarias aventuras.

Qué lejanas como felices parecen hoy aquellas charlas, cuando tú eras el «real» y ella la «imaginaria». Porque desde entonces, desde aquellas noches felices, tú empezaste a perder peso y materia, al tiempo que Layla adquiría la forma y el encanto de una verdadera mujer: esa dama que justo ahora entra en escena, tal como no te la imaginabas: muy cortés y sonriente, con su uniforme de bibliotecaria, su maquillaje sobrio, su cabellera negrísima, mal contenida por una pañoleta. ¿Es tristeza u orgullo lo que segregas, Eloy, mientras la miras y admiras? Tal vez una cosa, quizás la otra. Te impresiona el respeto con que don Macedonio la convida a su mesa, pero más aún los modales que ella exhibe: la elegancia con que maneja sus cubiertos, el deleite que expresa mientras mastica la ensalada de pulgones, larvas de akuilotle y salsa negra que le ha servido la señora Ludivina.

Quisieras envidiarla o maldecirla, pero no lo consigues. Cuando menos ella ha encontrado en Macedonio un padre que la comprenda, la aconseje, la proteja. Qué diferencia con tu padre biológico, ese que un día descubrió los vestidos de Layla entre tus ropas, ése que de inmediato, a puños y puntapiés, te dejó muy claro que prefería un hijo muerto que uno homosexual. A partir de entonces Layla y tú se propusieron complacer a su padre y destruir esa doble existencia que los jalaba a la locura. La oportunidad llegó al terminar la secundaria: saliendo de la misa de graduación, Layla y tú se arrojaron bajo los neumáticos de un autobús en marcha. Pero ni el uno ni la otra consiguieron matar el cuerpo que los unía. De poco sirvieron las súplicas o los rezos de tu madre: en cuanto salieron del hospital, semanas después, tu papá los condujo por la fuerza hasta el Colegio Baphomet, el internado religioso-militar donde se gestaría el desastre.

Tómalo con calma, Eloy. No lloriquees ni permitas que te flagele la melancolía. Y menos ahora que Layla y Macedonio han terminado su cena. Tras recoger los cubiertos, la señora Ludivina les sirve té de loto con galletas de la suerte y coloca ante ellos un tablero de ajedrez muy bonito, con piezas hindúes labradas en mármol verde y jade blanco. No te duermas mientras ellos acomodan las piezas; aprovecha su distracción para descongelar tu cuerpo y embolsarte las notables ganancias que obtuviste con tu espectáculo. Sin demora escala por las paredes, recorre el tejado de bambú, deslízate entre la hojarasca hasta el patio de servicio. Ahí encontrarás, detrás de unos tablonés, una ventana rota que te conducirá al baño. Una vez ahí, podrás colgarte del foco y espiarlos a través de la escotilla, entre las aspas del ventilador, mientras los alfiles y caballos se disputan las posiciones claves del tablero.

—Una apertura excelsa, lenta pero implacable —reconoce el anciano cuando el alfil de Layla se adueña de la diagonal principal—; nada honra tanto al maestro como la dedicación del alumno.

—Tuve suerte: esta semana hicieron inventario y tuve mucho tiempo para practicar esta apertura; aunque no pude concentrarme en realidad —Layla se interrumpe cuando Naoke se acomoda entre sus piernas, ronroneante como un motorcito bien aceitado, y enseguida cambia de tema—. ¿Sabe usted? Ayer vi de nuevo a mi hermano, ¿se acuerda de él, de Eloy?

—Sí, pero importa muy poco lo que me hayas dicho antes. Lo primordial es lo que esta noche deseas contarme. ¿Cómo ocurrió?

—Lo miré en el espejo del baño mientras me maquillaba.

—¿Platicaste con él?

—No tuve tiempo: él desapareció... es decir, mi rostro recuperó su apariencia. Creo que no le he contado todo sobre él, sobre mí, sobre nosotros.

—Te escucho, amiga, mientras hallo el antídoto contra tu ataque.

Con expresión afligida, tu hermanita empieza a hablar sin freno sobre tu familia, sobre aquella Navidad, sobre aquellas reprimendas de tu padre, sobre los años terribles en el Colegio Baphomet. Deberían dolerte sus palabras, pero el cariño te lo impide. Aún te acosan, Eloy, aquellos punzantes insomnios que padeciste en el colegio, con el esqueleto roto por la disciplina académica y deportiva, con el orgullo herido por los castigos físicos y las disputas metafísicas, con el cuerpo desencajado por el peso de las dos almas que latían en su interior. El tránsito a la adolescencia sólo empeoró las cosas, pues, al tiempo que tú pretendías extenuar tus deseos con la disciplina, Layla aullaba en silencio ante el espectáculo muscular y viril de tus compañeros. Alguien tenía que ceder o romper el pacto. Y los pactos suelen romperse por la cláusula más frágil: así, mientras tú dormías, ella comenzó a escaparse en sueños de tu dominio, procurando su propia vivencia en los rincones del colegio o sus alrededores. Casi siempre Layla conseguía volver a tiempo al amanecer, para vestirse con tu cuerpo justo antes del timbre matutino; pero cada vez lo hacía con mayor desgano. Hasta que llegó esa noche.

—No me lo expliques, Layla, lo entiendo —aclara don Macedonio antes de cubrir con su caballo el avance del peón blanco—: esa noche tú encontraste el amor, Eloy se dio cuenta y pensó que tu comportamiento lo deshonoraba.

—Gracias por decirlo de esa forma —obedeciendo a su instinto ofensivo, Layla sacrifica su caballo para impedir el enroque de su rival—. Bueno, yo temía que se enfadara, pero no tanto; a mí no me hubiera molestado que él buscara el amor por su cuenta.

—Al parecer, tu hermano era un hombre muy poco honorable. ¿Y qué pasó luego?

Layla no responde y su silencio te angustia. «No se lo digas, hermanita», le suplicas entre dientes, pues sabes muy bien lo que entonces pasó aunque te rehúses a pagar el balance de tu culpa. De pronto, una mañana cualquiera, despertaste en una cama ajena, destrozando a puñetazos el cráneo de ese pobre viejo que había dormido con Layla: el sacerdote, con grado de coronel, que custodiaba la biblioteca del colegio.

A medias recuperaste el sentido, bien que te acuerdas, sólo cuando la sangre te salpicó los ojos. Te detuviste al instante, todavía borracho de violencia. Lo habías matado, ahí mismo, frente a las lágrimas mudas de tu hermanita, que sólo atinó a encerrarse en el baño para desatar su llanto. «Esto no ha sucedido, esto no puede sucederte, Eloy», murmurabas mientras envolvías el cadáver con la sábana. La situación era crítica. Conociendo a tu hermanita, comprendiste que había amado a aquel hombre, tal vez por su sabiduría, quizá por su ternura, o acaso por el color de sus ojos. Quién lo sabía y a quién le importaba. Tú, menos que a nadie, carecías de autoridad para impedirlo. Habías reaccionado igual que tu maldito padre, y saberte idéntico a él te llenó de vergüenza. Pero eso tampoco importaba, pues tampoco había remedio. Habías cruzado la línea y sólo te restaba esconder ese cuerpo, desertar del colegio, salvar no tu pellejo sino el de tu hermana.

—Ese asesinato pudo no ocurrir, ¿lo has pensado? —don Macedonio adelanta un peón para abrir un escape a su acosado rey—. El inconsciente suele implantar falsos recuerdos en el cerebro para justificar o evadir las culpas.

—Lo he pensado, claro, y también que pude inventarme a Eloy como un chivo expiatorio o como proyección de mi odio paterno —Layla amenaza la torre con el mismo caballo que protege el avance de su peón—. Pero sospechar de eso no basta. Ningún argumento vale ante la evidencia de los sentidos: yo veo y oigo a Eloy tal como lo veo y lo oigo a usted.

Te detuviste al instante, todavía borracho de violencia. Lo habías matado, ahí mismo, frente a las lágrimas mudas de tu hermanita, que sólo atinó a encerrarse en el baño para desatar su llanto.

—Según mi opinión, no hay diferencia entre el sueño y la vigilia, que son como el reverso y el anverso de esta ilusión que llamamos mundo.

—Sí, lo sé. Por eso estamos aquí, ¿no? En esta ciudad.

—Tú lo has dicho —el anciano la interrumpe y la mira a los ojos, orgulloso de la jugada que ha deducido—. ¡Jaque!

—Buen intento —se burla ella, bloqueando el ataque con su alfil y bebiendo el último trago de té—. ¿En qué íbamos?

Mientras don Macedonio analiza su nueva y desventajosa posición, Layla mordisquea con deleite una galleta, y tú evocas las semanas posteriores a tu primer crimen, en especial ese momento cuando, escondido en un motel fronterizo, concebiste el plan que parecía más sensato. Si tu hermana fue incapaz de vivir dentro de tu osamenta varonil, debías averiguar si tú eras capaz de hacerlo dentro de su pellejo femenino. Le entregaste a Layla la mitad de tu dinero para que lo invirtiera en ropa y cosméticos. Luego, con la otra mitad, le pagaste una consulta médica, dos exámenes clínicos, tres frascos de progesterona y cuatro inyecciones de estrógenos para iniciar la metamorfosis.

Layla no podía creer tanta generosidad de tu parte, pero al final consintió. Asumiendo apariencia de mujer sería más fácil evadir la persecución de tu padre, los esbirros del colegio y a la misma policía. De ese modo, pastilla a pastilla, hormona a hormona, Layla fue evacuándote de su cuerpo, cada vez más femenino, cada vez más suyo. Fue así, hormona a hormona, como te fue encerrado en los sótanos de sus sueños, de su desmemoria, de su inconciencia. Layla, por supuesto, estaba feliz. Recién nacida al mundo, todo para ella era hermoso, sorprendente, como si estuviera percibiendo cada cosa por primera vez, pero sin advertir el resentimiento que a ti comenzó a envenenarte en lo más profundo de tu sombra.

—¿Y cómo sabes tú que Eloy estaba enojado, Layla?

—Porque volvió a suceder. Igual que en el Colegio Baphomet. Tenía celos, supongo, o lo vencían los prejuicios que le heredaron mis padres. A través de las reacciones de Eloy fui conociendo a mi papá, sus furias, sus debilidades, sus arranques de cólera o de arrepentimiento. Hoy se portaba como un amor, mañana prometía que me iba a matar como a mis amantes, y pasado mañana me juraba, llorando, que no volvería a cometer el mismo error. De cualquier manera, teníamos que ocultar el nuevo cadáver, hacer nuestras maletas y mudarnos a otra ciudad, cada vez más lejana, cada vez más hostil.

—Sin embargo, cuando te conocí, él no estaba contigo —ante el caballo blanco que vuelve a ponerlo en jaque, don Macedonio suspira, sorprendido por la inspiración de su alumna—. ¿O me equivoco?

—No. Muy amablemente le pedí a Eloy que se largara de mi vida. Si no aceptaba por las buenas, yo me arrojaría por una ventana, a ver cómo nos iba. No sé si lo hizo por caballerosidad o por amor. Pero funcionó.

—Excelente oferta, ni el diablo podría haberla imaginado mejor.

Layla sonríe, divertida por la frase de don Macedonio. Tenía motivos para alegrarse, la maldita. En realidad, ella había impuesto siempre su voluntad sobre ti, Eloy, desde que era una niña y mucho más cuando tu persona se empezó a desvanecer entre tanta mudanza, psicoanálisis y hormonas. En contraste con tu progresiva ruina, Layla fue floreciendo: le fue muy fácil terminar la preparatoria abierta y con la misma facilidad obtuvo una beca de licenciatura y ya estaba buscando alternativas para el postgrado. En otras palabras, ella fue consumando los proyectos que tú ni siquiera habías podido concebir. Tú eras tan sólo un bárbaro que solucionaba sus problemas a patadas; ella, una joven que evitaba los conflictos y que sólo aspiraba a construirse un porvenir.

Al ver que eras tan sólo un estorbo inútil y sin argumentos, te tragaste el coraje y te marchaste lo más lejos posible de Layla. A merced del viento, los trenes y los camiones de carga, recorriste diez estados americanos y dos provincias canadienses hasta llegar a Alaska. No padeciste frío ni aburrimiento: el viaje te permitió descubrir que no estabas solo. En cada lugar donde viviste encontraste gente como tú: jóvenes y viejos, casi inexistentes, que habitaban cementerios y casas abandonadas, usurpando nombres, vidas y nacionalidades; gente, por cierto, muy discreta, que jamás te preguntaba por qué no comías ni dormías, por qué no buscabas mujeres ni cerveza, por qué no te importaban el clima ni los inconvenientes de la carretera. Entre todos fueron conformando una tribu sin jefe ni jerarquías, sin mayor preocupación que sobrevivir y divertirse, hasta que juntos cayeron en Ciudad Simulacro, en este laberinto que, por ironía del destino o guiño del azar, también había atrapado a tu hermana.

—Estás imposible hoy —suspira don Macedonio, recostando su rey sobre el tablero—. Me rindo, Layla.

—Pero, maestro, aún no me dice lo que debo hacer.

—Me parece muy obvio. Observa tu peón: ha recorrido todo el tablero eludiendo obstáculos y masacrando oponentes; nada puedo hacer para impedir que corone. De la misma forma, Eloy te ha conducido hasta aquí, hasta la última casilla, donde podrá coronarse, volverse reina.

—No entiendo.

—Claro que entiendes. La magia es muy útil cuando comprendemos que la esencia es inmutable tras la apariencia material —dicho esto, don Macedonio

le enseña la redoma verde con alegorías budistas que traía anudada al cuello—: éste es el Vino Tibetano de las Mutaciones. Bebe un poco, ahora mismo. Es hora de que Eloy, el peón, se desvanezca y ceda su lugar a Layla, la dama blanca.

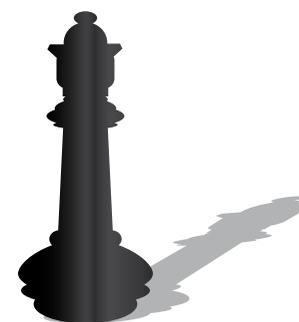
Tu hermana acepta silenciosa la botella, la destapa, bebe un pequeño trago. Aunque en su gesto descifras la sentencia de tu muerte, ese conocimiento no te aflige, sino que te alivia. Dejar de ser tú, qué alegría; olvidarte de la gente y del tiempo y de tu rabia. Agradecido por ese regalo, abandonas tu escondrijo y te acercas a ella. Aunque don Macedonio ni la señora Ludivina alcanzan a mirarte, a Naoke se le esponja el pelo de puro susto y las pupilas de Layla se dilatan al máximo cuando tú le sonríes, mientras la besas en la frente y te encaminas hacia el ventanal, decidido a salir de ahí atravesando el vidrio.

Afuera, una tenue llovizna traspasa tu cuerpo casi insustancial. Frente a ti dos jovencitos grafitean en la pared una leyenda que describe muy bien la plenitud de tu vacío, de tu ausencia:

NO ERES UN CUERPO
SINO AQUELLO QUE LO HABITA

Parado en la mitad de la calle, absorto por esas palabras, no alcanzas a advertir ese taxi que pasa encima de ti, deshilachando tu cuerpo como se deshilacha el humo al paso de un abanico. Sólo quedan en tu sitio un puñado de billetes y un ríntintín de monedas corriendo por el pavimento ●

Fragmento de *Ciudad Simulacro*, novela en preparación.



JESÚS HILARIO TUNDIDOR

A ALMA, MI PERRA

¡Pájara! Agua viva que luce,
que brota, salta y estremece al día,
ruidosa, recibiéndonos
siempre
desde el cielo sin nubes
de su corazón.

Alma: ¡pájara!... Alma
de lumbre antigua y de animal antiguo,
inaguantable y dulce y mensajera
y breve
como el amanecer.
Y sorprendente.

Pequeña perra mía:
Deberías
volar. ¿Vuelas? Ahora,
párate ahí. Y quieta y silenciosa y pura,
de una vez
para siempre, dime
qué has pretendido
mirándome tan fija
cuando piensas.

A CHARLOT EN ARMAS AL HOMBRO

¡Chulo, más que chulo!
Y chulo tu pequeño bigote de conejo indeciso
o tus pies mariposa descarriando los sueños...
¿Qué coños haces hoy con estas armas
inútiles para tus ríos?
¿Es suficiente la ironía? ¿Sirve
la tristeza desheredada
de tus ojos extintos?
Oh, héroe, cabalga
prevaricando la estulticia, haciendo
añicos al poder establecido.

¡No saques pecho ni presumas, tonto!
Lleno de árboles, palomas, jardines y llanuras
tienes en ti todo lo íntimo
y sólo tu inocencia feraz inteligente
satiriza
lo fugitivo.

Mira, Carlos, que sé, que te conozco
y huelo bien las balas que contienen
las cartucheras de tu cinto;
mira, torpón, desobediente,
que no se me despista
que acabas de afeitarte la dictadura
y estás condecorado de ti mismo
con esa maquinilla centenaria
que al ojal has prendido...

Ay, querido
soldado, lleno de participios
con quien nunca
copuló Madelón. Tu victoria
es tu himno entre lo elemental de cada día:
raspadora, batidora, cafetera... ¡Símbolos
hermosos que se ponen en pie de guerra en la
locuacidad del entusiasmo mientras canta
una Internacional el molinillo!

Chulo, Carlos, trotón: ¡Firme! No llores.

Escrito en 1976

El palacio del sueño

KHALED ALKHAMISSI

ÉL ABRIÓ LOS OJOS. Estaba oscuro como boca de lobo. Cerró los ojos y respiró profundamente, luego los abrió de nuevo. No veía nada. Dirigió la vista hacia Santo y no pudo encontrarlo en su lugar habitual. Alargó la mano izquierda hacia la mesita de noche en busca de la lámpara. No encontró la mesita de noche. Siguió moviendo el brazo hacia la derecha y la izquierda, hacia arriba y abajo. Lo único que encontró fue el vacío. No encontró nada más que vacío.

Recordó que su madre le había dicho que enviaría la mesita de noche al barnizador. Respiró con alivio. Luego recordó que el barnizador la había devuelto hacía tiempo y que la había traído con su hija, María, quien más tarde apareció en sus ensoñaciones y con quien intercambió besos que sabían a la menta que ella exhalaba por la boca.

Se quedó quieto, en espera de que sus ojos se acostumbraran a la oscuridad y fueran capaces de absorber alguna gota de néctar luminoso que de casualidad vagara por el aire. La oscuridad había absorbido todas las hebras de luz que él, como niño que era, miraba intensamente, imaginando que eran criaturas mitológicas que jugaban en la pared y en el techo. Buscó una vez más a Santo, el dinosaurio, su amigo nocturno que siempre había vivido en su lejana esquina del techo, junto a la ventana. Cuando no lo encontró, se preguntó qué había pasado con los rieles horizontales que permitían a los dinosaurios huir de noche. Así era como su madre le explicaba por qué Santo estaba ahí de noche y luego desaparecía en la mañana.

No podía permanecer quieto más que unos segundos, pues la vejiga que lo había despertado de su profundo sueño lo estaba fastidiando implacablemente y le preocupaba que su resistencia disminuyera y el mundo se mojara.

Se levantó y buscó con los pies las pantuflas y las encontró debajo de la cama. Rápido se las puso y se dirigió a la derecha, hacia la puerta del cuarto. Luego de tres pasos, golpeó la pared con todo el cuerpo. Dejó escapar un grito ahogado. Sintió un dolor que le estrujaba la nariz y la frente. Se tocó la nariz y encontró todo en su lugar. Sintió un entumecimiento que se le subía a la cara. Recordó aquel sangrado que se negaba a parar luego de aventarse de clavado a la alberca con poca agua y enterrar su nariz en el fondo. Había permanecido en cama una semana y casi alcanzó los cuarenta grados de temperatura. De pronto temió que su madre se enterara de que se había estrellado la nariz otra vez. Rápido se limpió el labio superior, pero no encontró sangre que escurriera.

No quería decirle a su madre lo que había pasado.

Comenzó a buscar a tientas en la pared una salida, la puerta, pero no la encontró. La puerta, que siempre había residido en ese muro, tenía que hallarse justo ahí. Pero la propia pared no estaba en su sitio. ¿Cómo pudo desplazarse así la pared? Se detuvo. Respiró profundamente y comenzó a pensar con calma. Tenía que regresar a la cama. Se dio la vuelta, dio tres pasos y se sentó en ella. Luego se levantó y giró a la derecha, esta vez con lentitud. Encontró que lo esperaba la misma pared. Regresó a la cama con la presión de la vejiga cada vez más intensa y el desconcierto dándole vueltas en la cabeza.

¿Debería regresar a la misma pared? ¿Dónde se encontraba? ¿Qué sucedía? ¿Estaba dentro de una película?

Una sensación de impotencia comenzó a agobiarlo.

Pensó qué pasaría si pudiera instalar en su frente una lamparita como la del teléfono celular de su madre. Jalaría su oreja hacia abajo para encenderla y ver todo alrededor suyo: la puerta, la ventana y el camino al baño. Quería insertarla entre sus cejas. Pero era demasiado tarde para inventarla. Quizá todo lo que le estaba pasando era un mensaje de Dios que le ordenaba hacer lo que su padre siempre le había dicho: «No dejes para mañana lo que puedes hacer hoy, hijo».

Ahora tenía que actuar con rapidez. La lamparita no existía y Santo no estaba en su lugar y no podía encontrar la puerta y la pared se movía y no podía ver nada.

¿Qué podía hacer?

Se tendría que mover en todas direcciones, pero cada vez que intentara alcanzar la pared tendría que regresar a la cama. La cama tenía que ser, como en las escondidillas a las que jugaba con sus

vecinos, el «refugio», el lugar original del que todos salen y al que todos regresan.

Se quedó quieto y luego decidió tomar la misma dirección por última vez, hacia la derecha, ya que ésta era la única dirección correcta. Se movió con entusiasmo. Se golpeó contra la pared como ya lo había hecho. Extendió los brazos y, raspando el estómago contra la pared, se deslizó hacia la izquierda con pasos cuidadosos. Cuando no encontró la puerta, tomó la dirección contraria, contando sus pasos hasta que llegó al lugar del que había salido, y de ahí se fue en la misma dirección con el mismo número de pasos hasta que encontró una nueva pared y retrocedió. Al final logró regresar a la cama una vez más, sintiendo que no podía aguantarse por más tiempo.

Tal vez lo que necesitaba era transformarse en Iron Man y volar de la cama al baño con la antena de murciélago que instalaría en una pantalla de cristal frente a su cara. Su cerebro se convirtió en una bola de fuego que iluminó todo el interior de su cuerpo, pero que no se reflejaba afuera para alumbrar su camino. Se culpó a sí mismo y gritó: «¿Cómo?». Éste era el cuarto donde había vivido toda su vida. Le era familiar y lo conocía hasta el mínimo detalle. ¿Cómo podía perderse en su cuarto cuando había memorizado el mapa del barrio donde vivía, con cada una de sus calles? Desde que había entrado a la escuela, hacía dos años, era capaz de saberse el camino de ida y vuelta sin ningún problema. Era el único de su salón del jardín de niños que podía regresar solo a su casa, a pesar de que su escuela estaba a quince minutos a pie desde el edificio donde vivía.

Bajó los pantalones de su pijama para que no le presionaran el estómago cuando sintió que eso podía tener graves consecuencias. Se enfocó en su habilidad para controlarse y apretar la boca de la manguera. Decidió ir hacia la izquierda.

Exhaló fuertemente y se palmeó la frente. ¿Cómo pudo irse hacia la izquierda? No tenía ningún sentido, por supuesto, que fuera hacia la ventana. Pero tenía que intentarlo todo. A partir de ahora se movería como si estuviera dentro de un juego de Play Station. Caminó con pasos lentos, estirando las manos hacia el vacío. Sintió que había tocado una hoja de vidrio con sus dedos... la ventana. Se acercó y comenzó a buscar a tientas en la ventana para abrirla y abrir los postigos para tener algo de luz que definitivamente terminara con la catástrofe de estar perdido en su propio cuarto.

No se lo contaría a nadie. Pero descubrió que lo que sus dedos sentían era un cuadro colgado en la pared. Regresó al «refugio» casi

volviéndose loco. Comenzó a recordar lo que había pasado para comprender lo que estaba pasando. Su mamá le decía que tenía que regresar paso por paso para sacar a luz lo que estaba escondido. ¿Qué había sucedido el día anterior? No lo recordaba. Pensó que su madre había estado ocupada con su hermanita mientras él lloraba fuerte y fingía estar enfermo para llamar la atención. Quería golpearla con un martillo, pero le preocupaba que todos se enojaran con él. Intentó que su madre y su padre le hicieran caso, pero estaban ocupados con su maldita hermana.

Pero eso no había sucedido el día anterior. ¿Qué había sucedido?

Su deseo de orinar se había hecho mucho más fuerte que su habilidad para resistir. Se odiaba a sí mismo cada que su resistencia se colapsaba. Nunca olvidaría la vez que corrió como loco hasta que llegó al departamento, el momento en que su madre le abrió la puerta y un cálido desastre bajó por sus pantalones y lo hizo sentir desprecio de sí mismo. No se rendiría. Tenía que encontrar la puerta inmediatamente para llegar al baño.

Intentó ir a la derecha, después a la izquierda, y ahora lo único que le quedaba era ir de frente. Dio unos pasos y sus rodillas golpearon una mesa de madera. La rodeó y descubrió que era rectangular. No había mesas de madera en su cuarto. Le asustó pensar en eso y rápido volvió a su cama. ¿Quién puso una mesa de ese tamaño en su cuarto? Se sentó con los pies en la orilla de la cama y comenzó a temblar de miedo y por la presión de la vejiga. Extendió una mano para buscar su almohada hasta que la encontró. La levantó y enterró su nariz en ella. Sí, ésta era su almohada. La abrazó y no pudo controlar las gotas que comenzaron a correr por sus mejillas. Todo lo traicionaba: sus sentidos y sus recuerdos y su mente y su confianza en sí mismo y su intuición sin límites. Todo mundo lo alababa. La señora Mahasen, la directora del jardín de niños, hablaba muy bien de él. Nunca olvidaría cuando dijo que él era el niño más inteligente que había visto en su vida.

¿Qué estaba ocurriendo? De repente tuvo una idea. Una idea brillante, pensó. Lo hizo limpiarse las lágrimas y sonreír hasta que su cara se encendió de felicidad.

Estaba despierto y lo que le estaba pasando era una pesadilla. Debería serlo. ¿Pero cómo sabría si lo que sucedía era realidad o pesadilla? Su nariz no se rompió cuando chocó contra la pared de manera tan violenta, y no sintió dolor cuando sus rodillas movieron la mesa. Entonces estaba en una pesadilla y tenía que despertar. Pero

para despertar tenía que dormir primero. Se recostó en la cama y cerró los ojos y trató de dormir para despertar y salir de la pesadilla. Lo intentó con todas sus fuerzas hasta que le dolió la nariz, que se movió hacia la frente por el esfuerzo. Respiró profundamente y trató por última vez de dormirse hasta que sus párpados cubrieron sus ojos, pero la presión de los momentos previos a la explosión de la vejiga lo distraía.

¿Cómo podía uno pasar del estado de vigilia al estado de sueño? ¿Quién abría la puerta del esplendoroso palacio del sueño? Muchas veces había imaginado que él era un hombre enorme vestido con antiguos ropajes árabes y con un turbante espléndidamente bello en la cabeza. Él era el guardián del palacio y su función consistía en cantar a quien entrara al palacio la canción del sueño con su mágica voz para que la magia derritiera las espadas de la vigilia blandidas dentro del ojo humano. Cuando vio con su madre la vieja película *El corazón me guía*, mientras su padre tomaba la siesta con su hermana de pocos días de nacida, reconoció inmediatamente al guardián del palacio del sueño que se había metido dentro de la película para revelársele a él. Cantaba junto con Leila Mourad en la gran fiesta una canción que su madre le cantaba a él antes de dormir: «Oh, tus ojos... oh, tus labios... qué mimado estás». Después de escuchar la voz de su madre cantándole, tranquilamente entraba al palacio del sueño.

Muchas veces intentó recordar el momento en que la puerta se abría, el momento en que estaba rodeado por la superficie suave de la puerta, para así poder mirar ambos mundos al mismo tiempo. Pero nunca había podido recordar el momento en que atravesaba la puerta, como si alguien que lo odiara lo golpeará antes de que pusiera un pie en el palacio del sueño.

¿Por qué ahora le preocupaban tanto todos esos pensamientos sobre el palacio del sueño y sobre cómo entrar en él? Esos pensamientos y la vejiga llena eran sus enemigos, que se las arreglaron para someterlo. No pudo entrar al palacio del sueño, pero podría desaparecer todos los pensamientos que lo atacaron con sólo cantar la canción del sueño: «Oh, mis ojos... oh, mis labios».

No había esperanza. No había señales del palacio ni de su jardín, ni del guardián y sus canciones, y la magia contra la deprimente oscuridad no alumbraba su cerebro con mil chispas de luz. Por eso se encontraba en un estado de completa vigilia, y a pesar de que sus espadas eran blandidas, no podía ver nada.

Como el flujo de la arena en un reloj, una multitud de detalles

comenzaron a llenar lentamente los serpenteantes caminos de su cerebro con un montón de recuerdos. El primer punto de luz iluminó la esquina de dos pasajes interiores escondidos astutamente dentro de su cráneo.

Le daba la mano izquierda a su madre y a su derecha su padre le ponía la grande y tosca palma de su mano en la cabeza, como si estuviera sujetando una pelota de basquetbol. Estaban en la remota ciudad donde vivían sus abuelos maternos. Era día de fiesta y se había puesto la ropa nueva que su madre le había comprado en una tienda que quedaba muy lejos de su casa, una tienda enorme, interminable y de intrincados pasillos. Pero recordaba la cara de la bonita dependienta que los ayudó a escoger el color de la corbata. Su madre le escogió pantalones grises y una camisa blanca y él escogió un saco azul y una corbata roja. «Te tienes que poner el mejor traje en día de fiesta», le dijo su madre.

Temía viajar porque no quería estar lejos de Dios. Fue con él después de comprar la ropa de día de fiesta y le pidió que viajara con ellos. Pero Dios le respondió que su lugar estaba ahí, en la pared, y que no se podía mover. Tristemente se sentó en el sofá frente a Dios, quien orgullosamente permanecía en el cuarto de huéspedes de su casa dentro de un marco dorado colgado de la pared. Deseó poder saltar dentro del cuadro y esconderse dentro de la barba de Dios para que nadie lo viera y salir después de que se hubieran ido. Cuando luego de muchas vacilaciones se decidió a hablar con su madre sobre Dios, que estaba enmarcado, resolvió no hacerlo por temor a que ella no le creyera. Pero preguntó dónde vivía Jesús y ella le respondió que él estaba con nosotros y dentro de nosotros y alrededor de nosotros y en todos lados. Se dio cuenta de que su madre no sabía nada de Dios, quien realmente vivía con ellos en la misma casa.

Se estaban alistando para ir a la Iglesia de la Virgen María. Recuerda muy bien lo fascinado que estaba con la iglesia, que se localizaba en el fin del mundo. Ahí encontró cuadros de Dios en todas partes. No recordaba qué había sucedido exactamente en el momento en que salieron por la puerta de la iglesia, que parecía una réplica de la puerta del palacio del sueño. Sólo recordaba el sonido de un disparo que no era como los de la Casa de los Muertos, un juego que jugaba con su primo. El sonido de este disparo lo ensordeció. El silencio prevaleció por unos segundos y luego fue interrumpido por gritos que gradualmente comenzaron a hacerse cada vez más y más intensos.

Ahora recordaba muy bien cómo su madre cayó sobre él y tomó su cara con ambas manos. Todo se oscureció entonces. La calidez de su cuerpo opacó todos los sonidos. El guardián del palacio lo arrastró hacia su jardín mientras cantaba, esta vez copiando la voz de su madre: «Oh, tus ojos... oh, tus labios... qué mimado eres». No sabía adónde se habían ido las manos de su madre que sostenían su cabeza. Escuchó su propia voz mientras gritaba a todo pulmón, luego nada.

Se levantó de la cama y de pronto se halló a sí mismo gritando y llamando a su madre: «Mamá, mamá», y se encontró con sus ojos desbordados de lágrimas.

Se sintió avergonzado. ¿Cómo un niño grande como él, que ya casi tenía seis años y estaba a punto de ir a la primaria, lloraba así? Escuchó una voz, luego vio una luz deslizarse repentinamente por debajo de la puerta y oyó a su abuela materna también gritando.

«¿Qué te pasa, querido?, ¿qué te pasa?».

¿Qué había hecho venir a su abuela de noche a su casa?

Su abuela abrió la puerta del cuarto. La oscuridad se escabulló como plumas de un pájaro enfermo, y una flecha de luz lo golpeó en los ojos, tanto que los cerró hasta que las cejas tocaron sus pestañas.

Cuando abrió los ojos y miró alrededor suyo, descubrió que no estaba en su cuarto. No estaba en su cuarto. Una sensación de alejamiento golpeó con fuerza su alma.

—¿A dónde fueron los dos?

—Fueron a visitar la casa de Dios en día de fiesta.

—La casa de Dios está en el cuarto de invitados de nuestra casa.

—No, no está en el cuarto de invitados. Está en un lugar remoto.

Su abuela lo abrazó.

En ese momento, sintió un chorrillo cálido deslizándose lentamente por debajo de sus pantalones, mojando todo el mundo •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

Ríos Himno para Haití

MADELEINE GAGNON

*para todos los amigos de Haití,
en memoria de la tragedia del 12 de enero de 2010*

Escucho el canto de la tierra sobre el alto acantilado de arenisca
[sedimentada]

Oigo golpear las olas a un costado de las rocas
Memorias de fracaso proyectadas en la pared
He aquí la orilla el rostro del agua hasta el Confín
Hacia el que se lanzan los gritos cuando el suelo se agita

Y de los abismos
Vienen los temblores de los ríos
De aquí y de allá esparcidos cuando entrechocan las placas
Tectónicas
Cuando se ausenta la abundancia de palabras de la corteza cuando
Únicamente las músicas
De la lejanía perdida se ponen a hablar

Como se escuchan los carrillones de campanas mojadas
Cuando cantan las voces bajo los escombros
Que todos los ríos se marchan hacia el Océano
De la lejanía perdida de ayer y de antaño
Oigo los lamentos
Náufragos
Los oigo hasta el mañana
Sobre el acantilado más alto
Oigo

Fragmentos de notas o sílabas cuando se enmudeció la ciencia
Páginas borradas de *catedrales sumergidas*
Allá a años luz de aquí oigo esa red ese hilo
Planeta ni tan solo ni tan muerto pero ciego me vuelvo a proyectar
[sin cesar]

La película la historia, imagino los estragos absorbidos
Cómo cantar todavía le pregunto a la luna cuando

Las mareas sobre guijarros y hullas los soles
Las lunas multimillonarias las heladas de invierno
Las conchas traídas del fondo de los mares
Hasta los ríos que parecen arroyos lodosos
Y los afluentes de los cuales no se ve más el color
Los antiguos ríos como riachuelos devorados
Abriéndose un camino de pena y de miseria
Al llamado de los cráteres tan lejos de sus patrias
Líquidos

Caer siempre y seguir cayendo y petrificarse
Resucitar existe alguien díganme

De pronto oigo aquí la voz de los ríos
Todos los ríos de la tierra desviados de su cauce
Cada uno irrigando el desierto
Las fronteras ceden amigos de la arena entren se lo ruego
Reaviven los espíritus los cuerpos las voces los gritos

La arena fue creada para casarse con el mar
La arena nació para encontrarse con los ríos
Contar migaja tras migaja su historia de silencio
Los ríos adquieren oídos cuando los humanos se apagan
Las mujeres los hombres los niños

Por qué tienen que surgir de ultratumba
Las letanías balbucidas la arenilla las gotas
Cuando se encuentran el suelo del desierto y el suelo del polvo
Por qué tiene que ser que un murmullo de ópera susurre desde
[ultramar]

Y nos lo diga de nuevo
Con la promesa del viento

Nos diga y nos repita
Así va la música
Nos confíe ornando el fresco de la historia
El inmenso cuadro extendiéndose siglo tras siglo

No nos morimos en vano

Nosotros levantamos
En la mañana crepuscular hasta el final
La incertidumbre de los astros
Desastre desmedido
Y en nuestras manos contemplamos esas alianzas de metal de agua
De palabras
Promesas a los cuatro puntos cardinales

Todo comienza con sonidos de media noche
Es noche cerrada parece el tintineo de una luminaria
De cristal que cae rodando al fondo de un pozo sembrando
Sus destellos escarlata inyectados del fuego de la esfera en pleno
[centro]

Pegando sus astillas a lo largo de las paredes se arruga y desgarran
En sus lechos los ancestros se agitan bajo la flagelación
Heridas abiertas pozo que jamás termina

Fuentes de sangre purgadas por nuevas lavas de lágrimas
Los antepasados se revuelcan en su lecho de eternidad

Hay ríos de sangre sobre los que arde la puesta de sol
Ríos de polvo donde el pintor del gris ya no abreva más
En bajamar hay recuerdos que hablan solos y crudos
El pincel chorreante de notas sordas
Rebasa una línea del horizonte hasta la nada

Hay no hay más
Para muchos no habrá nunca
Para otros nunca hubo
Habrán ellos oído la obertura de un oratorio inédito
Habrán ellas percibido el réquiem dirigido a su atención
Habrán ellos habrán ellas
Y los niños que habían nacido para desaparecer

Sabrán ellos sabrán ellas sí o no
Tendrán ellas tendrán ellos
Otro tiempo para nombrar su tiempo

Ríos ríos ríos extendidos
Ríos de resaca ríos de penas y de vorágine
Río de arriba hasta *Pointe maligne l'infiniment oubliée**
Río de abajo mi río del norte y del este
San Lorenzo

Fluye desde los Grandes Lagos hasta el otro lado de la tierra
Por el golfo abierto al infinito
Hasta Gaspé vasta bahía de Gespeg
Que se va gota a gota sal con sal
A pedirle su mano al mar
Golpea el gran peñasco en su camino hacia la Bahía de los Calores
Puliéndolo horadándolo
Peñasco Perforado de nuestras infancias donde se filtra el viento
Donde pasa la cabellera rosa del alba
Oriente de nuestras Américas

Van todas esas aguas esos acantilados esas *juventudes apasionadas*
A extender sus largos brazos danzantes
Hasta los cráteres del Caribe
Hasta los delirios sísmicos
A unirse a la ópera del *Nuevo Mundo*

Ir al corazón del continente
Abreviar el campo de ruinas
Irrigarlo con el campo de lágrimas
Besar sur y norte y centro
Entonar el aria pianísimo

*Título del libro de Nicole V. Champeau (Vermillon, 2009).

Nuevas notas muertas y vivas

Cuando la Tierra misma soltó las amarras
Es lanzada el ancla en los países de mestizaje
Surgieron sonidos
Después sílabas
Puñados enteros hojas apergaminadas frases
Salidas del vientre
Exhumadas en los desfiladeros

Abandonando los deshechos placentarios

Sobre el alto acantilado de arenisca sedimentada
Al norte del paralelo cuarenta y nueve
Frente al Océano me llegan los ecos
Himnos ofrecidos en forma de tumbas
Haití
Vida nueva nacida
Tan lejana tan cercana
A través de las nieves blancas de enero
A través de clamores de otros sitios
A través de cortinas deshiladas con escarcha
Oigo

Aquí

Oigo

VERSIÓN DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

FLEUVES HYMNE POUR HAÏTI

J'écoute le chant de la terre sur la haute falaise de grès sédimenté /
J'entends battre les vagues à flanc de rochers / Mémoires d'échouage à
la paroi mirées / Voici le rivage le visage de l'eau jusqu'au Large / Vers
lequel sont lancés les cris quand bouge le sol // Et des abîmes / Viennent
les tremblements de fleuves / De ci de là éparpillés quand se cognent

les plaques / Tectoniques / Quand s'absentent les mots flux de l'écorce
 quand / Seules les musiques / De l'oublié lointain se mettent à parler //
 Comme on écoute des carillons de cloches mouillées / Quand chantent
 les voix sous les débris / Que les fleuves s'en vont tous vers l'Océan / De
 l'oublié lointain d'hier et de naguère / J'entends les plaintes / Naufragées
 / J'entends jusqu'à demain / Sur la plus haute falaise / J'entends // Bribes
 de notes ou syllabes quand la science s'est tue / Pages effacées des *cathé-
 drales englouties* / Là-bas à des années-lumière d'ici j'entends ce filet ce
 fil / Planète ni seule ni morte mais aveugle je me repasse sans cesse / Le
 film l'histoire j'imagine les dégâts avalés / Comment chanter encore je
 demande à la lune quand // Les marées sur galets et gaillettes les soleils
 / Les lunes milliardaires les glaciels à l'hiver / Les coquillages ramenés
 du fond des mers / Jusqu'aux fleuves qu'on dirait des ruisseaux boueux
 / Et les rivières dont on ne voit plus la couleur / Les antiques rivières
 comme des rus dévorés / Se frayant un chemin de peine et de misère
 / A l'appel des cratères si loin des patries / Liquides // Tomber tou-
 jours et encore tomber et se pétrifier / Ressusciter existe-t-il dites-moi
 quelqu'un // Soudain j'entends la voix des fleuves là / Tous les fleuves de
 la terre détournés de leurs lits / Chacun s'en venant irriguer le désert /
 Les frontières cèdent entrez je vous prie amis des sables / Rameutez les
 esprits les corps les voix les cris // Les sables sont créés pour épouser la
 mer / Les sables sont nés pour rencontrer les fleuves / Raconter miette à
 miette leur histoire de silence / Les fleuves ont des oreilles quand les hu-
 mains s'éteignent / Les femmes les hommes les enfants // Pourquoi faut-
 il que surgissent d'outre-tombe / Les litanies balbutiées les gravillons les
 gouttes / Quand se rencontrent sol des déserts et sol des poussières /
 Pourquoi faut-il qu'un murmure d'opéra bruisse d'outre-mer / Et nous
 redise encore / Avec la promesse du vent // Nous dise et nous répète /
 Ainsi va la musique / Nous confie en peignant la fresque de l'histoire /
 L'immense tableau s'étalant de siècle en siècle // Nous ne sommes pas
 morts en vain // Nous avons soulevé / Au matin crépusculaire jusqu'à la
 fin / La possibilité des astres / Désastre outrepassé / Et dans nos mains
 contemplé ces alliances de métal d'eaux / De mots / Promesses aux qua-
 tre points cardinaux // Tout commence par des sons de minuit / Il fait
 noir absolu on dirait les cliquetis d'un lustre / De cristal tombé au fond
 d'un puits ça déboule en semant / Ses éclats écarlates injectés du feu de
 la sphère en plein centre / Collant ses échardes tout le long des parois ça
 se froisse et déchire / Dans leurs lits les ancêtres remuent sous la lacé-
 ration / Blessures ouvertes puits qui n'en finit jamais plus // Fontaines de
 sang asséché de laves nouvelles de larmes / Les aïeux se retournent dans

leur lit d'éternité // Il y a des fleuves de sang sur lesquels le couchant
 brûle / Des fleuves de poussière où le peintre du gris n'abreuve plus / Il
 y a des souvenirs au jasant qui disent seuls et nus / Il y a le pinceau dé-
 goulinant de notes sourdes / Sur la portée d'une ligne d'horizon jusqu'au
 néant // Il y a il n'y a plus / Pour plusieurs il n'y aura jamais plus / Pour
 d'autres il n'y a pas eu // Ont-ils entendu l'ouverture d'un oratorio inédit
 / Ont-elles saisi le requiem à leur attention destiné / Ont-ils ont-elles /
 Et les enfants qui étaient nés pour disparaître / Sauront-ils sauront-elles
 oui ou non / Auront-elles auront-ils / Un autre temps pour nommer
 leur temps // Fleuves fleuves fleuves étales / Fleuves du ressac fleuves
 des peines et des remous / Fleuve d'en haut jusqu'à « Pointe maligne
 l'infiniment oubliée »* / Fleuve d'en bas mon fleuve du nord et de l'est /
 Saint-Laurent // Coulant des Grands Lacs jusqu'au bout de la terre / Par
 le golfe ouvert sur l'infini / Jusqu'à Gaspé vaste baie de Gespeg / Qui s'en
 va goutte à goutte sel à sel / Se fiancer à la mer / Frappant le grand rocher
 au détour vers la Baie des Chaleurs / Le léchant le trouant / Rocher Percé
 de nos enfances où filtre le vent / Où passe la chevelure rose du levant
 / Orient de nos Amériques // Vont-elles toutes ces eaux ces falaises ces
jeunesses folles / Étendre leurs longs bras dansant / Jusqu'aux cratères des
 Caraïbes / Jusqu'aux délires sismiques / Se joindre à l'opéra du *Nouveau
 Monde* // Se rendre au cœur du continent / Abreuver le champ de ruines
 / L'irriguer du champ des larmes / Embrasser sud et nord et centre /
 Entonner l'aria pianissimo // Neuves notes mortes et vives // Quand la
 Terre elle-même a largué les amarres / Aux pays des métissages l'ancre
 est jetée / Des sons ont surgi / Puis des syllabes / Des portées entières
 des feuilles parcheminées des phrases / Sorties du ventre / Exhumées des
 cols // Délaisant les débris placentaires // Sur la haute falaise de grès
 sédimenté / Au nord du quarante-neuvième parallèle / Face au Large me
 parviennent les échos / Hymnes offerts en forme de tombeaux / Haïti /
 Vie nouvelle-née / Si lointaine si prochaine / À travers neiges blanches de
 janvier / À travers clameurs d'ailleurs / À travers rideaux ajourés du givre
 / J'entends // Ici // J'entends

* Titre du livre de Nicole V. Champeau (Vermillon, 2009).

GERARDO VILLANUEVA

BITÁCORA DE GREGOR MENDEL

En cada rasgo un color
púrpura o blanco,
carpelos y estambres de guisante.

En cada grano de polen
un promiscuo intercambio de gametos.

Nada nuevo en las reglas de la herencia.

Como estoy harto de jugar con flores
y la genética se esclaviza ante el azar,
a partir de hoy sembraré cráneos.

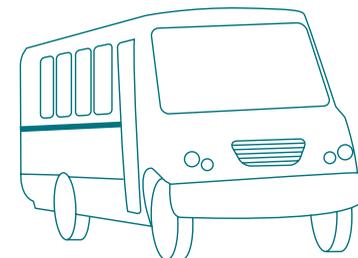
LEEUWENHOEK

Preferible un sistema pancreático
para el aumento
de aquellas
células con forma de escolopendra.

La última vez
—a distancia—
parecían sínfilos.

¡Música, maestro!

RAQUEL CASTRO



NO ES NUEVO ESO de que suban músicos al camión, que toquen o canten una o dos piezas y que pidan «una cooperación». Es más: por razones sentimentales, yo solía darles una moneda a los que tenían cara de *hippies* y tocaban a Sabina o Delgadillo. Pero el asunto comenzó a complicarse cuando ya no era un joven greñudo y barbón con su guitarra el que nos amenizaba el viaje, sino tríos y hasta cuartetos. A veces uniformados.

Es, hasta cierto punto, entendible: de algo tenemos que vivir y la libre competencia urge a estos intérpretes a ser originales y crear un sello personal, de ahí los trajes especiales y las pistas grabadas. Además, tengo que admitir que no me di cuenta de la evolución de la música de colectivos sino mucho después, el día en que nueve jarocho vestidos de blanco, con jarana, arpa y marimba incluidas, se subieron al camión en el que me dirigía a la escuela.

Me pareció excesivo, pero mi pensamiento se perdió en el laberinto de la política económica global y no volví a acordarme del asunto durante un par de meses, hasta que, en la misma ruta, subieron los mismos jarocho.

Bueno, no eran exactamente los mismos: ahora traían dos bailarinas, un coreógrafo y al técnico de las luces.

A partir de ese día empecé a poner atención en las intervenciones musicales de los colectivos que abordo: quintetos *pop*, mariachis, coreografías de musicales de Broadway... y no me escandalicé de todo eso, porque me considero progresista y me da gusto ver las formas alternativas de ganar dinero que se van inventando las personas. A fin de cuentas, prefiero que suban a cantar (aunque hagan *playback*) a que asalten el colectivo.

Sin embargo, hace un par de semanas ocurrió algo que hizo que mi forma de viajar por la ciudad cambiara radicalmente.

Era una escena típica: un microbús no muy lleno: todos los asientos

ocupados, pero apenas unas seis o siete personas paradas. El fondo del vehículo estaba acaparado por una señora con huacales (con patos, pollos y un guajolote) y una pareja de adolescentes que se besaba sin inhibiciones.

Yo canturreaba aquello de «un elefante se columpiaba» para tratar de abstraerme de las cumbias a todo volumen (favoritas de todo conductor que se respete). Iba en el trigésimo cuarto elefante cuando paramos en un crucero de éstos de altos interminables. Ahí, un joven vestido de *smoking* subió al micro y pidió permiso de «pedir una cooperación». El chofer se encogió de hombros y apagó su estéreo. Los pocos pasajeros que iban de pie, acostumbrados a las intervenciones artísticas de la ruta, instintivamente se movieron para dejar espacio en el pasillo.

Sólo que el joven no traía ni guitarra, ni acordeón, ni grabadora. Lo único que hizo fue sacar de su bolsillo algo que en el momento me pareció una antena de auto o una aguja para tejer, e hizo con la extraña herramienta una seña hacia la calle.

Subió otro joven de etiqueta, cargando una silla y un violín. Dejó la silla en el piso y dio la mano solemnemente al de la aguja de tejer o varita mágica (pensándolo mejor, parecía más una varita mágica que una antena de coche). Entonces subieron varios más, todos con sus sillas y con diversos instrumentos: más violines, violas, oboes, flautas y hasta platillos y un triángulo.

Con modales impecables, el de la batuta (al ver tantos instrumentos entendí que eso era la varita) le pidió al chofer que abriera la puerta de atrás. Otros dos jóvenes de *smoking* entraron por ahí con un piano vertical que pudieron meter sólo a medias.

Entonces, a una señal del de la batuta, comenzaron a sonar los acordes de la ópera *Carmen*. Por el quemacocos bajó una mujer muy gorda, vestida de gitana, seguida por un fulano bastante feo disfrazado de torero. El feo y la gorda cantaron apasionadamente. Actores entraban por donde podían y cantaban sentidas arias, mientras los tramoyistas se descolgaban por las ventanillas abiertas, haciendo verdaderos milagros para mantener en su sitio la escenografía pintada a mano.

Perfectamente integrado con la melodía, un toro metió el morro por una ventanilla para resoplarle amenazadoramente al pobre hombrecito de traje gris que leía su periódico en ese asiento.

Segundos después, el del periódico se dio cuenta de que el bovino sólo quería ver las noticias deportivas mientras le tocaba participar en la puesta en escena, así que con resignación le compartió el diario.

El director de la orquesta vial parecía encaminarse al éxtasis mientras los músicos se concentraban en su ejecución. Para algunos era un poco difícil

porque no habían alcanzado silla y estaban sentados en las piernas de los pasajeros; por ejemplo, el gordito del trombón se movía a cada rato, muy probablemente porque las rodillas huesudas de su pasajero-asiento eran muy incómodas. El muchacho del triángulo, aburrido porque su participación era esporádica, desde la puerta gritaba «¡Súbale, súbale!», mientras el pianista se equilibraba con una habilidad portentosa entre su instrumento y los escalones de la puerta trasera. El toro despegó la vista del periódico del hombrecito de gris justo a tiempo para mugir como indica la partitura.

Cuando faltaba muy poco para el aria del «Toreador», los jarochos de la vez pasada trataron de subirse por la puerta de atrás, pero se lo impidió el piano. Al ver que ya había otro espectáculo en la unidad, hicieron un *teamback* en el que resolvieron sumarse al *show* en turno. Se metieron por la ventanilla del chofer y comenzaron el zapateado, nada más que en vez de hacerlo estilo veracruzano lo convirtieron en una jota española, más adecuada para la ocasión.

Justo cuando la gorda iba a cantar su aria final, el guajolote del último asiento se salió del huacal en el que estaba, revoloteó hasta posarse en la cabeza del director y cantó: *Gordogordogordogorigooooo*.

Al de las percusiones no le importó que no hubiera sido la soprano quien cantara la última parte y golpeó con fuerza los platillos. El eco del último acorde se quedó vibrando en el ambiente durante unos segundos, tiempo suficiente para que los pasajeros cerráramos la boca.

El hombrecito de gris dio la vuelta a la página de su periódico y con eso rompió el hechizo: todos aplaudimos, primero con timidez, luego con verdadero entusiasmo. Algunos pasajeros hasta se pusieron de pie, a costa de tirar a los músicos de su regazo, e incluso hubo quien pidió un *encore*.

Cuando el guajolote pasó junto a mi lugar recolectando la cooperación en el sombrero de uno de los jarochos, deposité mi cartera completa, sin sacarle siquiera mi credencial de elector o la tarjeta de crédito. Pasaron varias cuadras antes de que recuperara el aliento.

Ahora tengo un problema: como decía, mi forma de viajar ha cambiado radicalmente y ya no puedo llegar a mis compromisos, porque en vez de tomar la ruta que me tendría que dejar más cerca del lugar al que voy, elijo los colectivos que traen el mejor espectáculo. Sé que me van a correr si sigo faltando al trabajo, pero ¿cómo voy a tomar la combi que me lleva a la oficina si sólo tiene el re-re-reencuentro de Timbiriche? En cambio, ¿mañana dan *Aída* en el foráneo que va de Indios Verdes a Ojo de Agua! Me mata de curiosidad saber si será con pirámides y elefante incluidos •

Amnesia

GUSTAVO OGARRIO

I

Atrás ha quedado ya el reinado de la audacia y de la curiosidad, la era de ese arrastrar de cadenas y de los jóvenes en alta mar, morenos y greñudos, midiendo la velocidad de la historia, dando cátedra de instinto y desafiando la risa petrificada de cierto Príncipe anciano y grotesco que decretó desde su escritorio el arrasamiento de entrañas y zapatos perdidos en la Plaza de las Tres Culturas.

Atrás han quedado los días de delgadísimas esperanzas, el esplendor de la tribu que se lanza al abismo sin teoría pero con el viejo método de conquistar las plazas de próceres ya asimilados por la costumbre del no pasa nada. Atrás ha quedado la fiesta de las piedras, gritos que se ahogaron en busca de más gritos. La caída del Dinosaurio ya no podía ser más el rostro de la esperanza. Lo de hoy es otra cosa, es una herencia triste de vía láctea, un viento nocturno que trae los olores del espanto. Sin embargo, no hay que desesperar, queda mucho pasto para globalizarse, mil formas silenciosas de cabalgar la retirada y hacerse el sueco. Es hora de mecer el espíritu en las posibilidades de la lluvia y confiar en que ninguno de esos relámpagos vendrá por nosotros. Canciones alegres o taciturnas para nuestra redención cotidiana, goles entrañables que nos ablandarán el alma. Es hora de escapar de los cuadros dantescos que conspiran desde los diarios y revistas contra el espejismo de nuestras lejanías; o de cerrar la llave de las anécdotas lastimosas, de los rumores que llegan en la boca colectiva de aquellos que han sido acariciados por las tinieblas del ahora.

En fin, negar absolutamente que estos días son similares al fin del mundo. Imaginar que no es nuestra esa sonrisa desdentada que ríe y calla sin descanso, adormecida por los tambores de guerra. Es mejor no mirar a los ojos a la bestia negra del presente. Los domingos son el agua tibia del olvido.

II

Podrían ser las milongas, las canciones de origen campesino cantadas con esa tristeza definitiva, con esa voz de caverna dominada por el arsenal de recuerdos infantiles en campaña. Alfredo Zitarrosa: naciste en el año 37 de un siglo XX aún inexplicable. Uruguay todavía era el sueño suizo de América. La rambla de Montevideo ardía en veranos de democracia casi perfecta. Las velas rojas de la Macumba cuidaban la poca fe de una sociedad de alegrías huérfanas de dioses. O acaso eran los signos en los que nadie podría profetizar los años milicos que estaban por venir. Los generales en guerra contra los tupamaros y las tatuzeras y la fuga de Punta Carretas y los que se iban para siempre, casi como tú que te exiliaste en Buenos Aires, antes de que también le cayera a ese otro puerto su lluvia de plomo y esa intervención quirúrgica sin anestesia llamada dictadura.

Podría ser también el ir y venir entre familia adoptiva y madre biológica, con el padrastro que te regaló el apellido para que lo reprodujeras en cada canción, en cada referencia familiar hacia tu figura. Ese niño de campo no podría adivinar que en el éxtasis de su arte de ráfagas de viento le llamarían el «Gardel de guitarra negra». O simplemente bastaría con evocar las leyendas bohemias que en tu garganta hacían lloviznar el whisky que te haría emprender el éxodo definitivo hacia la peritonitis que acabaría contigo en 1989, únicamente para hacer de ti otro latinoamericano de tumba errante.

De tu figura prefiero ese susurro crepuscular envuelto en guitarras titulado «Stefanie». La historia de la prostituta que corre por los pasillos del hotel, sus «palabras de amor en portugués». Y la frase que heredas a los siglos sin ti, el legado que se filtra contra las bucólicas armonías de cualquier felicidad incapaz de reconocer la lección trágica de estar vivo: «No hay dolor más atroz que ser feliz».

III

Hasta parece que nunca volverán de su viaje de piedra, de su obscena inmovilidad marmórea, de la frialdad invernal de esas plazas en las que lentamente forjaron la indiferencia de sus miradas públicas. Héroes y más héroes de hierro fundido, de aceros invencibles; demografía de jardines, camellones, avenidas, carreteras, complejos departamentales, explanadas y paseos. Héroes con su promesa de pasados épicos que habitan los rincones de esta nación de añejas cicatrices y de cenizas nuevas. Hidalgos de temple antiguo, Sacerdotes de Carácuaro identificables por el simple pañuelo en la cabeza, a veces casi indígenas, a veces de falsa majestuosidad criolla. Aldamas, Allendes y Guerreros sin mantenimiento

y con pájaros iletrados que descansan sobre sus cabezas; ironía de un destino en el que se mezclan los caprichos arquitectónicos de gobernantes pueriles y un torrente de historia resignada ante la derrota invisible de la materia.

Héroes que ondean desde las alturas su orfandad de patria incomprensible, estacas de memoria incompleta que libran la eterna batalla del pasado en plazas donde los niños juegan a olvidarse de esa tumba perpetua que es la nación. Héroes de ojos atónitos ante el espectáculo de una vida desfigurada, los días públicos de los que vinieron después, los herederos de su ruina, las hijas de su caída. Todos sabemos que la invocación solemne no logrará sacarlos de su tumba erguida, por más que los aniversarios se colmen del estruendo de tambores escolares acostumbrados a la rutina bucólica de la patria.

Cuando yo era niño les temía. Gigantes de miradas cansadas y huérfanos ya de razones para comprender su versión sacrificial de la patria. Imaginaba que se activarían justo cuando yo pasara cerca de ellos y que su mano de hierro o sus piernas de eternidad maciza aplastarían mi anónima infancia. Mientras esto no ocurría, yo pensaba también en la infinita tristeza de estar crucificado en esa ceniza de mármol.



Los he visto dar la vuelta inesperada y nocturna en esquinas que llevan a ningún lado, convencidos de su balanceo rítmico a cuatro patas, cuando la noche cumple su profecía de soledad y ruina. De ellos me asombra el convencimiento con el que recorren las calles de la ciudad, como si en verdad tuvieran un destino y no se pudieran dar el lujo de extraviarse en los reinos de la adversidad humana.

Los he visto pateados, humillados y echados de todos lados cuando se acercan a olfatear un poco de esa comida sobrante que es también el emblema de todas las miserias de este mundo: la carcajada de la abundancia desperdiciada, la desigualdad absoluta entre la bazofia repudiada por los insaciables y el estómago perruno y hambriento que se pega a las costillas. He visto las dos escenas del último de sus infiernos: un policía en Ciudad Juárez atravesó a una perra de un balazo y ésta se fue a refugiarse debajo de un camión, con una dignidad de esfinge perruna, que sólo pueden expresar los que en verdad ya no tienen regreso; un par de militares colgaron de un asta bandera, entre carcajadas, a otro perro.

Los he visto flacos y correosos, en manadas temibles cuando obligan a sus presas urbanas a conservar el frágil equilibrio entre el miedo contenido y el movimiento que desata las mandíbulas de la persecución. Los he visto destrozados en fotos que intentan conmovernos para denunciar su maltrato. Me he dado cuenta de que no necesito de ellas para documentar crueldades.

Me gusta verlos en añejas caricaturas donde toman el mando de este mundo para colmarlo de satírica armonía perruna. Los he visto humanizarse hasta grados casi inverosímiles, como espejos que arrojan su propia certeza sobre la condición humana: de alguna manera, todos hemos sido o seremos, a los ojos de algún ajeno, ese perro nocturno y solitario. Quizás son ellos los que nos han hecho a su semejanza: animalizados, espléndidos y crueles, guardamos ya el reflejo de actuar como si tuviéramos un destino.



Por este río de tinieblas veo pasar el cadáver gigantesco del presente. Es la creciente por la que bajan los primeros frutos de algún pasado, manzanas podridas de un paraíso anacrónico heredado por soñadores de toda estirpe.

He sentido su rumor de agua sucia y un fluir de gatos moribundos que aúllan sin parar su propia expulsión de las promesas. He tenido alucinaciones y fiebres nada heroicas, madrugadas en las que se confunden en mí las huellas de una fuga masiva hacia el norte en medio del granizo y el eco de los que murieron de repente, sin pausa, sin grito, sin tiempo para el gesto de horror como defensa última contra lo incomprensible. Estoy hablando de la expresión desfigurada de los que fueron borrados por la bota temible de estas guerras inexplicables, como han de ser todas; de los que se repiten como uno solo en las portadas de los diarios, de los que se va llevando este río de tinieblas del que nunca más les volveré a hablar. Veo también cómo las alucinaciones de las primeras noches urbanas produjeron esas manchas grises en las que se arracimaron miles de casas al borde de precipicios rurales que fueron habitados sin iluminaciones épicas. Veo tantas otras cosas que dejan escapar su vapor amargo y en las que es posible advertir el trabajo silencioso de la noche definitiva.

Es un río tan huérfano de ese comercio de vida, de esa astucia de sobrevivencia en la que los idiomas se cruzaban bajo el resplandor de las miradas insumisas de los comerciantes. Un río sin cantos de sirenas que reclamen sus propios Ulises, sin la cordura que dejaban los atardeceres en los que la supervivencia no solamente era un azar de metralla.

Este río que ahora nos habita como un pequeño monstruo no tiene nombre, ni ensueños ya que lo guíen hacia otros espantos, ni un cantar de pájaros que lo acompañe en su fluir de muerte. Nuestro río ha cambiado su atmósfera salobre por pesadillas con olor a venenos irascibles. Su antiguo espejo líquido de transparencia asombrosa ya es ahora la misma noche de miedos pedestres que arrulla todas nuestras especulaciones ●

FREDRIK EKELUND

(VÄRNHEM 2)

en el anillo de luz del centro comercial: la madre soltera, sola,
rodeada de envases de leche, de niños y artículos, si
el volcán explota en ese momento y
la lava se derrama a lo largo de Östra Förstadsgatan retorciéndose
como reptil enrojecido seremos, conmigo que la observo aquí
y ahora, tragados y embalsamados y los
febiles arqueólogos que en unos mil años nos extraerán
de nuestro olvido notarán enseguida su alma solitaria
de madre soltera, mi mirada entristecida: nos juntarán,
nos exhibirán y redactarán una tesis de doctorado sobre nuestros
[rostros:
ninguno de esos futuros doctores podrá jamás
entender esta época, la pena de esta solitaria madre soltera

(PARA A)

bruja de carne y loba de belleza
has alimentado las hogueras a lo largo de los siglos y hablas un idioma
que me gusta pero jamás podré aprender,
me devoras con tus ojos de fuego experimentados, el sendero
enlaza nuestros cuerpos, color de acantilado,
las olas se alzan espumosas y
vuelven a caer triunfantes en la sábana,
nos refugiamos bajo el techo, la tormenta

purifica el verano mientras la carne dice que no
al lenguaje, baile indómito
mientras explota la savia y los cuerpos quedan iluminados,
¿qué ves en mi cuerpo interior?
¿qué ves en tu cuerpo interior?
luz & lluvia
se notan a lo lejos, más allá de ese instante en el mundo
donde nos resguardamos durante esos instantes
que jamás querrán repetirse, el paseo
a caballo río arriba, el jinete
es bruscamente arrojado de su caballo y vuelve en sí una corta
eternidad más tarde, en su montura, lisos y fríos de olvido
calentamos el mundo de nuestros cuerpos, quiero
comer y ser comido y te llevo salvaje
como un conquistador más allá del sol y la luna,
te arremolinan y gruñes
y cuando llueve sol en la pieza,
cuando resucitamos no hay ningún recuerdo
para mentirnos la verdad, juntamos las
sobras del sol detrás de nuestros párpados,
tienes nuevo rostro que dice amarme, el sol
atraviesa las cortinas por vez primera,
rocío de amor sobre nuestros amansados cuerpos,
el departamento: un naturaleza muerta de objetos calientes y purificados
abordamos de nuevo el lenguaje,
bruja resplandeciente
con un mar en cada ojo

(INVENTARIO SUCESORIO)

declarar la sucesión, dice el hombre con
un bolígrafo y un papel, el ave dejó
una cruz negra sobre el suelo,
alguien alza una cuchara de plata
hacia el sol para buscar
las alas del desaparecido, nadie sabe nada,
si el ave escondió la plata en
el tronco del árbol,

entre corteza y corona,
perteneczo a la misma tribu,
por eso aplico a los objetos
el soplo de mi vida,
nadie me ve cuando
oigo la risa del desaparecido,
alzarse desde el nido, el albacea
pone orden en todas las páginas del testamento
salvo una que
da respuesta a todas sus preguntas
y parece en la ventana como un ala
blanca sobre el hielo y la nieve, morir
es abandonar los objetos
sin palabras

VERSIONES DEL FRANCÉS DE FRANÇOISE ROY,
A PARTIR DEL ORIGINAL EN SUECO Y REVISADAS POR EL AUTOR

(Värnhem 2)

i ljusringen i köpcentret: den ensamt stående mamman / omgärdad av mjölk, barn och varor, om / vulkanen exploderar i detta ögonblick och / lavan kommer dansande som en glödgd orm längs Östra / Förstadsgatan kommer hon - och jag som ser henne här / och nu - att bakas in och balsameras, de / febriga arkeologer som om tusen år kommer knacka fram / oss ur glömskan kommer genast upptäcka hennes ensamt / stående själ, min sorgsna blick, samla in oss, kanske / ställa ut oss och doktorera på våra ansikten, ingen / av dessa framtida doktorer kommer någonsin kunna / förstå denna tid, denna ensamt stående kvinnas / sorg

(till A)

kötthäxa och skönhetsvarg, du / brann på bål i sekler och talar ett språk / jag älskar men aldrig kommer kunna lära mig, du / äter mig med dina ögonläppar i brand och rutin, stigen / slingrar samman våra kroppar, klippfärgade, / vågorna reser sig skummande och / faller jublande in

över lakanet, vi / ger oss in under taket, åskvädret / hamrar sommaren ren då köttet säger nej till / språket, vilda dans / då saven exploderar och kropparna lyser upp, / vem ser du i min själskropp?, / vem ser du i din själskropp?, / ljus & regn / hörs därborta, bortom denna stund i världen / då vi tar skydd i några vidunderliga ögonblick / som aldrig vill upprepas, den / hastiga ritten uppåt floden, tvärt / kastas ryttaren ur sadeln och vaknar upp en kort / evighet senare, hästlös, blank och sval av glömska / vi eldar upp världen med våra kroppar, jag / vill äta och ätas och bär dig vild / som en härskare över sol och måne, du roterar och gnyr / och det regnar sol i rummet, när / vi återuppstår finns inga minnen / som vill ljuga sanning åt oss, vi / samlar in solresterna bakom ögonlocken, du / får ett nytt ansikte som säger sig älska mig, solen / tränger genom gardinen för första gången någonsin, / kärleksdagg över våra tama kroppar, lägenheten: / ett stilleben av varma ting, rena / äntrar vi språket igen, / ljushäxa / med ett hav i varje öga

(buoppteckningen)

att uppge boet, säger mannen med / penna och papper, fågeln har lämnat / kvar ett svart kors / i parketten, någon lyfter en silversked / mot solen för att leta efter den / dödes vingar, ingen vet ingenting, / om fågeln gömt pengar inne i / trädstammen, / mellan barken och kronan, jag / tillhör samma stam, / därför står jag här och stryker mitt liv / mot tingen, ingen / ser mig när jag hör den dödes skratt / lyfta över boet, testamentsexekutorn / har ordning på alla bladen i boet / utom ett, det / bär svaret på alla hans frågor och / syns utanför fönstret som en vit / vinge ovan is och snö, att dö / är att lämna tingen / utan talan

Luna cíclope

ADRIÁN CURIEL RIVERA

La noche había caído por completo y la playa, relamida por los dóciles
escarceos de la marea, cobraba consistencia dura y compacta, como una
retícula de pulidas dunas marcianas vista desde una sonda en el espacio.
Más allá, el agua cabrilleaba con destellos de espuma fosforescente y
se dilataba hasta fundirse con las estrellas que pendían del horizonte.
La luna, en fase octante progresiva, semejaba un invisible cíclope
astronómico en duermevela, tendido de costado sobre la oscuridad de las
constelaciones, sólo a medias atento a nuestros actos, antes de decidirse
a abrir el párpado y escudriñarnos con su severa mirada luminosa.

La náusea del mar

CARLOS FIDALGO

Una ola me arrancó de las jarcias y pensé que en aquel momento se terminaba mi vida. «La muerte tiene forma de remolino», pensé. Pero el mar volvió a arrojarme contra la cubierta del barco y, mientras mis compañeros del buque escuela hacían lo imposible por sujetarse a los mástiles, traté de aprovechar la segunda oportunidad que me ofrecía la tormenta y me liberé de todo aquello que pudiera molestarme para nadar. En cubierta dejé las botas y el chubasquero, y cuando el mar volvió a reclamarme con otra embestida sólo vestía un jersey y un chaleco salvavidas.

El oleaje me empujó contra las rocas donde habíamos encallado y de verdad pensé que en aquel momento se terminaba mi vida. Noté un intenso dolor en la pierna derecha, me imaginé que me sería imposible nadar y quise recordar alguna oración para entregarle mi alma al Señor de una forma más piadosa. Pero el mar no se atrevía a tragarme, y después de golpearme contra las piedras terminó por llevar mi cuerpo en volandas hasta dejarme magullado sobre una ensenada. La arena húmeda me abrasaba los ojos, la sal me corrompía la boca, las rocas me habían machacado toda la musculatura y después de arrastrarme con torpeza lejos del agua, conseguí ponerme en pie en el interior de la playa. Mareado, hice un esfuerzo para caminar entre los cadáveres de mis compañeros, sacudidos por la tempestad, desmembrados y desperdigados por

toda la costa como manzanas caídas de un árbol, hasta que la pierna me dijo basta y el dolor se hizo tan intenso que pensé que me desmayaría.

Así me encontró el marinero Burton, recostado contra una roca, vomitando agua del mar y con el chaleco salvavidas puesto, mientras las olas alborotaban la Ensenada del Trece, después supe su nombre, con los restos de nuestro naufragio.

«¿Estás entero, Luxton?», recuerdo que me preguntó.

Pero no tenía fuerzas para responderle.

Burton me ayudó a levantar la espalda de la roca y tras deambular por la playa, apoyados el uno en el otro, dimos con una cabaña de piedra en la oscuridad. Un hombre, una mujer y dos niñas nos abrieron la puerta, asustados, y no hizo falta decirles nada para hacernos entender. El hombre nos dio algo de comer y después nos guió hasta la casa de un sacerdote, no demasiado lejos de la Ensenada. Y en la vivienda de aquel hombre de Dios, cobijados de la lluvia, encontré las palabras para preguntarle por el lugar donde habíamos naufragado en una noche tan nefasta.

«En la Costa de la Muerte», nos respondió en inglés, dejándonos sobrecogidos.

«¿Quiénes son ustedes?», preguntó él. Y antes de que Burton le respondiera que éramos dos marineros del *Serpent*, y que habíamos zarpado dos días antes del puerto de Plymouth, recordé los cuerpos de nuestros compañeros mutilados por las rocas, abrí la boca para hablar, y le dije a aquel cura que sólo éramos un poco de espuma •

Manifiesto de la Literatura Ninja

— 9 golpes

ALAN MILLS

1. Desvanecerse en el tiempo — escribir en los intersticios entre presencia y ausencia. Delirar con las manos y disolver el cuerpo frente al Lector.
2. Volar entre los árboles. Hacer danzas etéreas entre los edificios. Que el lenguaje sea el movimiento y la fugacidad.
3. Manifestarse en células, clicas, dispositivos igualmente individuales y colectivos que traspasan fronteras y lenguas. Teletransportarse cada día. Lanzar los textos como estrellas hasta iluminar el cielo del nuevo territorio en su transitoriedad.
4. La literatura es un holograma mental que a veces aterriza en la página. Respetar, honrar a los viejos maestros del arte oral y de la tradición telepática que llega hasta nosotros gracias a sus rituales de siglos. El libro es muerte y es vida, en una inmanencia cíclica.
5. Enfrentar a nuestros adversarios narrando, de forma secreta, el *thriller* metafísico de su relación con nosotros. Perdonarlos porque no saben lo que hacen. Ser implacables cuando insistan en la injusticia.
6. Poesía es ficción, es autobiografía del Lector.
7. Escribir para alcanzar una posible e imaginaria síntesis entre el pasado y el futuro. Crear en el texto un *axis mundi* del presente eterno. La poesía es el artefacto explosivo que usamos para

destrozar esos muros levantados entre pantalla-pdf-mente-hoja de papel-código. Aprender a leer petroglifos, ideogramas. Practicar la caligrafía como un ejercicio de combate.

8. Este enunciado es imaginario.
9. Hacer aparecer y desaparecer textos, de acuerdo con la necesidad emocional y cultural del momento. No distinguir entre crónica, sueño, biografía, romance, juego de video. Navegar el hiperespacio capturando las sombras del texto que jamás nos atrevimos a escribir ●

Otras imperfecciones de Morel

MANUEL R. MONTES

a Gonzalo Lizardo

Su cuerpo era cuarzo dorado al escindir el estanque.

Brazadas.

De los fotógrafos, ocultos tras arboleda, nadie opinó haberla imaginado más radiante que aquella tarde. Imponía las evoluciones musculares de su deporte a la necesidad, al milagro irreplicable de captarla.

Ni un disparo.

Sujetaron al pulso lo deforme, luego el responso del agua que acunaba, sin casi chasquear, un peso ahora no remoto: sugerido.

La suma de la recompensa por hacer público su aplomo complejo, los atributos de la piel, los ojos o la lengua, nos atrajo desde innumerables confines. Juzgamos insólitas la hora, la mansión y la intemperie en las que, avisaba el anuncio, el destino si era grato nos agenciaría una primera aparición.

Escribirla con luz rebasó el propósito de sencillamente operar una máquina oscura y competir por la ganancia.

Gimió.

El surtidor, aquietado y diminuto, hizo vertical su respiro: contuvo un segundo el retorno la criatura, hacia su meta inversa, hacia la otra orilla.

¿Cuántas vueltas habría prefijado?

Cuando la contemplamos, al emerger, el espanto por la cantidad inverosímil de las plumas invirtió la sorpresa y fue también unánime la afirmación de que, a partir del instante en que dejara de nadar, o desapareciera inasible, para siempre atraída por el fondo, nuestra práctica del oficio iba a resultarnos una inconsecuente imbecilidad.

Eclipsaba cualquiera otra forma.

Tampoco nos inquietó que, progresiva o débil, volara.

(Dos: tres aleteos escurriendo hilachas de légamo crudo).

Ni que sus cuencas ancianas acuchillaran, tenues faros, las reminiscencias del crepúsculo apartándose.

Cientos de lentes diáfanos: testificando en la semipenumbra. Ya el enfoque, ya las fluctuantes composiciones. Y, sin embargo, ni lo monstruoso ni lo creíble, ni lo concreto en la película.

Una capa de plata mortecina cobijó con silencios el fracaso de la imagen, intacta su invisibilidad.

Imprevistos, los tijeretazos y las ventiscas de un helicóptero. Las falsas amabilidades del propietario, asiendo un altavoz, indicaron la orden de permanecer aún escondidos:

—Han de aguardar hasta que asciendan las otras. Recuerden que las asusta la ofensa del *flash*. Los recoge mi servidumbre a la medianoche.

Antes, luciérnagas.

Alguno tuvo un ataque de sed o de histeria, y se aproximó al estanque ahuecando las manos... ●

Fauna fantástica

ASKARI MATEOS

a Francisco Toledo

1.

EL DÍA DE LA INAUGURACIÓN la galería se ha abarrotado. Admiradores, compradores, conocidos, periodistas, lambiscones, curadores, alcohólicos disfrazados de amantes del arte, y uno que otro conocedor. Habían estado esperando ese momento. El artista, tras años de trabajo en los que permaneció aislado, por fin presenta su nueva producción. Todos, de una u otra forma, están sorprendidos.

Una serie de cuadros colma las blancas paredes del recinto. El imaginario que habita en las obras es una fauna fantástica en tonos terracota. Los trazos son impecables. Hay murciélagos, conejos, alacranes, chángos, cangrejos, cocodrilos, coyotes, sapos, chapulines, elefantes, arañas, tortugas. Insuperable museografía. Texto de sala sobrio. La obra habla por sí sola, dicen algunos, mientras arquean las cejas.

Tan pronto aparece en la galería, los cuestionamientos de la prensa arrinconan al artista contra un pilar. Responde con evasivas. Nunca le han gustado las entrevistas. Lluvia de luces. Una, dos, tres, cuatro preguntas. Con un movimiento de manos despacha a los reporteros. Mientras, la gente se pasea entre esos cien metros cuadrados con cervezas o mezcales en mano. Remuelen con delicadeza los canapés que los meseros reparten. Nadie imagina cómo han sido concebidas esas piezas que admiran, o fingen admirar. Las comentan. Sonríen y miran a los otros. Sus gestos y movimientos son códigos inviolables. Observan al artista replegado en uno de los rincones. Nadie sabe que éste se siente amenazado.

Una hora antes, el artista, para reafirmarse, ha dibujado su autorretrato junto al espejo del baño. No le gustan las apologías y mucho menos

las críticas. Desea no tener que asistir a la inauguración de su exposición, pero no tiene de otra. La galería ha informado su presencia a los medios. El artista teme. Teme que esta vez alguien pueda descubrir lo que entraña su arte. No está seguro si le reconforta saber que posiblemente todo haya terminado. Sin embargo, se viste con una camisa de algodón y unos pantalones de lino. Calza sus viejos zapatos descarapelados. Ni siquiera repara en acicalarse el cabello cuando se mira en el espejo. Es ahí, en el espejo, donde observa el paso fugaz de algo extraño a sus espaldas. El artista cierra los ojos. Respira profundo. Cuando los abre nuevamente no encuentra nada más que su reflejo. La casa sigue en silencio.

2.

APENAS UN MES ATRÁS tuvo lugar la última aparición. Fueron unos sapos. El primero de ellos se movía entre las sábanas mientras el artista dormía. Éste de inmediato saltó de la cama y al intentar ponerse los zapatos se encontró con un renacuajo gordo al que estuvo a punto de aplastar con el pie. No tardó en descubrir que el cuarto se iba llenando de sapos. Brincaban con lentitud de un lugar a otro. En la mesa de trabajo, dentro del clóset, por los libreros, sobre el buró. Descalzo, salió de prisa al patio. Cientos de sapos ya habían ocupado las macetas y los pasillos, las bancas de madera y los quicios de las puertas. Los renacuajos posaban sus ojos saltones sobre el artista y emitían sonidos inflando sus enormes papadas. Aquello parecía un gran tapete verde de variados tonos. El artista se llevó las delgadas manos a la cabeza y revolvió más aún su cabellera larga y canosa. Quiso gritar, insultarlos, pero se contuvo. No quería despertar a los vecinos. Además, como de costumbre, no le creerían. El croar se hizo tan intenso que tuvo que abandonar la casa en plena madrugada. Antes de hacerlo fue a su estudio y cogió un rollo de papel de dibujo que se metió bajo el brazo. Cogió también algunos lápices que guardó con urgencia en uno de sus bolsillos. Los sapos lo tenían rodeado. Croaban y croaban. Lamían con sus lenguas delgadas y rasposas los pies del artista. Sin embargo, desde hacía mucho tiempo éste había dejado de sentir ese desasosiego. Sabía cómo hacerlos desaparecer.

Vagó por el Centro Histórico. Por momentos se sentaba en algún quicio o alguna jardinera y dibujaba con vehemencia. Los renacuajos que lo seguían se iban haciendo menos. En una banca del zócalo dio los últimos trazos. Los sapos habían desaparecido. Sintió una tristeza infinita cuando recorrió con la vista la plaza solitaria que el amanecer iba despejando de sus sombras. Regresó a casa con varios bocetos bajo el brazo. Caminaba agotado, como un soldado que vuelve de la batalla, con la cara, las manos y la camisa manchadas de grafito. El cabello revuelto. Descalzo.

3.

ESTA VEZ EL SOBRESALTO no fue tan grande. Pero hubo un tiempo en que realmente la zozobra invadía al artista. La primera experiencia la tuvo en la infancia. Terrible para un niño de apenas ocho años. Se trataba de un enorme cocodrilo. Era una mañana soleada. Regresaba de la escuela. Al doblar la esquina de una de las calles de su pueblo se encontró de frente con el reptil, que lo miraba con sus desorbitados ojos ambarinos. Pareciera que, por lo corto de sus patas, los cocodrilos son lentos. El niño pudo comprobar que no es así. Luego de salir del pasmo, echó a correr. El animal sólo alcanzó a darle un pequeño golpe en la pierna con su hocico. Un hocico que escondía filosas hileras de dientes. Lo primero que hizo al llegar a su casa fue comunicarles a sus padres que un lagarto se lo quería comer. La alarma de que un reptil vagaba por las calles se propagó por todo el pueblo. Las autoridades asignaron a un grupo de topiles y pescadores para atrapar al animal. Nunca lo hallaron. Sin embargo, el cocodrilo seguía acechando al niño cada vez que éste salía a la calle. Pronto descubrió que el lagarto no le haría ningún daño. Ninguno de sus compañeros de escuela le creía una sola palabra. Y los padres, por supuesto, sabían que su hijo tenía una imaginación desarrollada, así que hicieron oídos sordos a sus quejas. Cierta día, el lagarto amaneció echado al pie de su cama. Era la primera vez que el animal entraba a su casa. De inmediato dio aviso a sus padres, quienes, por supuesto, no vieron nada. La insistencia del niño era tal que un día los padres le pidieron que se lo dibujara. Y lo hizo. Entonces el cocodrilo se esfumó. Eso fue el principio de todo. No sería la última vez que vería a ese lagarto. Ni el último de los animales que se le aparecerían.

4.

UNA OCASIÓN, apenas unos cuantos años después, observó que el pueblo era sobrevolado por miles de murciélagos. Se lo comunicó a sus amigos, a sus padres, y a todas las personas que se encontraba. Nadie le hacía caso. Los animales dormían durante el día colgados de árboles, de las bóvedas de los mercados y los templos. Por la noche revoloteaban y hacían ruidos extraños. Más que andar en busca de alimento, parecían jugar. El niño se sentaba en el patio de su casa y los dibujaba en su cuaderno. Cuando las hojas se hicieron insuficientes, tuvo que recurrir al muro de un lote baldío. Compró pintura acrílica y pintó tantos murciélagos que pronto atiborró la gran barda. Con el tiempo todos en la ciudad supieron de la existencia del mural. Lo admiraban, intrigados por la identidad del autor, que se supo unos años después, cuando el artista comenzó a ganar notoriedad.

5.

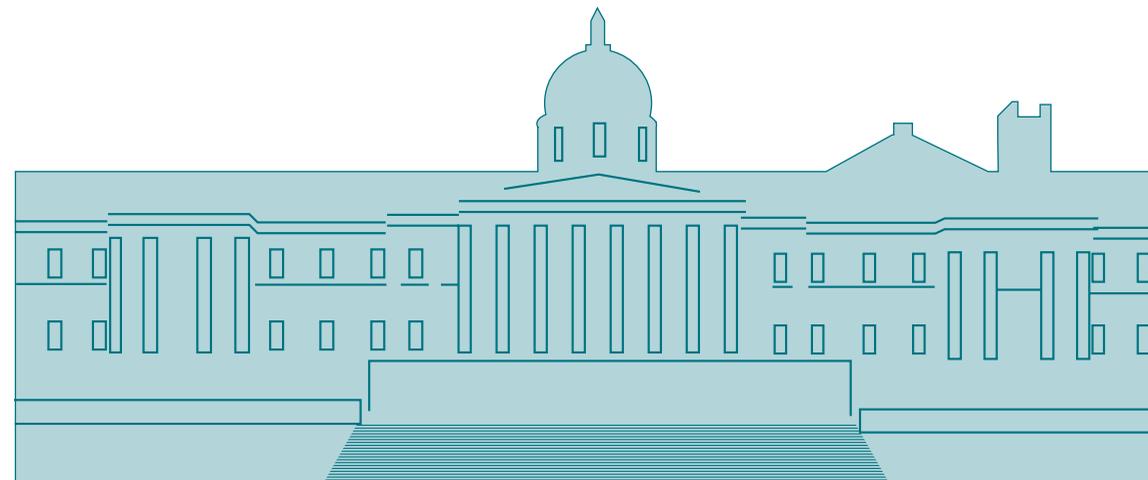
UNA DE LAS APARICIONES QUE MÁS lo preocuparon fue la de un elefante. El artista ya era un adulto y entonces se había mudado a la ciudad de Oaxaca. Sin embargo, aquella vez sintió un miedo terrible. El enorme elefante se paseaba por el patio de su casa. El animal bebía agua de una pequeña alberca que el artista había mandado construir para sus hijos. Comía las hojas de las jacarandas que adornaban el patio. Lo que realmente le preocupaba al artista era que, si el paquidermo abandonaba ese espacio, seguramente lo destruiría todo. Tenía que impedirlo a toda costa, a pesar de que empezaba a acostumbrarse a su presencia, a sus ojos tristes, a su piel seca que contrastaba con la suavidad de sus grandes orejas, incluso a su barritar nocturno. El artista suponía que llamaba a otros de su manada. Con toda la tristeza del mundo, un buen día cogió una gubia y comenzó a dibujarlo en una placa de metal. Extrañó durante meses al paquidermo. Pero entonces supo que su trabajo tenía un poco de heroísmo y que él era quien protegía a la ciudad de amenazas terribles. Aquel elefante pasó a formar parte de una serie de grabados que incluían una zoología fantástica que lo llevó a viajar por el mundo.

En París vio changos colgados de la Torre Eiffel. En Londres recorrió en compañía de miles de chapulines la National Gallery. También vio decenas de lagartos chapotear en las orillas del Támesis. En Venecia se montó en los caparzones de enormes tortugas con las que paseó por los canales. En estos viajes descubrió que no es ni ha sido el único ser

que ha tenido estas visiones. No tardó en identificarse con otros artistas y escritores en iguales circunstancias. Se acostumbró a convivir con esa fauna fantástica, aunque, incluso ahora, nunca faltan los sobresaltos, sobre todo por lo imprevisible de su llegada.

6.

LA GENTE SE EMPIEZA A RETIRAR, muy pronto las obras dejarán de ser suyas. Todo mundo las ha estado esperando. Las fichas técnicas de las piezas empiezan a ser marcadas con etiquetas rojas. Vendida. Vendida. Vendida. Con nostalgia las contempla por última vez. Y se va, sin despedirse de nadie. Camina con una ansiedad incontrolable las pocas calles que lo separan de su casa. Al llegar, no encuentra changos ni chapulines ni cangrejos. No escucha el croar de sapos o el barritar de elefantes. El artista se encuentra muy triste. Contempla su autorretrato en la pared del baño. Lo acaricia. Luego se dirige al patio, con la esperanza de ver algún murciélago volar. Tal vez un lagarto salga de la piscina. Nada se manifiesta durante las dos horas que permanece sentado en una silla de madera. Cuando está a punto de resignarse e irse a dormir, escucha, sin asomo de estupor, un ruido de pisadas acercándose. Es un . Le lame la mano. El artista sonríe, lo levanta y se lo pone sobre las piernas. Acaricia la piel lampiña y caliente del animal hasta que es vencido por el sueño. Antes de que el sol despunte, el perro ladra y ladra sin parar. Corre frenético por toda la casa. El artista despierta. Se irrita. Por un instante piensa que debería dibujar al xoloitzcuintle. No lo hace. A veces prefiere no estar solo •



El danzante de la colonia Belisario

ÉDGAR VELASCO BARAJAS

El Triste apareció un día por la plaza. En ese entonces, claro está, no le decíamos el Triste. No lo conocíamos. Por eso nadie reparó en su presencia. Por eso y porque todos estábamos concentrados en la danza, acompañados por la música de los tambores y las flautas de carrizo. Tiempo después supimos que dio tres vueltas al jardín y luego se sentó en una de las bancas a vernos. En realidad no le pusimos atención por tres motivos:

- A) A esa hora siempre había decenas de personas dando vueltas en el jardín de la plaza (algunos, incluso, duraban horas haciéndolo).
- B) Bancas había ocho, todas llenas. Y todos sus ocupantes viéndonos. La presencia de un desconocido más en una de ellas no era de llamar la atención.
- C) Cada año, a lo largo de la avenida Belisario Domínguez, decenas de grupos nos poníamos a ensayar con el objetivo de ir, en noviembre, a la procesión. Al final de ésta se le daba a uno de los grupos el nombramiento de Atractivo Turístico Municipal y habíamos trabajado mucho para lograrlo en esta edición. Teníamos ese objetivo en mente y evitábamos cualquier distracción. (Por tanto, un desconocido no iba, no señor, a distraernos).

Así, era lógico que nadie volteara siquiera a verlo. Porque, además, tampoco es que se distinguiera entre todos los curiosos, que nos veían como una rareza antropológica (los turistas, nacionales o extranjeros, nos tomaban fotos igual que hacían con los monumentos del centro histórico).

El primero en saber algún dato preciso de la existencia del Triste fue don Trino, encargado de las inscripciones. Hasta él llegó luego de preguntarle a Clarita, al finalizar el ensayo, qué debía hacer para unírseles. Ella, con sus ojitos pizpiretos y sonrisa de comercial de tele (ya había salido en tres

de ellos), le dijo que tenía que pasar a la mesa, con don Trino. Y allá fue el Triste. El encargado de inscripciones había sido, años atrás, el principal del grupo durante mucho tiempo, hasta que un día, bajando del colectivo, su pierna se atoró en la puerta cuando éste echó a andar. Aunque renqueando feamente, don Trino volvió a caminar, mas no a bailar. Así ocurre cuando a uno le pasa una llanta, con a saber cuántas toneladas encima, sobre la pierna. Por eso no le hizo gracia cuando el Triste le preguntó si ahí se podía apuntar: don Trino odiaba a todos los nuevos porque veía en ellos al danzante que él ya nunca sería.

Gracias a la forma de inscripción nos enteramos de que:

1. Su nombre era Tarcisio de Jesús López Aguilera.
2. Nació el 23 de julio de 1975, en la capital. Tenía 30 años.
3. Vivía en Privada del Prado 14, en la colonia Belisario Domínguez (a un par de cuadras de la plaza de ensayos).
4. No tenía teléfono ni celular ni correo electrónico.
5. No tenía experiencia en grupos de danza autóctona (así decía la forma, elaborada por el ayuntamiento. Nosotros le llamábamos la Danza Madre).

Tras llenar la forma, se fue. No volvimos a saber de él sino hasta la semana siguiente. Nadie. Ni siquiera los que vivíamos cerca de la plaza y, por lo tanto, de su casa. Al siguiente ensayo llegó puntual, por no decir que el primero. Don Neza (el instructor, Netzahualcóyotl Pérez) lo saludó y le dijo que para ingresar a la compañía primero tenía que pedir autorización a la rosa de los vientos. Lo puso al centro del círculo y, mientras Esther le pasaba el sahumerio por el cuerpo, el instructor sopló el caracol: primero mirando al Norte, luego al Este, después al Sur y finalmente al Oeste. En ese momento un ventarrón sacudió con violencia las copas de los árboles. Todos nos miramos espantados. No así don Neza, que dijo que era una señal de aprobación.

Las primeras semanas Tarcisio ocupó los últimos lugares del grupo. Asignaron a Clarita para que le enseñara los pasos básicos, tarea que aceptó con una de sus sonrisas de comercial. Cuauhtémoc fue el encargado de tomarle medidas para el vestuario. Rosa le hizo las tobilleras de concha y demás accesorios. Además, durante seis días acudió a casa de don Neza para que éste le enseñara lo que llamaba «el fundamento intangible de nuestro tributo a la Diosa». En realidad no era más que un repaso de la historia del país, haciendo énfasis en el apartado de la Conquista y en el hecho de que, a pesar de la evangelización forzada, habían prevalecido los ritos originales

a los dioses supremos. «Ellos creen que le bailamos a su Virgen, pero en realidad lo hacemos a la gran Tonantzin», repetía don Neza cada que podía.

Al finalizar su periodo de iniciación, tuvimos más información sobre Tarcisio.

Clarita nos dijo que era «tremendamente» bueno para las danzas porque tenía una memoria «prodigiosa» para aprenderse los pasos (Clarita, lo sabíamos, era dada a la grandilocuencia). También nos contó que hablaba poco y sonreía menos. Siempre estaba «como triste», dijo con los ojos pizpiretos conmovidos.

Cuauhtémoc nos contó que estaba «encabronadamente» musculoso. Tenía un par de tatuajes en la espalda: «jeroglíficos» que no supo descifrar. Durante la sesión de medidas y en las diferentes veces que fue a probarse el vestuario habló apenas lo necesario. «Como si siempre anduviera agüitado el bato», abundó el Témod.

Rosa no pudo aportar mucho, porque sólo estuvo con él cuando le entregó los accesorios. «Pero sí, estaba como triste. Muy callado. Sí», dijo nomás por no dejar.

Don Neza, en cambio, aseguraba que el alma de Tarcisio había viajado mucho. Que tenía un sufrimiento tan grande que se reflejaba en los ojos y escurría por su cabello, pero que su espíritu era poderoso. Seguro, sentenció de manera contundente, había sido guerrero águila en alguna de sus otras vidas.

En suma, Tarcisio se convirtió, entre nosotros, en el Triste.

Poco tiempo después, no más de tres meses, ya era el primero del grupo. La energía y concentración con que danzaba era apenas comparable con su hermetismo: llegaba, hacía los bailes y se iba. A veces don Trino se acercaba, le daba un par de consejos para bailar mejor —a los que el Triste sólo asentía con la cabeza— y luego lo dejaba continuar. Don Neza estaba fascinado: decía que el aura de Tarcisio estaba impregnando a todo el grupo con su fuerza astral. Témod lo veía con desconfianza: seguía sin encontrar el significado de los dos tatuajes y eso, decía, no era buen augurio. Rosa, Villa, Esther y Abundis, en cambio, optaron por ignorarlo y concentrarse en su trabajo: a ninguno le vino bien que el nuevo los relegara tan rápido.

La más contenta era Clarita. Cuando llegaba a los ensayos, el Triste ya estaba ahí, todo musculoso él, y a Clarita le centelleaba la mirada pizpireta. Le dedicaba una sonrisa de comercial que Tarcisio apenas correspondía con una mueca y luego ocupaba su lugar. Clarita entonces se dedicaba a danzar y a observarlo embelesada. «Que conste que yo lo enseñé», presumía, convertida toda ella en una sonrisa de oreja a oreja.

Y aunque al Triste era imposible sacarle un solo dato preciso, poco a poco fuimos recolectando diferentes informaciones, todas casuales, claro, producto de diferentes fuentes:

- I. Don Chilo, el tendero: «Pues acá viene todos los días, muy temprano, y compra un litro de leche, un pan dulce y dos cigarros sueltos. Por ahí de medio día compra una lata de atún, otros dos cigarros y por la noche una cerveza de lata y un cigarro. A veces cambia la lata de atún por una de sardinas».
- II. Doña Esperanza, la casera: «No se ha atrasado ni un solo mes. No sé en qué trabaja, pero cuando se llega el día de la renta tiene mi dinero contadito. Puros billetitos nuevos, como recién hechos. Al principio pensé que eran falsos, pero nunca he tenido problema en el banco. Ojalá todos los inquilinos fueran como el señor Tarcisio».
- III. Juanito y Tadeo, vecinitos: «Pues es chido el bato. Siempre anda como bien callao. Un día le rompimos un cristal de su casa con el balón y no se enojó». «A mí la otra vez me disparó un bolis».
- IV. Panchito, taxista del barrio: «Yo lo he llevado varias veces allá por el centro, en las mañanas, pero nunca se baja donde mismo. No habla en todo el camino: se sube, pide que lo lleve al centro y vuelve a abrir la boca hasta que llega el momento de bajar. Así está cabrón: a veces uno platica con el pasaje para no dormirse, pero con ese güey no se puede».
- V. Doña Sara, vecina de muro, divorciada: «No me crean a mí, pero seguido se oye que... bueno, ya saben. Como que tiene sus amiguitas y las trae a la casa. Y bueno... ustedes saben... estos muros... ay, pues, todo se oye. A veces hasta se me antoja. Digo, aunque una ya esté curada de espanto, pues como que se antoja volver a los buenos tiempos. Y está de buen ver, ¿a poco no?».

Así, sacamos algunas conclusiones: Tarcisio trabajaba, pero no sabíamos dónde. Llevaba una vida frugal, no dada a los excesos. Era tranquilo y bueno con los niños. A veces llevaba a alguien (¿la misma mujer?) a su cuarto para no pasar la noche solo. En pocas palabras: teníamos un perfil que no perfilaba nada. En absoluto.

Un día, a mediados de octubre, al finalizar el ensayo don Neza nos dirigió unas palabras. La euforia que había en él era tan grande que su taparrabos apenas la podía contener. «Pasado mañana», anunció ceremoniosamente, «van a venir el gobernador, el presidente municipal y los achichincles de los dos. Eso nos pone, señores y señoritas, en la antesala del nombramiento». (El de Atractivo Turístico, ese que buscábamos con tanto empeño). La no-

ticia nos emocionó a todos, menos a Tarcisio. El gesto se le endureció, aún más de lo acostumbrado. La mirada era una mezcla de ira y temor. Cuando Clarita le apretó el brazo por la emoción, el Triste volteó y todos vimos venir la bofetada. Una bofetada que, hay que decirlo, nunca llegó. Se dio la media vuelta, tomó sus cosas y se fue con pasos apresurados. Esa tarde, por primera vez, vimos cómo los ojos pizpiretos de Clarita se entristecían. No hubo sonrisas de comercial.

A los dos días todos llegamos puntuales al jardín. Nos pusimos los vestuarios y miramos una y otra vez para ver si aparecía el Triste. Nada. Don Neza se paseaba de un lado a otro sin poder disimular su nerviosismo. Cuando la comitiva llegó, estrechó tan fuerte la mano del gobernador que éste cambió su sonrisa por una mueca. Nuestro maestro no sabía qué hacer. Llegó el momento y empezamos a bailar. Pero estábamos tan distraídos por la no llegada del Triste que cometimos muchos errores. Cuando las autoridades se fueron, don Neza se derrumbó en una banca y todos guardamos nuestras cosas en silencio. Aunque la decisión final se tomaba después de ver las danzas el día de la procesión, algo nos decía que nuestro nombramiento no iba a llegar este año. Fuimos a buscar al Triste a su casa, pero nadie abrió la puerta.

Esto, sumado a los hechos recientes, aumentó la animadversión de Cuauhtémoc hacia Tarcisio. Por ese entonces la colonia se había convertido en un hervidero. Los medios de comunicación venían y hacían reportes en vivo. Los periódicos hacían reportajes cada vez más extensos. Pero, a diferencia de otros años, ahora no eran motivados por los grupos de danza. De pronto habían aparecido mujeres en la calle que, casi agonizantes, decían haber sido violadas y golpeadas por un sujeto que, por toda referencia, usaba una media en la cabeza. Témoc no dudó en acusar al Triste. Rosa, Esther y Baltasar no dudaron en sumarse. Yo opté por no tomar partido. Don Neza, junto con Clarita, lo negó todo. Pero los argumentos de Cuauhtémoc eran fuertes:

1. «Nunca antes había pasado algo así en el barrio. Qué casualidad que nomás llegó y se soltó el desmadre, ¿no?».
2. «Seguro el día que vinieron el gobernador y el alcalde prefirió no asistir porque iba a haber un chingo de policías: no quería que lo capturaran».
3. «Por eso trae siempre esa pinche cara: lo persiguen las voces de las mujeres a las que ha violado en su vida».

Era difícil no unírsele.

Después de la visita de las autoridades, el Triste apareció en el siguiente

ensayo como si nada hubiera pasado. Don Neza, apenas conteniendo la ira, le preguntó que dónde se había metido. Tarcisio sólo dijo que había tenido que salir en un viaje urgente de trabajo. El Témoc dijo, entre dientes, que era mentira. La mirada que el Triste le dirigió nos disuadió a los demás de opinar. Ese día se notó que el grupo ya dependía de Tarcisio para ganar el nombramiento.

Conforme pasaron los días, las cosas se ponían más tensas. Los voceadores eran vistos como pájaros agoreros: la gente temía el pregón con el que se anunciaba una víctima más del ahora llamado *Chacal de la Beli*. Además, estaba cada vez más cerca la procesión, por lo que los grupos estaban cada vez más tensos, preparándose para ganar el nombramiento. Hubo, incluso, un par de riñas callejeras que requirieron la intervención de la policía y el ministerio público.

Un día antes de la tan esperada procesión, don Neza nos citó en su casa para afinar los detalles y realizar un rito que, dijo, nos traería la fuerza de los antiguos para que guiaran nuestros pasos. La cita era a las ocho de la noche. Pasó media hora y ni Clarita ni el Triste aparecían. Nadie echó de menos a don Trino, porque nunca asistía a las reuniones: decía que era perder el tiempo. Al percatarnos de las dos ausencias, temimos lo peor. Cuauhtémoc llamó a la policía y dijo que había encontrado al *Chacal de la Beli*. Les dio la dirección de Tarcisio. Mientras, todos salimos corriendo temiendo lo peor. Llegamos al mismo tiempo que dos patrullas. Conforme nos adentramos en la privada y estaba más cerca la casa del Triste, los gritos se volvieron más intensos. No había duda: alguien estaba siendo ultrajado dentro de la casa. Cuando la policía derribó la puerta y entramos todos en tropel, nos sorprendimos al ver a Clarita entregada en cuerpo y alma al placer. Gritaba, sí, pero no precisamente de dolor o miedo. Al darse cuenta de nuestra presencia se separaron y se cubrieron con unas sábanas. Tarcisio empezó a mentar madres y a sacar a todo mundo a empujones, fuera policía, danzante, vecino o chismoso. Los ojos pizpiretos de Clarita rompieron a llorar. Por la frecuencia de la policía se decía que ya habían encontrado al *Chacal*, que lo habían sorprendido en flagrancia. Cuando uno de los guardianes del orden estaba por decir que era una falsa alarma, escuchó que las coordinadas indicaban un lugar a un par de cuadras de donde nos encontrábamos. Maldijo tres veces: por culpa de nuestra llamada se había perdido de la promoción y el bono que habían prometido a quien capturara al *Chacal*.

Con todo el ajeteo, fue imposible realizar el rito que don Neza quería. Aun así, como todos los años, fuimos a la procesión. A la cabeza, después del maestro, iban Clarita y el Triste. La gente nos miraba asombrada y no



dejaba de tomar fotos y grabar con videos y celulares. La jornada terminó con tres novedades:

- A) Después de cinco años de esfuerzos y sacrificios, recibimos de manos del presidente el nombramiento como Atractivo Turístico Municipal.
- B) El maestro Neza anunció su retiro (se iba, dijo, «al encuentro de los grandes maestros ancestrales»).
- C) Clarita y Tarcisio hicieron público su romance (aunque ya era la comidilla de todo el barrio) y notificaron formalmente que en un mes se casaban.

Aunque cursi, la explicación que dio Tarcisio nos convenció a todos: desde el primer día se había enamorado de los «hermosos ojos» y la «sonrisa angelical» de Clarita. Decidido a casarse con ella, comenzó a buscar trabajos eventuales, ahorrando todo el dinero y sobreviviendo a base de atún y, cuando la paga era generosa, de sardinas. Las mujeres que doña Sara había visto en más de una ocasión eran, en realidad, una sola: Clarita, que iba disfrazada a la casa de Tarcisio para tener sus encuentros amorosos sin despertar las habladurías de la gente. El viaje de trabajo, que todos creíamos mentira, era realidad: sin él, el trabajo que costearía la boda y la vida junto a «la linda Clarita» se hubiera venido abajo. El semblante y su actitud, que le habían valido el apodo entre nosotros, eran porque veía imposible darle a Clarita la vida que merecía, cosa que ahora estaba garantizada. Aclaradas todas las interrogantes, nos fuimos a la fiesta.

Una vez ahí, todos echamos de menos a don Trino, ahora conocido en el barrio y allende sus fronteras como el Chacal. Estaba detenido en el reclusorio, donde le acumularon casi veinte denuncias, todas por violación. En su declaración, nuestro ex encargado de inscripciones explicó que odiaba a las mujeres porque siempre lo veían con desdén o, si bien le iba, lástima. Y todo por la renquera que le había dejado el accidente del camión, esa que no le permitió volver a bailar. Aprovechó la llegada de un hombre nuevo al vecindario para darle vuelo a sus bajas pasiones y, dijo, «demostrarles a esas zorras que sigo siendo muy hombre». Su plan funcionó un tiempo, durante el que todos creímos culpable a Tarcisio. No negó una sola de las acusaciones.

De su llegada al reclusorio se rumoraron muchas cosas, todas desagradables. Se decía que un selecto grupo de internos había integrado el comité de bienvenida. No quisimos detalles. Por pura cortesía, le enviamos la medalla, rotulada y todo, que nos dieron cuando, en una ceremonia muy formal, nos entregaron el certificado que nos validaba como Atractivo Turístico del Municipio ●

Las nuevas ciudades invisibles

MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Italo Calvino, se sabe, soñó con varias ciudades invisibles: cincuenta y cinco, para ser exactos. Las agrupó de cinco en cinco en once categorías: las ciudades y los cambios, las ciudades y el cielo, las ciudades y el deseo, las ciudades y la memoria, las ciudades y los muertos, las ciudades y el nombre, las ciudades y los ojos, las ciudades y los signos, las ciudades continuas, las ciudades ocultas, las ciudades tenues. A cada una le asignó una identidad, mezcla de ingredientes reales y ficticios, y la bautizó como corresponde a toda Eva recién extraída de las costillas de la literatura: Adelma, Berenice, Eutropia, Isaura, Leonia, Melania, Trude, Valdrada, Zoe —una nómina de tintes mitológicos que recupera la esencia femenina de las urbes. El resultado es una guía para el viajero que busca internarse en los dominios de la imaginación sin más equipaje que una mente abierta, un atlas que «posee esta virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre [...] El catálogo de las formas es inmenso: hasta que cada forma no haya encontrado su ciudad, nuevas ciudades seguirán naciendo».

Lo que sigue es un intento por homenajear y extender esa nómina calviniana a través de cinco metrópolis cuya excesiva visibilidad ha dado al cine la ocasión de reconfigurarlas, es decir, de volverlas invisibles otra vez.

Las ciudades y los cambios

Los Ángeles

En 1982, al pronosticar que la historia del ojo posmoderno se redactaría en sus calles mojadas por la lluvia ácida de noviembre de 2019, Ridley Scott la convirtió en un averno industrial que alimentaba el cielo con llamaradas de cientos de metros de altura, un caldero tecnológico que irradiaba dentro



de la mirada el inicio de una mitología del porvenir humano. En 1985, al cabo de agotar el asfalto neoyorquino con los desplantes automovilísticos de *The French Connection*, William Friedkin la transformó en la urbe centrífuga por excelencia, un aparato circulatorio en el que convivían a alta velocidad la sangre monetaria y los fluidos de una criminalidad capaz de atrofiar diversas arterias públicas. En 1986, al incluirla en el catálogo de lo que él llama la América sideral —donde «el carácter lírico de la circulación pura contrasta con la melancolía de los análisis europeos»—, Jean Baudrillard la describió así:

[Esta ciudad] condensa de noche toda la geometría futura de las redes de relaciones humanas, resplandecientes en su abstracción, luminosas en su extensión, siderales en su reproducción del infinito. De noche, Mulholland Drive constituye el punto de vista de un extraterrestre sobre el planeta Tierra, o inversamente la visión de un terrícola sobre la metrópolis galáctica.

En 1996, al despojarla de toda señal de identidad y volverla zona de penumbra, espacio perdido en los recovecos de la psique, David Lynch le otorgó una dimensión metafísica que había permanecido oculta tras el fulgor de rascacielos y avenidas cuajadas de palmeras. En 2001, al partir justamente del punto de vista al que alude Baudrillard para proponer un misterio ubicado en dos tiempos —el onírico y el real— que acababan por fundirse, el mismo Lynch la dibujó otra vez como una urbe anímica, un sitio cuya geografía responde al mapa del imaginario colectivo.

Que cuatro filmes seminales (*Blade Runner*, *To Live and Die in L.A.*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*) y un libro espléndido (*América*) hayan acudido a Los Ángeles como símbolo de las capitales que vendrán confirma qué tan profundas son las raíces que esta ciudad —expuesta hasta las entrañas en las novelas de James Ellroy— ha echado en el inconsciente desde hace varias décadas, gracias en buena medida a Hollywood. Confirma también que el interés de Michael Mann por retratarla como la metrópolis galáctica de Baudrillard no es sólo visual sino visionario.

Célebre por una carrera televisiva que llegó a la cumbre con *Miami Vice*, Mann debutó en la pantalla grande con *Thief*, que sentó las bases de un universo regido por los códigos de la profesionalización, el choque de tintes espirituales entre antípodas masculinos, la idea del ámbito urbano vuelto vitrina de la tensión entre interioridad y exterioridad y la figura del héroe/antihéroe como lobo estepario. Palpable de algún modo en *The Keep*, incursión en los terrenos del horror ambientada en la época nazi, esta figura nace en *Manhunter*, primer capítulo de la saga de Hannibal Lecter,

y resurge con fuerza en *Heat*, donde Los Ángeles adquiere visos cósmicos en medio del enfrentamiento más cerebral que corporal entre el policía Vincent Hanna (Al Pacino) y el ladrón Neil McCauley (Robert De Niro). Verdadero dechado técnico, la cinta añade dos rasgos a la obra de Mann: por un lado la secuencia de acción orquestada con manía operística, y por otro, la sideración total de la que habla Baudrillard, una sideración

horizontal en el automóvil, altitudinal en el avión, electrónica en la televisión, geológica en los desiertos, estereolítica en las megalópolis, transpolítica en el juego del poder,

conseguida merced a una cámara que capta a los personajes a bordo de vehículos que semejan cápsulas para atravesar el infinito angelino, y que registra el aeropuerto donde ocurre el clímax como si fuera una estación lunar.

De otro mundo se antoja asimismo la ciudad en que se desarrolla buena parte de *The Insider*: Louisville, Kentucky. Basado en un artículo escrito por Marie Brenner para *Vanity Fair* y titulado «The Man Who Knew Too Much» en obvia referencia a Alfred Hitchcock, el filme convierte esta urbe aparentemente anodina en un espacio paranoico, sede de un complot de bordes kafkianos tramado por una empresa tabacalera en contra de un ex empleado, el doctor Jeffrey Wigand (Russell Crowe), que halla a su cómplice en Lowell Bergman (Pacino), productor del programa *60 Minutos*. La bella y paranoica escena nocturna en la que Wigand practica golf en un campo vacío resume la estética sideral de Mann, que en *Collateral* regresa a Los Ángeles no sólo para dar rienda suelta a sus obsesiones sino para pulirlas. Aquí están los antípodas masculinos encarnados por Vincent (Tom Cruise), un asesino a sueldo que recupera el nombre del policía de *Heat*, y Max (Jamie Foxx), un chofer que invierte el papel del *Taxi Driver* de Scorsese; aquí están los autos transformados en naves interplanetarias, los personajes que —como sucede en *Vertigo*, de Hitchcock— habitan interiores invadidos por la luminiscencia del exterior, la figura del lobo estepario duplicada por una pareja epifánica de coyotes que brota a media calle, la violenta ópera montada en un club, el clímax en un lugar de tránsito (el metro y ya no el aeropuerto), la noche angelina que condensa toda la geometría futura de las redes de relaciones humanas.

Dice Gavin Smith que «el estilo de Michael Mann siempre ha estado ligado a la ciencia ficción, pero *Collateral* es algo más: se ve y suena como una película del futuro». Un futuro que podría fecharse en noviembre de 2019 o más allá, aunque sin duda hierve desde hace tiempo en el núcleo



de esa galaxia sujeta a constantes cambios de temperatura conocida como Los Ángeles.

Las ciudades y los signos Shanghái

A diferencia de Mann, que llevó al cine *Miami Vice* para que la costa este de Estados Unidos se contagiara de la sideración angelina, el británico Michael Winterbottom desconfió de la tendencia a futurizar en exceso las ciudades y las relaciones humanas:

Code 46 no hace referencia a anteriores películas o novelas de ciencia ficción [dice]. La idea era más bien mirar el mundo tal como es ahora y recurrir a nuestra experiencia en diversos lugares; recurrir, sobre todo, a la cultura de los sitios donde rodábamos. Para decidir cómo se vería el mundo donde se ubica la trama nos basamos en buena medida en la búsqueda de locaciones [...] Aunque transcurre en el porvenir, la esencia de *Code 46* es la historia de amor. Resulta interesante el modo en que el mundo de los dos protagonistas se conecta con la cultura del filme. Muchos aspectos de ese mundo son una amalgama de cosas que ya existen: se trataba no de crear o inventar algo sino de unir trozos atractivos de aquí y de allá.

A diferencia del Los Ángeles de *Blade Runner*, pródigo en pirámides de setecientos pisos, *billboards* aéreos y vehículos que flotan sobre una nata de efluvios tóxicos, el Shanghái ambiguamente futurista de *Code 46* es justo una amalgama de partículas o signos del presente, un verdadero crisol urbano que no reniega de la avanzada tecnológica pero tampoco se lanza de lleno al vértigo de los *gadgets* como el Washington del año 2054 de *Minority Report*, cinta basada —al igual que *Blade Runner*— en las visiones de Philip K. Dick. Más aún, el Shanghái reinterpretado por Winterbottom es una babel de cara al nuevo milenio donde prevalece no sólo el multilingüismo sino también la fusión lingüística —el castellano como potencia idiomática que ha llegado para quedarse en los territorios del inglés—, una metrópolis hecha de varias metrópolis que cumple hasta cierto punto con la noción de ciudad genérica, expuesta por Rem Koolhaas en un magnífico ensayo de prospectiva urbanística publicado en 1997 por la revista italiana *Domus*:

Cada Ciudad Genérica [escribe el arquitecto holandés] tiene una orilla, no necesariamente con agua —también puede ser con un desierto, por ejemplo—, pero

al menos un borde donde se encuentra con otra situación, como si una posición cercana a la escapatoria fuese la mejor garantía para su disfrute.

Las locaciones de hoy como las capitales del mañana. Fiel a este concepto, Winterbottom recorrió Dubái, Hong Kong, Jaipur, Kuala Lumpur, Londres y obviamente Shanghái para erigir, pedazo a pedazo, la ciudad genérica por la que se desplazan William Geld (Tim Robbins) y María González (Samantha Morton), los amantes que acaban siendo víctimas de una amnesia inducida por medios científicos. El fruto de esta yuxtaposición no podría ser más insólito; como si el cineasta hubiera aplicado la idea de Koolhaas, el desierto de Dubai rodea a Shanghái, que sin embargo mantiene sus señas particulares: ahí están, entre otros, la Oriental Pearl Tower y el rascacielos Jin Mao, dos de los edificios más altos del mundo situados en el distrito de Pudong, el nuevo centro neurálgico de las finanzas y el comercio de China. La dicotomía interioridad/exterioridad, que define el orbe móvil y centrífugo en que vivimos, redundante en una perenne tensión entre el adentro y el afuera: adentro, en la urbe reclamada por el vidrio y el neón, pierden la memoria los ciudadanos favorecidos por el sistema gracias a los «papeles» o neopasaportes fabricados por La Esfinge, la empresa donde trabaja María, albergada en una construcción —dice Winterbottom— que es mitad Londres y mitad Shanghái; afuera («al fuera»), en el desierto, vagan con sus recuerdos a cuestas los exiliados del sistema, la mayoría convertidos en vendedores que se hacinan en los puestos fronterizos para diseñar un caos multirracial que capta con nitidez el choque de los flujos migratorios. Pero, al fin y al cabo, la amnesia tecnológica no respeta distinciones de espacio o género, como demuestra asimismo *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. En la clínica Mai Lin, a ciento setenta kilómetros de Shanghái, María debe abortar al hijo ilegítimo de William y de paso la desembarazan de toda imagen que la remita a esa relación prohibida por el Código 46; una vez de regreso en Seattle, donde labora para la compañía Westerfields, a William le borran el *affaire* con María como si fuera un archivo en desuso: un *quid pro quo* estremecedor que plantea hasta dónde podrían llegar los totalitarismos en un futuro próximo.

Entre ambos procesos de violentación memorística hay un paréntesis romántico en Jebel Ali, el puerto más grande de Medio Oriente, ubicado treinta y cinco kilómetros al suroeste de Dubái, que ha sido elegido como sede de una de las tres Palm Islands, las islas artificiales en forma de palmera que integran un ambicioso proyecto de urbanización marítima y son calificadas ya como la octava maravilla del mundo: símbolos de un presente vestido de porvenir. No obstante, el Jebel Ali que William y María visitan



en un intento por combatir la amnesia de ella tiene que ver más con el pasado o quizá con la atemporalidad; en el hotel donde se hospedan, y donde ocurre la secuencia erótica más lograda de *Code 46* —William ata a María al lecho para poder hacerle el amor, ya que ella lo rechaza debido a un virus que le inocularon en La Esfinge—, hay ecos del periplo bowlesiano de *El cielo protector*. Luego de una fallida fuga automovilística —Jebel Ali, para seguir a Koolhaas, cuenta con una posición cercana a la escapatoria al igual que Shanghái—, los amantes son obligados a separarse. Desterrada del sistema, María termina por unirse a los nuevos nómadas que deambulan por el desierto a las afueras de la ciudad genérica; desterrado del recuerdo, William vuelve al sedentarismo familiar en una urbe cuyo nombre también empieza con S y que también es reclamada por el vidrio y el neón. La geometría futura de las redes de relaciones humanas, sugiere Michael Winterbottom, continuará basándose en los signos que las metrópolis y su tejido social imprimen en nuestra piel, aun cuando traten de ser eliminados de nuestra memoria.

Las ciudades y el deseo

Hong Kong

Pocos directores de entresiglos —curioso que este término haya dejado de ser histórico para volverse tan actual— tejen las redes de relaciones íntimas con la elegancia de fondo y forma que Wong Kar-wai despliega cinta tras cinta. La enorme proliferación de la parafernalia de la conexión, a la que Koolhaas alude para referirse a los enlaces de los que saca provecho toda ciudad genérica —plataformas, puentes y túneles, por ejemplo—, renuncia a su cariz meramente arquitectónico y se humaniza en la obra del cineasta hongkonés:

Cada día nos topamos con un sinfín de personas. A algunas quizá nunca las conoceremos, otras tal vez se conviertan en amistades cercanas.

Este *dictum* es formulado por He Zhiwu (Takeshi Kaneshiro), agente de policía al que se le ha asignado el número 223, al principio de *Chungking Express*, primera parte del díptico dedicado al amor/desamor juvenil y completado por *Fallen Angels*, donde la misma idea es elaborada por un personaje que se llama igual (He Zhiwu) y es interpretado por el mismo actor. Pero la parafernalia conectiva va mucho más allá, y el vínculo entre los dos filmes —que comparten el tema de la añoranza y la soledad en el caos

urbano de Hong Kong— se refuerza gracias a la proliferación de puentes de diversa índole. Recién abandonado por su novia May, el He Zhiwu de *Chungking Express* compra treinta latas de piña con fecha de caducidad del 1° de mayo de 1994, un insólito rito amoroso que repercute en el He Zhiwu de *Fallen Angels*, el mudo que puede comunicarse sólo mediante la narración en *off* y que cae enfermo por consumir piña enlatada que ya ha caducado. (Aún más, los dos He Zhiwus son oriundos de Taiwán.) Ambas películas concluyen con imágenes de desplazamiento: en *Chungking Express* hay la promesa de un viaje aéreo a California —por ello «California Dreamin'», de The Mamas & The Papas, es pieza fundamental del *soundtrack*, prototipo de esa suerte de sonoridad globalizada que ha patentado Kar-wai—, mientras que en *Fallen Angels* hay una fuga en motocicleta a través de túneles que evocan la ciudad genérica de Koolhaas. En ambas cintas figuran dos puntos de referencia metropolitana: el Midnight Express, un *snack bar* ubicado en el distrito restauranero de Lan Kwai Fong, donde una azafata parece desdoblarse como metáfora de la espera —la perpetua postergación, asunto tratado en *In the Mood for Love*—, y las Mansiones Chungking, hervidero multirracial en el que conviven chinos, hindúes, nepaleses y paquistaníes. Situadas en Kowloon, la parte continental de la Región Administrativa Especial de Hong Kong separada de la isla por una estrecha franja del Mar del Sur de China, las Mansiones Chungking son, en palabras de Laurel Wypkema,

un par de vecindades enormes y con gran densidad de población; cada una alberga a seis mil inquilinos de bajos ingresos junto a toda una variedad de hostales, agencias de viajes de ínfima categoría, puestos de comida rápida y tiendas de chucherías que a veces miden menos de tres metros cuadrados.

Estas «mansiones», habría que añadir, no son únicamente muestra de la sobrepoblación que afecta a Hong Kong —sus siete millones de habitantes residen en apenas el veinticinco por ciento del territorio—, sino también el crisol que sintetiza una urbe donde el exceso de comunicación deriva en incomunicación —ahí está el He Zhiwu de *Fallen Angels*, mudo por decisión propia— y por la que los neoanacoretas de Kar-wai vagan para satisfacer su *passio interruptus*.

La historia como telón de fondo. Entre *Chungking Express* y *Fallen Angels* y el segundo díptico del cineasta, integrado por *In the Mood for Love* y *2046* y consagrado —en obvia respuesta al primero— al amor/desamor en la etapa madura, se halla *Happy Together*, que traslada el *spleen* asiático a Buenos Aires y las cataratas de Iguazú y termina en 1997, año sumamente



simbólico para Hong Kong. El filme alterna el periplo final a Taipei realizado por el protagonista (Tony Leung, actor fetiche de Kar-wai) con material televisivo sobre los funerales de Deng Xiaoping, fallecido el 19 de febrero en Beijing. Líder supremo desde 1978, Xiaoping concibió el modelo administrativo llamado «Un país, dos sistemas» para resolver el dilema de la reunificación china; este modelo, que consiste en mantener una economía capitalista bajo la soberanía de una nación comunista, se aplica en Hong Kong justo desde 1997, cuando la isla dejó de ser colonia británica al cabo de casi dos siglos de ocupación, y estará vigente hasta 2047, es decir, hasta un año después de la fecha que bautiza la segunda entrega del segundo díptico de Kar-wai. Si *Chungking Express* y *Fallen Angels* retratan el Hong Kong contemporáneo como un laberinto de lugares públicos que se transforman en sedes de encuentros y desencuentros privados —la cualidad centrífuga de las relaciones humanas es acentuada por el movimiento incesante de toda clase de vehículos, incluido el metro, cuyos vagones hallan su reflejo en las viviendas de los personajes, igualmente estrechas y claustrofóbicas—, *In the Mood for Love* y *2046* acuden a la década de los sesenta para dibujar una ciudad vuelta verdadera meca del deseo merced a un proceso de interiorización del exterior que ilustra las palabras del inglés Neil Leach, arquitecto y teórico que comulga con las nociones de Jean Baudrillard y Walter Benjamin:

[En Hong Kong] el espacio privado —el hogar— se crea aun en las zonas externas de la esfera pública. Las vías públicas son adoptadas como centro de eventos rituales. Estos espacios —muchos de ellos espacios de tránsito— devienen cunas de una identidad pasajera, ya que su carácter cambia acorde con el modo en que la gente se los adueña.

Perdidos no en Tokio, la metrópolis capaz de adquirir visos lo mismo siniestros (Kiyoshi Kurosawa) que románticos (Sofia Coppola), sino en el puerto más fragante del sudeste asiático, los solitarios de Wong Kar-wai invierten los valores y hacen privado lo público. Asumidos como amantes inconclusos, buscan paradójicamente en calles y callejones, en escaleras y pasillos, en taxis nocturnos y cuartos de hotel, en bares y expendios de *fast food*, el carnet que les conceda una identidad menos efímera.

Las ciudades y los ojos

Ciudad de México

Vivir en una urbe transfigurada en set cinematográfico, es decir en una urbe que millones de ojos verán por primera vez con el filtro de la ficción y no de la realidad, consigue que cuestionemos nuestra identidad como habitantes. ¿Nos habremos convertido, de buenas a primeras, en simples extras de los que algunos espectadores se mofarán en una latitud lejana? ¿Serán nuestros edificios, las avenidas que recorremos a diario, los sitios que forman parte de nuestra historia personal, no más que elementos mudables, accesorios de una escenografía que cambia de contexto según la elección del director en turno? ¿Podemos asegurar que al regresar de la oficina a nuestra vivienda no nos toparemos con estantes cargados de libros falsos, tal como ocurre en la casa modelo ocupada por los protagonistas de *The Adjuster*, uno de los mejores filmes de Atom Egoyan?

De un tiempo a la fecha éstas y otras preguntas me asaltan luego de asistir a películas recientes rodadas en la Ciudad de México, donde resido desde 1995, y que se ha vuelto un lugar idóneo para hacer cine no sólo por sus complejas redes de relaciones humanas y su condición de palimpsesto cultural —si para muestra de sincretismo basta un botón común, ahí están las ruinas del Templo Mayor de los aztecas justo al lado del Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana—, sino también por las facilidades que ofrece —mano de obra barata y rendidora, entre muchas otras— y el deseo de limpiar su imagen manchada en todo el mundo por los altos índices de criminalidad y miseria. A esta imagen, hay que señalarlo, ha contribuido irónicamente un sector de la propia industria fílmica mexicana, empeñado en proponer una especie de estetización de la fealdad capitalina que cosecha aplausos a nivel internacional. Pero el asunto que nos ocupa aquí es otro: ¿cómo enfrentar una ciudad que se ha tornado invisible, fantástica, incluso para quienes la habitamos?

Entre 2003 y 2005 renté un pequeño departamento en la Condesa, la colonia que la especulación inmobiliaria y las ínfulas extranjerizantes han luchado por convertir en un territorio para la élite intelectual a caballo entre el Greenwich Village de Nueva York y el Barrio Latino de París. Fundada en 1927 como asiento de las clases media y media alta de la capital, y célebre por sus bellas construcciones *art déco* —el Edificio Basurto, por ejemplo, o el mobiliario urbano diseñado para los parques México y España y la avenida Ámsterdam, donde se ubicaba mi departamento—, la Condesa ha pasado a ser uno de los platós preferidos de las pantallas grande y chica: prácticamente no hay semana sin que un rodaje obstaculice alguna



de sus calles. Para no ir más lejos, cerca de Ámsterdam ocurre el choque automovilístico que echa a andar los engranajes a mi juicio un tanto tramposos de *Amores perros*. Cuatro años después del debut de la mancuerna González Iñárritu-Arriaga, ya vecindado en la zona, me enteré de que parte de la filmación de *Man on Fire* —cinta que resultó vilipendiada por la crítica mexicana—, la espléndida secuencia del secuestro de Pita Ramos (Dakota Fanning), la niña a cargo del ex agente de la CIA interpretado por Denzel Washington, sucede en un extremo del Parque México, a donde yo acudía todas las mañanas a cumplir con mi rutina ciclista. Aunque no es una obra maestra, *Man on Fire* logra captar —pésele al chovinista que le pese— una Ciudad de México apegada a la realidad: una metrópolis en una ebullición constante y salvaje que permite que los extremos sociales —una residencia en Lomas de Chapultepec, un antro *rave* en Ciudad Nezahualcóyotl— coexistan en precaria armonía. (No en balde el director Tony Scott, en un gesto si se quiere *naïve* pero elocuente, dedica la película «a la Ciudad de México, un lugar muy especial»).

Arriesgo una hipótesis: *Total Recall* fue una de las chispas que reencendieron el interés de Hollywood por la capital mexicana. Basado en otra de las visiones de Philip K. Dick, este filme transforma dos estaciones del metro ciudadano en escenarios del futuro próximo: Insurgentes, que pertenece a la línea 1 (Pantitlán-Observatorio), y Chabacano, donde se cruzan las líneas 2 (Cuatro Caminos-Tasqueña), 8 (Garibaldi-Constitución de 1917) y 9 (Pantitlán-Tacubaya). Aunque atemporal, esta transformación de la Ciudad de México se da también en *Romeo + Juliet*, donde *landmarks* urbanos como el Castillo de Chapultepec y la Iglesia del Inmaculado Corazón de María, mezcla de *art déco* y funcionalismo de aire gótico situada en la colonia Del Valle y conocida como Nuestra Señora del Tránsito, se añan a las playas de Veracruz para construir la ficticia Verona Beach: una estrategia perfeccionada por el Shanghai de *Code 46*. Si Michael Winterbottom diseña su metrópolis con pedazos de otras, Richard Shepard, que ya había realizado *Mexico City*, emprende en *The Matador* el proceso inverso al conseguir que el Distrito Federal sea asimismo Denver y Tucson, Budapest y Manila: cinco ciudades en una sola, un posible molde para la ciudad genérica. La cinta de Shepard explora y explota el amplio potencial cinematográfico de la capital mexicana para quintuplicarlo en un ejercicio cosmopolita que, más allá de la trama hasta cierto punto convencional sobre un asesino a sueldo en plena crisis (Pierce Brosnan), deviene una auténtica errancia urbana.

La industria fílmica nacional, ya lo indicaba, no ha rehuído el influjo de esta fascinante criatura que aglutina a más de veinte millones de

personas expuestas al escrutinio de propios y extraños. Películas como *El callejón de los milagros*, *Todo el poder*, *Perfume de violetas*, *De la calle*, *Vivir mata*, *Matando cabos* y *Batalla en el cielo*, entre otras, buscan brindar un registro evidentemente fragmentario de la megalópolis que desborda cualquier guía turística. Ajenas justo a la mirada de postal y dignos ejemplos del género en que se insertan, *Sobrenatural* y *Kilómetro 31* reclaman la Ciudad de México como espacio mítico y siniestro. En la primera el trasfondo elegido es el Centro Histórico: más que una zona esotérica, nocturna, un estado de ánimo en el que se dan cita ceremonias vudú, zombies al servicio de un espíritu demoníaco —el Horla de Guy de Maupassant rebautizado como Nganga—, heraldos del Hades que cobran forma canina, catacumbas medievales y consultorios etéreos desde los que lo irracional y lo racional pugnan por el alma de la protagonista. Por su parte, *Kilómetro 31* apela a la figura de la Llorona, la famosa leyenda colonial, para plantear un descenso al drenaje de la avenida Río Mixcoac que expone no sólo el reverso sino la condición palimpséstica de la urbe: ahí, bajo el asfalto, yace la Ciudad de México que se niega a ser vista y fotografiada por ojos que no sean los de sus habitantes, esos extras que circulan como sonámbulos por el set más grande del mundo.

Las ciudades y los muertos San Francisco

Entre 1977 y 1980 Cindy Sherman se embarca en uno de sus proyectos más representativos: *Untitled Film Stills*, que recupera en blanco y negro la estética del cine serie B a través de cuadros de películas ficticias que se antojan anunciadas junto a la taquilla del inconsciente. Fiel a su idea de la fotografía como registro de una puesta en escena, aficionada a borrar su identidad tras múltiples disfraces y caracterizaciones, Sherman se desdobra en prototipos femeninos que recorren la soledad contemporánea acosados por un ojo implacable. Los *stills* que tienen por fondo una ominosa geometría urbana son especialmente perturbadores: ante unos edificios vueltos retícula maligna o en un muelle cuya quietud esconde funestos augurios; a la entrada —¿quizá en el patio?— de una construcción hundida en la niebla diurna o en una estación en la que nunca irrumpirá un tren; al pie de unas escaleras que contrastan con la amenaza vertical de los muros que las rodean o cruzando un lote baldío, las mujeres que usurpan el rostro de Sherman son mecanismos paranoicos forzados a habitar una ciudad de pesadilla y a encarnar, en palabras de Arthur C. Danto,



a la Chica en Problemas, aun si ella misma no siempre lo sabe [...] Su postura y expresión implican fenomenológicamente al Otro: el Asesino o el Salvador, el Mal y el Bien que luchan por poseerla [...] Los *stills* están llenos de peligro y suspenso, y parecen haber sido dirigidos por Hitchcock.

El 29 de mayo de 1958, fecha en que las pantallas del orbe sufren junto con James Stewart un ataque de acrofobia, las mujeres shermanianas nacen con la Kim Novak que vaga por un San Francisco convertido en meca de la desolación. Basada en *De entre los muertos*, notable ejemplo de novela negra francesa a cargo de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *Vertigo* podría ser una de las cintas imaginarias de Sherman, anticipada dos décadas por el genio fetichista-voyeurista de Alfred Hitchcock.

En su ensayo «París, capital del siglo XIX», Walter Benjamin escribe:

Cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen. Con lo cual apuntamos que la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina.

En *Vertigo* cambia el escenario pero no la idea; la Torre Eiffel es sustituida por el Golden Gate, que será testigo de una *flânerie* o errancia fantasmal por la ciudad donde ha sido erigido como efigie de la acrofobia. John Ferguson (Stewart), detective y *flâneur* —«Me dedico a deambular», dice en algún momento—, sigue las huellas de una triple entelequia: Madeleine Elster/Judy Barton (Novak), poseída aparentemente por el espíritu de Carlotta Valdés. El mapa trazado por perseguidor y perseguida(s) corresponde a una urbe que, bajo su transparencia oceánica, se asume bastión de sombras imantadas una y otra vez por los mismos lugares, los mismos puntos que dibujan una especie de guía para turistas invisibles. Fort Point, al pie del Golden Gate. La Misión Dolores y el cementerio con la tumba de Carlotta. El Museo del Palacio de la Legión de Honor, donde el retrato de Carlotta aguarda no sólo al Laurence Olivier de *Rebecca* sino también a todo aquel que como la protagonista de «Fin de etapa», de Julio Cortázar, desee integrarse para siempre a una pintura. El hotel McKittrick, germen del Bates Motel de *Psycho*, atendido —¿por qué no?— por la madre de Norman (Anthony Perkins) antes de ser suplantada en la clásica secuencia del cuchillo y la ducha. El parque nacional Big Basin Redwoods, donde Madeleine/Judy descifra su otra vida en los anillos de una secoya milenaria en una secuencia que será contemplada años después por el Bruce Willis de *12 Monkeys*. Y, *last but not least*, la Misión de San Juan Bautista, onírica escena del crimen a la que conduce esta *flânerie*, cuyo campanario consiente la doble muerte de Madeleine/Judy para que Ferguson

pierda el miedo a las alturas y extienda los brazos en un intento por estrechar el vacío al final de *Vertigo*.

El aserto benjaminiano de la calle como interior del *flâneur* halla en este filme su constatación. Los exteriores de San Francisco, su geografía ondulante y espectral, su dédalo de avenidas surcado por tranvías, son el hábitat físico y anímico de los personajes. Así lo señala Eugenio Trías:

Toda la película es una genial recreación de ese «antiguo y alegre San Francisco» del cual quedan pruebas monumentales a través del recorrido en subidas y bajadas por el intrincado laberinto de sus calles, un recorrido que realizamos junto con Ferguson como perseguidor en automóvil de Madeleine. El *karma* pretérito del San Francisco antiguo y colonial domina el imaginario presente de los personajes de la película.

El pasado de los protagonistas es, pues, transferido al pasado de la ciudad, o en última instancia al pasado ancestral del bosque de *sequoias sempervivas* de las afueras de San Francisco [...] Pocas veces una ciudad ha sido convocada para una transferencia emocional de tal especie, haciendo bueno el algoritmo platónico de la correlación entre el alma (con su conjunto de fuerzas, emociones y razones) y la ciudad.

Incluso en los interiores propiamente dichos —el estudio de Midge (Barbara Bel Geddes), la contraparte de Madeleine/Judy, o la oficina donde Ferguson es contratado—, la ciudad deja sentir su presencia a través de ventanales que enmarcan un derrame de concreto, el telón de fondo de la obra de bordes necrófilos que se desarrolla ante el espectador. Asimismo, el silencio que Benjamin concibe como aura, esa «irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar», es captado claramente por Hitchcock: la primera persecución de Madeleine/Judy, a la que alude Trías, transcurre en un sigilo que crea la atmósfera idónea para que se manifieste la lejanía de Carlotta y que se reactivará al principio de *Psycho*, durante la huida por las carreteras de Arizona y California.

De acuerdo con James Griffith, *Psycho* nos perturba «porque nos confronta con el terror de ser observados en secreto». En *Vertigo*, no obstante, este terror es mayor porque implica una metamorfosis: Ferguson espía a un fantasma sin imaginar que alguien —su contratante, el público al filo del asiento— lo espía, convirtiéndolo a su vez en trazo fantasmático, sombra en la canícula de San Francisco. El *flâneur* deviene así su propio espectro: bastaría un veloz vistazo de Kim Novak, el clic de la cámara de Cindy Sherman, para registrarlo como tal contra el telón urbano, ese fondo propicio para toda clase de apariciones, lejanías y aun invisibilidades ●



Guía de películas

Rigoberto Castañeda—*Kilómetro 31* (2007)**Nicolás Echevarría**—*Vivir mata* (2002)**Atom Egoyan**—*The Adjuster* (1991)**Jorge Fons**—*El callejón de los milagros* (1995)**William Friedkin**—*The French Connection* (1971)—*To Live and Die in L.A.* (1985)**Terry Gilliam**—*12 Monkeys* (1995)**Michel Gondry**—*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)**Alejandro González****Iñárritu**—*Amores perros* (2000)**Daniel Gruener**—*Sobrenatural* (1996)**Alfred Hitchcock**—*The Man Who Knew Too Much* (1934 y 1956)—*Rebecca* (1940)—*Vertigo* (1958)—*Psycho* (1960)**Wong Kar-wai**—*Chungking Express* (1994)—*Fallen Angels* (1995)—*Happy Together* (1997)—*In the Mood for Love* (2000)—*2046* (2004)**Alejandro Lozano**—*Matando cabos* (2004)**Baz Luhrmann**—*Romeo + Juliet* (1996)**David Lynch**—*Lost Highway* (1996)—*Mulholland Drive* (2001)**Michael Mann**—*Thief* (1981)—*The Keep* (1983)—*Manhunter* (1986)—*Heat* (1995)—*The Insider* (1999)—*Collateral* (2004)—*Miami Vice* (2006)**Carlos Reygadas**—*Batalla en el cielo* (2005)**Fernando Sariñana**—*Todo el poder* (1999)**Martin Scorsese**—*Taxi Driver* (1976)**Ridley Scott**—*Blade Runner* (1982)**Tony Scott**—*Man on Fire* (2004)**Richard Shepard**—*Mexico City* (2000)—*The Matador* (2005)**Maryse Sistach**—*Perfume de violetas* (2001)**Steven Spielberg**—*Minority Report* (2002)**Gerardo Tort**—*De la calle* (2001)**Paul Verhoeven**—*Total Recall* (1990)**Michael Winterbottom**—*Code 46* (2003)

Fecha de caducidad

UN GUIÓN DE KENYA MÁRQUEZ Y ALFONSO SUÁREZ (fragmento)

ACLARA A:

1.INT. SALA EN EL DEPARTAMENTO DE RAMONA - DÍA.

Usando unas tijeras pequeñas y muy puntiagudas, RAMONA, de setenta años, viuda y madre abnegada, se esmera en cortarle las uñas de los pies a OSVALDO, un cuarentón con tipo de paria. OSVALDO se siente como un rey ante alguno de sus vasallos.

El trabajo de RAMONA sobre las uñas de los pies de OSVALDO es meticuloso, incluso amoroso.

OSVALDO baja la mirada para supervisar la labor de RAMONA.

Mientras observa cómo le cortan las uñas, OSVALDO se soba la panza y toma cerveza.

OSVALDO

Se me está torciendo la tripa, jefa.

¿Ya fue al súper por la sopa?

RAMONA

Sí. Orita que acabe te pongo la mesa.

OSVALDO sigue observando la labor de RAMONA y le hace una seña para que le alcance una bolsa de chicharrones. RAMONA se para como resorte a tomar la bolsa y dársela a su hijo.



Rollo 1

Fecha de Caducidad: 10-May-11

Cue 01 - TV - Ya está el beat, hace falta la música de banda y vice versa. → Ritmo 2. 01:00:51:07

Cue 02 - Créditos de Inicio. 01:01:55:02

Cue 03 - Ramona llega a la margin. 1V- 01:06:41:05 2V- 01:07:07:03

Cue 04 - Después de identificar o → ya está 01:12:19:04

Cue 05 - ^{colecta subgrupos} Las Copias - Retraceo. Ambientathead, Moody Greens 01:13:20:20

Cue 06 - ^{colecta subgrupos} Las Copias - Retraceo. Ambientathead, Moody Greens 01:13:34:04

Cue 07 - Que bonitos Zapatos. → Necesita trapeo → ~~trapeo~~ 01:15:18:04

Rollo 2

Cue 08 - Genaro se lleva el "se busca" a 02:04:45:17

Cue 09 - Ramona sentada sola. 02:07:01:03

Cue 10 - Supermercado 1 Hacerá

Cue 11 - Ramona ve a Genaro y a Mariana a

Cue 12 - Ramona sola en su cuarto segunda vez → Faltó pasar los track por segunda vez

Cue 13 - Ramona se cue. → Busca hacer ^{los tracks} para ^{pasar} pistas 02:18:19:16 - Pasar pistas

Cue 14 - Ramona quema las copias. 02:19:59:18

Rollo 3

~~Cue 15 - Genaro saca la cabeza del refrigerador~~ 02:02:29:18

Cue 15 - Genaro saca la cabeza del refrigerador (arreglar) Crystal Cloud Crystal Reflections

Cue 16 - Mariana ~~está~~ ^{está} en su departamento (Nuevo) • (16) → 03:54:14 (17) 03:05:31

Cue 18 - Mariana encuentra la foto (alergui) 2 - 03:07:30:04

Cue 19 - Supermercado 2

Cue 20 - Genaro las sigue Nuevo Código (13) 03:02:06 03:09:30:15

Cue 21 - Penumbra en el edificio. (Hacer a Genaro) 03:16:35:20

~~Cue 22 - Banda de Pueblo~~

~~Cue 23 - Banda de Pueblo~~

Rollo 4

~~Cue 21 - Banda de Pueblo~~

Cue 21 - Banda de Pueblo - fuera de foco (Geno) 04:02:15:18

Cue 22 - Salsa

Cue 23 - Genaro (Versión larga y corta) 04:08:14:17

Cue 24 - Ya se lo llevaron (sin piano) 04:12:18:05

Cue 25 - Problemas - 04:14:19:05

Cue 26 - La Novia - (arreglar) 04:17:21:05

Cue 27 - La Novia - (arreglar) 05:00:27:07

Cue 28 - La Novia - (arreglar) 05:08:08:04



OSVALDO
¿Y por qué no usa un cortaúñas como todo el mundo, jefa?

RAMONA
Porque no es igual.

OSVALDO
¿Y por qué no es igual?

RAMONA
(Energica)
Porque no.

RAMONA corta una a una las uñas y batalla para cortar la del dedo grande del pie.

OSVALDO
¡Ay, eso duele!

RAMONA
Ya la traes bien enterrada.

RAMONA sigue batallando con la uña.

OSVALDO
¡Ay, ay!

OSVALDO mueve su pie para sacudirse el dolor y RAMONA termina pinchándole el dedo gordo, que empieza a sangrar. OSVALDO enfurece...



OSVALDO

¡Fíjese, mamá! ¡Le dije que usara un pinche cortaúñas!
¡Me quiere matar o qué!...
¡Qué, está tonta o qué!

RAMONA contempla aturdida la sangre que brota del dedo gordo del pie de OSVALDO. OSVALDO descubre con horror esa sangre y mira con verdadero rencor a RAMONA, que está muy nerviosa, como si hubiera matado a alguien.

RAMONA

Espérame, mijito, te voy a poner un curita.

OSVALDO

¡Pero así no me va a entrar ningún pinche zapato, jefa!
¡Qué no ve!

OSVALDO se para renqueando y enojado. RAMONA lo ve, sentada desde su pequeño asiento. De repente sólo escucha un portazo.



A NEGROS.

ACLARA A:

2.INT. COMEDOR DEPARTAMENTO DE RAMONA - TARDE.

En el comedor la mesa está puesta para dos personas. Un reloj de pared marca las tres de la tarde.

RAMONA entra llevando una tabla de cortar que soporta una olla con sopa de tomate. RAMONA deja la olla sobre la mesa, luego se sienta en uno de los lugares ya dispuestos.

3.INT. COMEDOR DEPARTAMENTO DE RAMONA - NOCHE.

La sopa humea y luego el vapor se desvanece al perder calor.

La sopa se enfría. La cámara abre hasta descubrir a RAMONA con el rostro desencajado... Ya es de noche.

RAMONA no se ha movido, no ha variado su postura. La sopa tiene una capa de grasa y el reloj marca las diez de la noche.

A NEGROS.

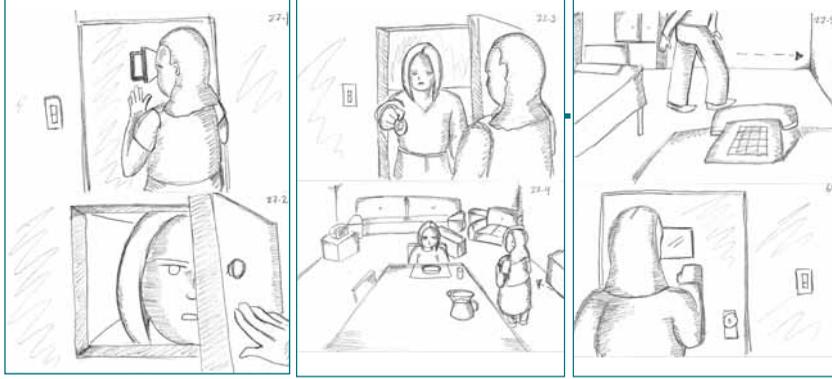
ACLARA A:

4.INT. ANTESALA EN EL SERVICIO FORENSE - TARDE.

La cámara está situada en una antesala de un lugar lúgubre y decadente, paredes sucias, algo de basura, colillas de cigarros.

Hay tres o cuatro sillas maltrechas muy cerca de la sala de autopsias, que permanece con la puerta abierta. Ya nos podemos imaginar a lo que huele ese lugar.

Dentro de la sala de autopsias se escucha una voz monótona, siempre seguida por el tecleo de una máquina de escribir.



FORENSE (F.C.)

El cuerpo pertenece a un masculino de entre 35 y 40 años, moreno claro, normalmente desarrollado, estatura 1.77 metros y pesa 81 kilos.

La puerta abierta de la sala de autopsias sólo nos deja ver una sección de la plancha donde yace un CADÁVER del que sólo podemos ver los pies.

Por la puerta podemos ver por un instante al FORENSE —un cuarentón que parece carnicero—, que se pasea alrededor de la plancha.

RAMONA irrumpe temerosa y cabizbaja en la antesala, es evidente que nunca ha estado en un lugar como éste.

RAMONA se tuerce con un escalofrío al escuchar la voz del FORENSE y al sentir el frío del lugar.

La antesala es presidida por un escritorio que casi se cae a pedazos y lleno de papeles en completo desorden. Podría ser un escritorio de recepcionista o algo parecido, pero en ese momento no hay nadie.

RAMONA no se atreve a asomarse a la sala donde se practica la autopsia y prefiere tomar asiento en una de las sillas, que protesta rechinando. RAMONA suspira hondo, cierra los ojos y pasa saliva.

FORENSE (F.C.)

La lividez cadavérica está en las porciones bajas y no es fija, desapareciendo bajo presión. El cabello es marrón oscuro.



La cavidad nasal está limpia. No se aprecian anomalías. Las pupilas están ampliamente dilatadas y son redondas, regulares e iguales. La esclerótica está enrojecida. Los dientes son originales. Los canales auditivos están limpios. No se observan heridas en el cuello.

Luego el FORENSE se pierde de nuestra vista al seguir paseándose alrededor de la plancha.

RAMONA espera tensa, hecha nudo, padeciendo cada una de las palabras del FORENSE.

En ese momento GENARO irrumpe en la sala, es un cuarentón apocado, excéntrico, de bigote fino y patillas largas, que toma asiento junto a RAMONA.

GENARO tiene las uñas profundamente impregnadas de grasa automotriz y lleva entre las manos un espejo de coche de sospechosa procedencia.

RAMONA y GENARO se miran de reojo.

GENARO

Buenas...

RAMONA apenas asiente regresando el saludo. GENARO mira hacia la puerta de la sala de autopsias.

GENARO

¡Gordo!, ya están las tortas.

GENARO espera alguna respuesta de la sala de autopsias, mientras se coloca la pieza bajo la axila y luego se saca un tarjetero para ofrecerle a RAMONA una tarjeta de presentación.

RAMONA mira la tarjeta con las huellas digitales de GENARO marcadas con esa grasa negra.



DETALLE A LA TARJETA:

En tipografía corriente se lee...

SERVICIOS GENARO

DE REGRESO A:

RAMONA
¿Qué servicios?

GENARO
De todo. Coches. Refacciones.
Mandados. Trámites. Fotocopias.
Fumigaciones... Serenatas...

RAMONA toma la tarjeta con un poco de asco y abre su monedero, donde guarda una serie de fotos de maquina de OSVALDO. Al abrir el monedero, una de las fotos de OSVALDO cae al suelo. GENARO la recoge y la mira con verdadera indiscreción, luego se la entrega a RAMONA manchada de grasa. RAMONA intenta limpiarla con su vestido.

RAMONA
(Ausente)
Gracias.

Luego la mirada de RAMONA se pierde en un muro desnudo y chorreado de mugre donde hay un corcho con avisos (fotocopias) que exhiben fotos de personas extraviadas.

GENARO mira de nuevo hacia la puerta de la sala de autopsias.

GENARO
¡Gordo!

Poco después se escucha una voz desde la sala de autopsias.

PANCHO (F.C.)
¡Pásale, güey!

01-Jul-11 04:08:14:17 Comp. Mario Osvaldo
CUE# 23 FECHA DE CADUCIDAD "GENARO" Presentación. 86 bpm

Violines Vsw
Violas
Cello
Timbal
Timbal roll

Violines Vsw 5 *2/4 corte a corchea*
Violas
Cello
Timbal
Timbal roll

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "GENARO". The score is written on a page with a grid background. At the top, there are handwritten notes: "01-Jul-11", "04:08:14:17", "Comp. Mario Osvaldo", "CUE# 23", "FECHA DE CADUCIDAD 'GENARO'", "Presentación.", and "86 bpm". The score is divided into two systems. The first system has five staves: Violines Vsw (treble clef), Violas (treble clef), Cello (bass clef), Timbal (bass clef), and Timbal roll (bass clef). The second system has five staves: Violines Vsw (treble clef), Violas (treble clef), Cello (bass clef), Timbal (bass clef), and Timbal roll (bass clef). The music is written in 4/4 time. The first system shows a key signature change from one flat to two flats. The second system starts with a measure marked with a '5' and the instruction "2/4 corte a corchea".



5.INT. SALA DE AUTOPSIAS - TARDE.

El FORENSE sigue paseándose alrededor del CADÁVER en la plancha mientras deja el espejo de coche sobre la plancha para tomar el cerebro. GENARO permanece en el lugar de metiche pero arrinconado.

FORENSE

El cerebro pesó 1,210 gramos aproximadamente. No se observan anormalidades ni lesiones en la lengua.

El FORENSE viendo el espejo del coche.

FORENSE

¿Y sí le va a quedar?

GENARO

Garantizado.

Sin confiar mucho en la palabra de GENARO, el FORENSE continúa paseándose alrededor del CADÁVER mientras revisa con cuidado el espejo.

FORENSE

La laringe, tráquea y los bronquios mayores no muestran anormalidades. El tejido blando del cuello no revela lesiones o enfermedad.

Finalmente RAMONA se asoma por la puerta, y toca quedito. Entonces se interrumpe el tecleo de la máquina de escribir y el FORENSE se vuelve para mirar a RAMONA, quien asiente con la cabeza.

RAMONA

Buenas... No hay nadie atendiendo en recepción... ¿Se puede?



FORENSE

(Preguntándole a alguien más dentro de la sala)

¿Y dónde fregados está MILAGROS, pues?

GENARO sólo se encoge de hombros y PANCHO, un hombre obeso que se apretuja detrás de un escritorio con máquina de escribir, sigue comiendo su torta.

Luego el FORENSE mira a RAMONA.

FORENSE

¿Viene a identificar?

RAMONA asiente mientras pasa saliva. GENARO atestigua toda la escena desde su rincón.

FORENSE

Pues tenemos a éste, nomás que tendríamos que ponerle de vuelta la cara porque le acabamos de abrir el cráneo.

RAMONA

... Los pies... quisiera... verle los pies nada más...

El FORENSE mira extrañado a RAMONA.

FORENSE

A ver... pásele, pues...



RAMONA se interna con cautela en la sala de autopsias y saluda apenas con una reverencia a PANCHO.

PANCHO le da una mordida a su torta ahogada mientras RAMONA se aproxima lentamente a la plancha, donde la esperan el FORENSE y el CADÁVER.

RAMONA estudia con angustia los pies del CADÁVER sobre la plancha, luego menea la cabeza... con una sonrisa nerviosa.

RAMONA
No, éste no es...

FORENSE
Hay tres más, pero están guardados. Venga.

RAMONA
Pero me enseña nada más los pies.

El FORENSE le hace un gesto a PANCHO, quien se pone de pie con dificultad. Cargando con un voluminoso y ruidoso llavero, PANCHO avanza hasta el refrigerador donde guardan los cuerpos.

PANCHO levanta con esfuerzo la plancha superior, el FORENSE le hace una seña para que no la saque toda, sólo hasta ver los pies desnudos del CADÁVER 2.

Acompañada del FORENSE, RAMONA se aproxima con recelo para estudiar los pies del CADÁVER 2...

RAMONA
(Con sonrisa nerviosa)
No... tampoco...

PANCHO jala otra plancha para mostrar sólo los pies desnudos, fríos y azules del CADÁVER 3.

FORENSE
Éste está más azulito porque ya tiene más rato por acá.
¿Hace cuánto que no ve a su...?

RAMONA
A mi hijo... es mi hijo OSVALDO.

FORENSE
¿Y hace cuánto que no lo ve?

RAMONA
... Tres días...

PANCHO no espera más y jala otra plancha para mostrar los pies del CADÁVER 4, que curiosamente llevan zapatos nuevos con hebilla y de un número más o menos grande.

PANCHO jala más la plancha para mostrar la totalidad del cuerpo, pero RAMONA se da la vuelta para no mirar.

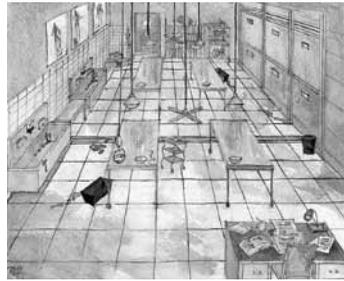
FORENSE
(A PANCHO)
¿Y éste por qué traes zapatos?

PANCHO simplemente se encoge de hombros.

FORENSE
(A PANCHO)
Éste es el que llegó sin cabeza.

Y RAMONA insiste en mirar solamente los zapatos del CADÁVER.





RAMONA

No. Ésos no son los zapatos de OSVALDO.

PANCHO se queda mirando al FORENSE.

FORENSE

Pues es todo lo que hay orita, señora, dese una vueltita la semana que viene, de seguro ya nos llegaron más muertitos.

RAMONA asiente con una mezcla de alivio e incertidumbre.

RAMONA

Gracias...

RAMONA sale de la sala de autopsias. GENARO lo observa todo desde su rincón y a RAMONA le causa extrañeza cómo la mira GENARO con una mirada compasiva. El FORENSE contempla el calzado como si mirara el aparador de una zapatería.

FORENSE

Están nuevecitos, mira la suela, cabrón.

El FORENSE baja la mirada hacia sus propios pies.

FORENSE

Y son como de mi número.

El FORENSE se asegura de que nadie más aparte de PANCHO lo pueda ver y le quita un zapato al CADÁVER 4.

FORENSE

A ver, deja me lo pruebo.

El FORENSE procede a quitar el zapato del CADÁVER 4.

FORENSE

Lástima que tú tengas el pie chiquito, pinche PANCHO.

Después de quitar el zapato, PANCHO y el FORENSE descubren que el calcetín del CADÁVER está manchado con sangre seca a la altura del dedo gordo. El FORENSE y PANCHO se miran...

Luego el FORENSE mira con cierto asco el interior del zapato. El FORENSE arroja el zapato a un cesto de basura.

PANCHO secunda al FORENSE y le quita el otro zapato al CADÁVER 4 para arrojarlo también al bote de basura.

Mientras el FORENSE y PANCHO regresan a su labor, GENARO se dirige muy discretamente hacia donde se encuentra el bote de basura con los zapatos y los recoge para limpiarlos con gran emoción.

6.INT. ANTESALA EN EL SERVICIO FORENSE - TARDE.

RAMONA sale de la sala de autopsias y se topa con MILAGROS, de sesenta años, siempre distraída, que se instala detrás del ruinoso escritorio para dispo-nerse a hojear una horrible revista de nota roja.

MILAGROS

... Buenas, señito, ¿viene a identificar?

RAMONA

Ya pasé, gracias.

MILAGROS

Ah, caray, ¿y quién la dejó pasar? Si para eso estoy yo.



RAMONA

Usted no estaba. No la vi.

MILAGROS disimula y cambia de tema...

MILAGROS

¿Y ya identificó?

RAMONA niega con la cabeza tristemente.

MILAGROS

Bendito sea Dios que no está aquí.

¿Por qué no se trae unas fotocopias de la persona que busca? A veces no andan muertos. Aquí la espero, hoy salgo tarde ●

Fecha de caducidad

Dirección de fotografía: Javier Morón

Dirección de arte: Sofía Carrillo

Edición: Felipe Gómez y Juan Manuel Figueroa

Diseño sonoro: Nerio Barberis y Santiago Arroyo

Música: Mario Osuna y Alejandro Segovia

Producción: Karla Uribe y Kenya Márquez

Productor ejecutivo: Héctor Zubieta

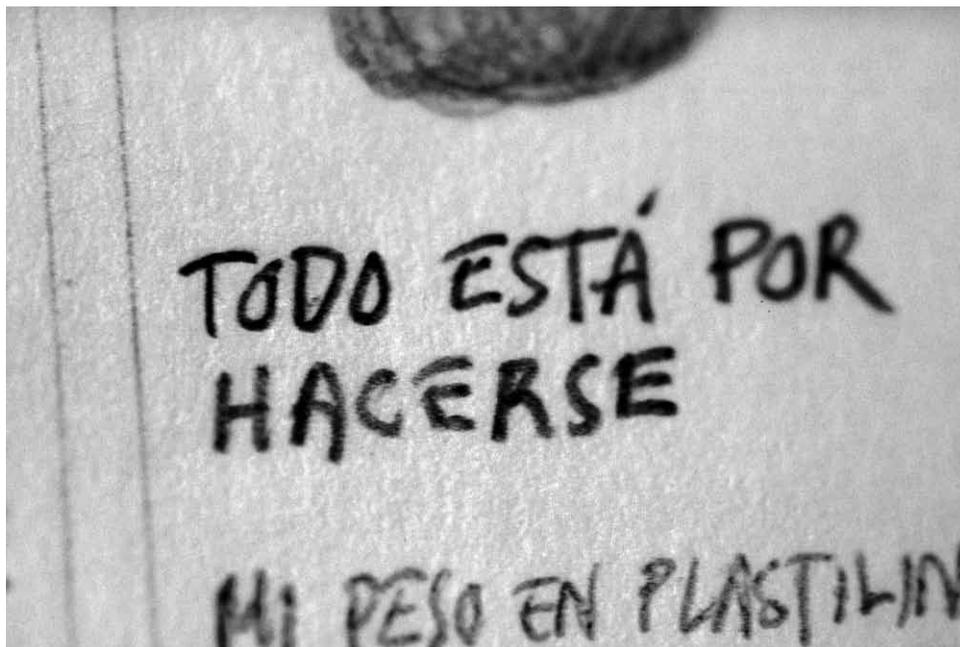
Postproductor: Pedro de la Garza

Storyboard: Óscar Lugo

Vestuario: Paloma Camarena

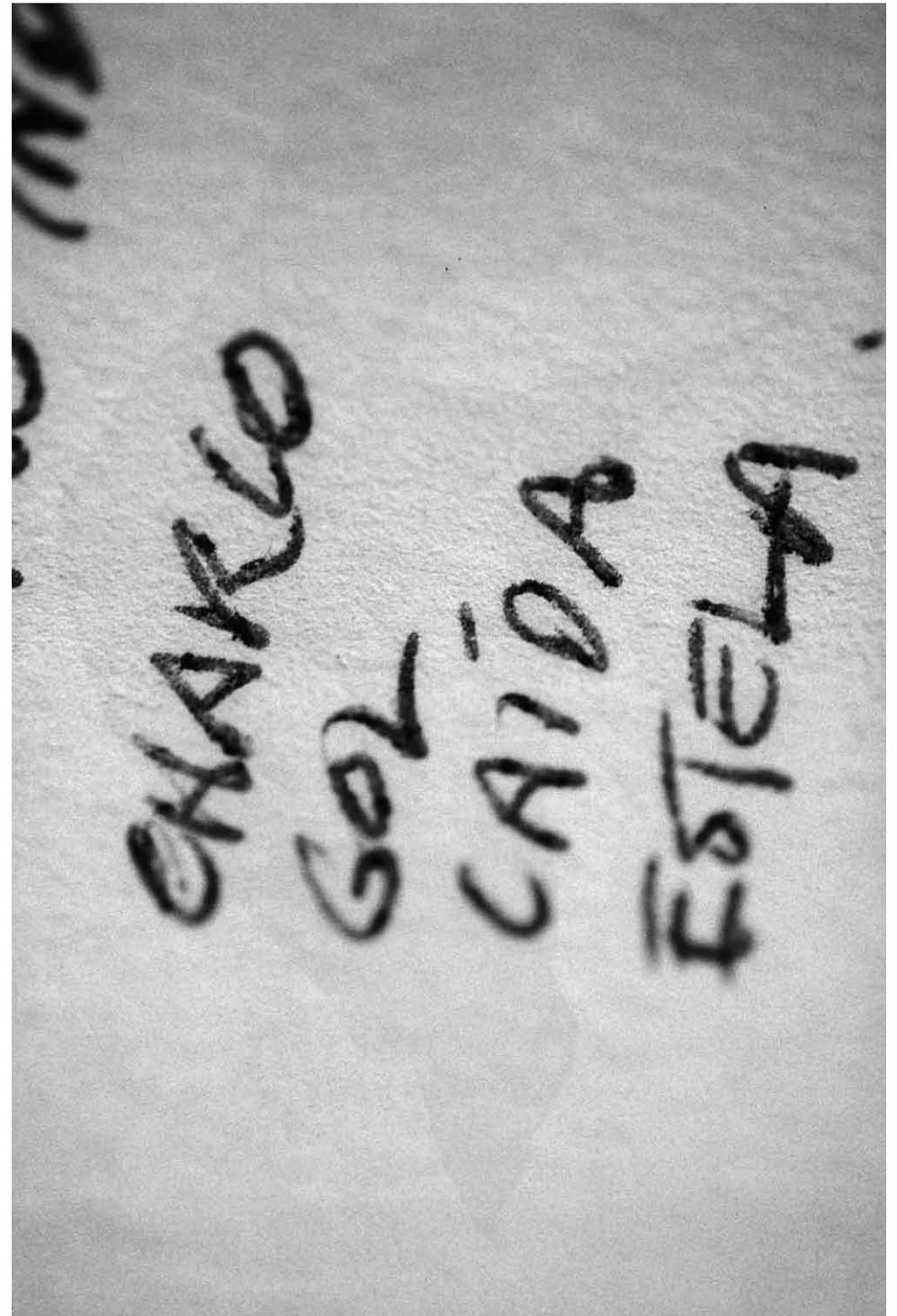
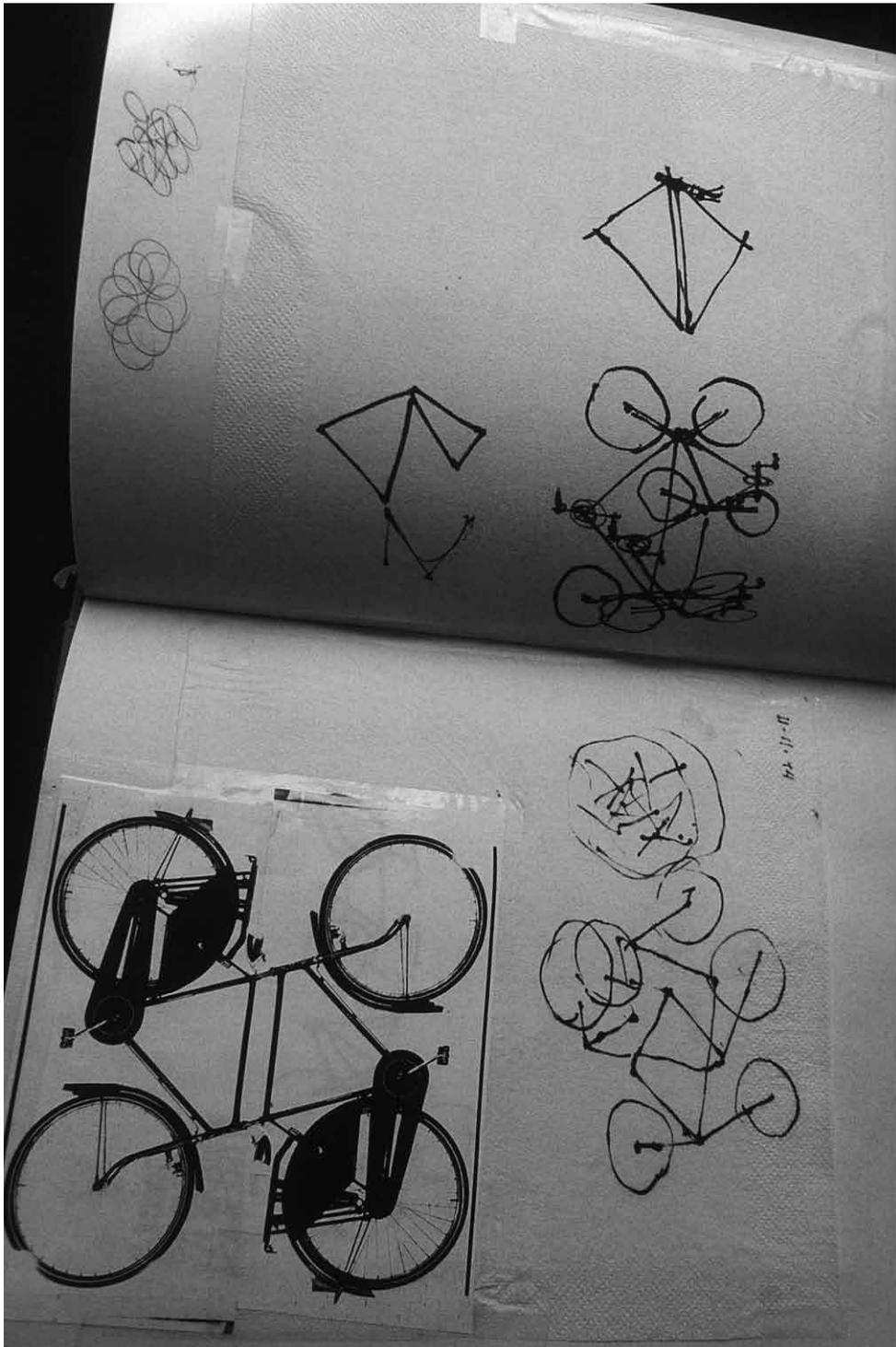
Reparto: Ana Ofelia Murguía (Ramona), Damián Alcázar (Genaro), Marisol Centeno (Mariana), Marta Aura (Milagros), Eduardo España (Osvaldo) y Jorge Zárate (Forense)

Sitio oficial: <http://fechadecaducidadpelicula.wordpress.com/>



Gabriel Orozco

*Todo está
por hacerse*



MON 13 XII 93

UNA HAMACA
UNA TAPA
UNA PIEDRA
UN COCHE
UNA ESCUPIDA
UNA CAJA DE ZAPATOS
GO F GO GO CONS

Y SE TERMINÓ EL AÑO.

ALGUNAS FOTOGRAFÍAS.
UN RELOJ HÚMEDO
VARIAS NARANJAS CORTADAS
UN SATÉLITE (CCCP)
CORE
RE
EMPO
VOLUNT

UNA HAMACA UNA TAPA UNA CAJA PA
Y TODO LO QUE SUCEDIÓ A SU ALREDE
UNA PIEDRA GRIS.
INFINIT

VEHICU
ESTELA

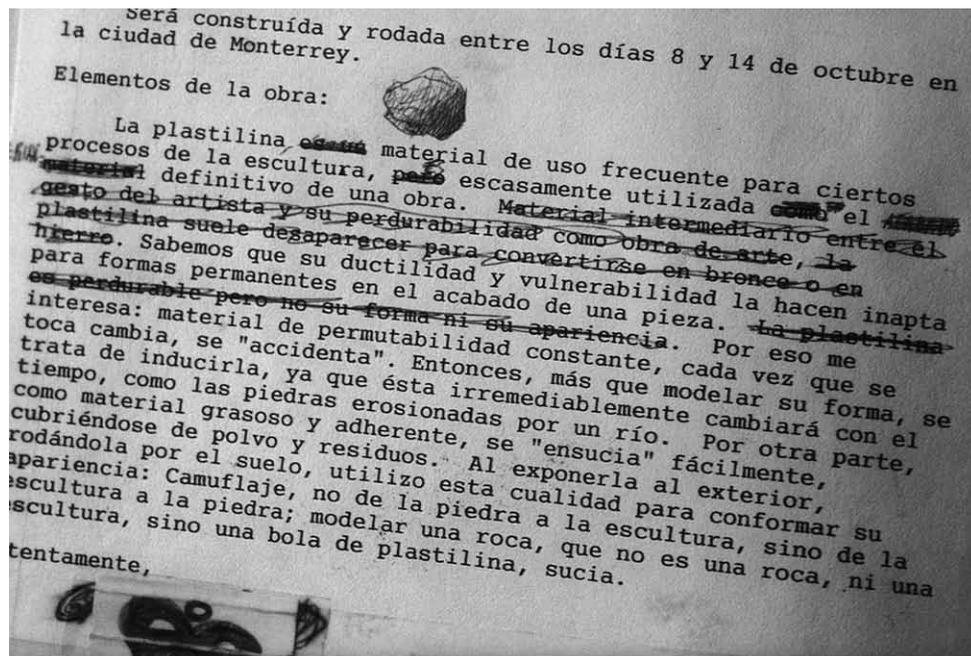
STRUC YO

G()

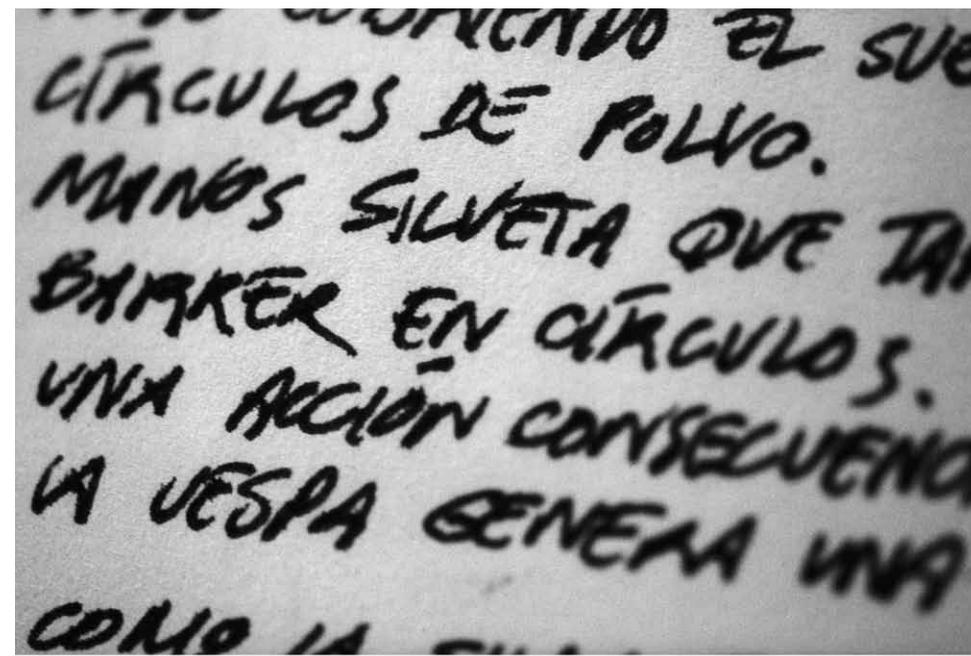
TAD

UNA ESCUPIDA UN COCHE.
SOOR, INNOMBRABLE.
L
T
CA

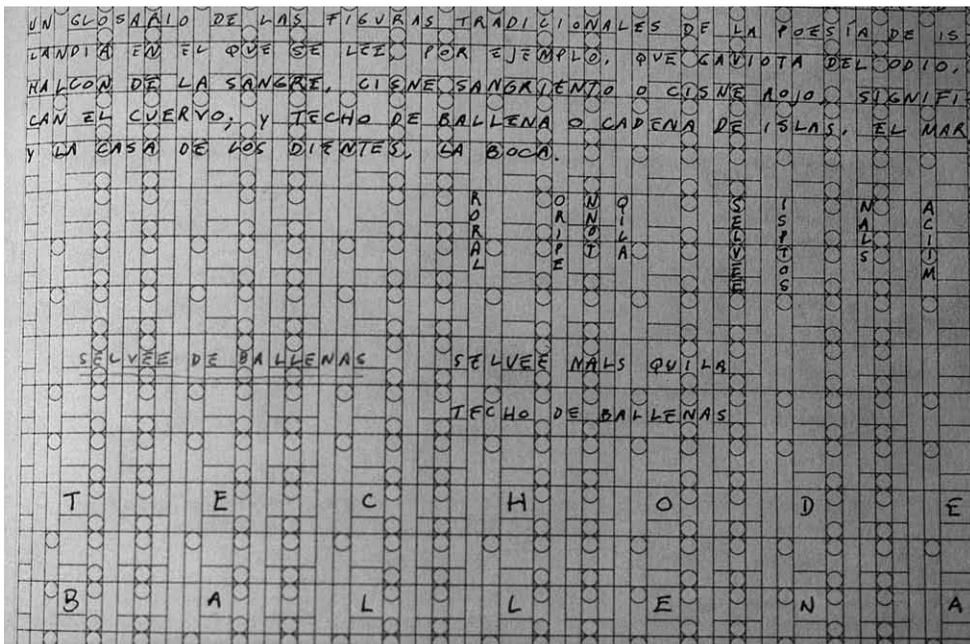
IL°



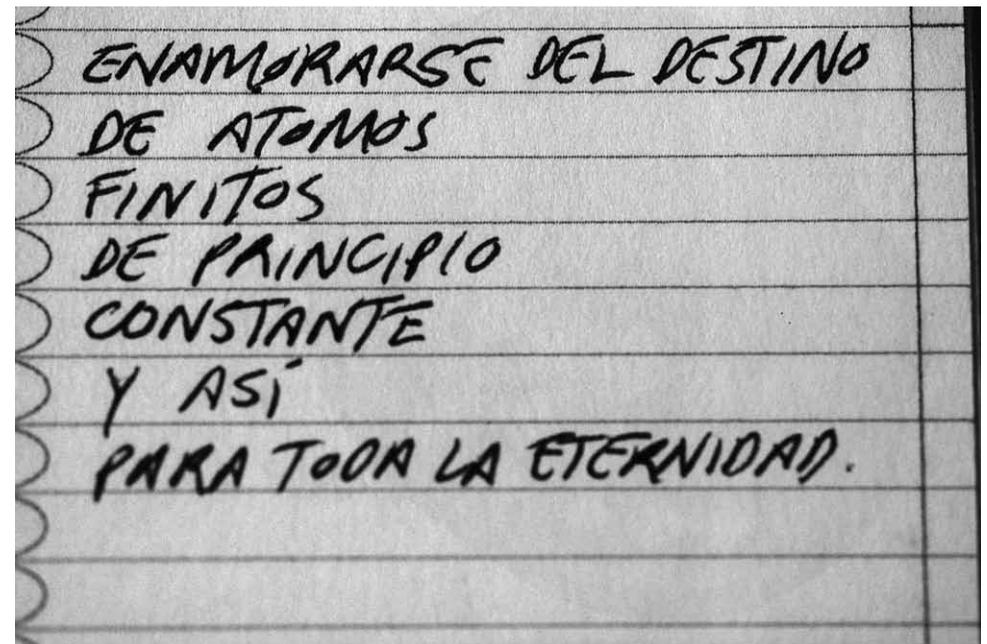
Algunas veces la clave se descubre en la escritura. Escribir es también dibujar. Si el centro de la revolución del arte resultó en el milagro del descubrimiento «del lenguaje como una estructura en movimiento» —en palabras de Octavio Paz sobre la grandeza de Marcel Duchamp—, entonces el hallazgo también pertenece por herencia e investigación (¿o curiosidad natural?) a Gabriel Orozco (Veracruz, 1962). El artista visual que no sólo se deleita en la improvisación *in situ*, sino que también apunta y dibuja, crea y decide en y desde una libreta de apuntes, desde el lenguaje verbal como dibujo y como estructura en movimiento: «movilidad» es una de las claves en su obra, según críticos, estudiosos y el propio artista en sus confesiones.



Si Gabriel Orozco «articula un sistema de operaciones dialécticas y complejas», como escribió Patrick Charpenel en 2006, entonces la argumentación en la obra del artista veracruzano discute no sólo desde ese «recipiente» que conversa con el espectador en la sala de un museo. Su obra, móvil, sigue desarrollándose y continúa su labor incluso después de expuesta, como los círculos con los que está obsesionado, como el movimiento de la naturaleza y del fenómeno del arte que el artista persigue.



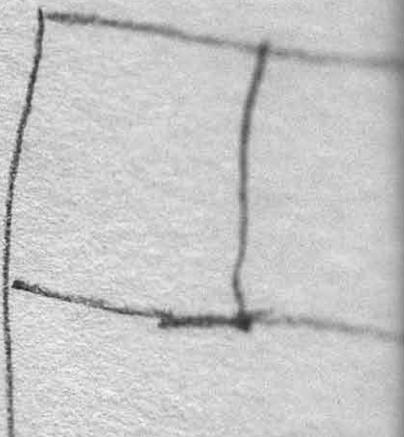
Respondiendo sobre su proceso de creación, Orozco argumenta el nacimiento de una obra desde su centro: «Si piensas en un centro, la obra puede tomar y desarrollarse en múltiples direcciones», lo que junto a su intervención verbal, a la escritura como detonante en estos registros fotográficos de sus libretas de apuntes fechadas entre 1992 y 1999, explica algo de la obra del artista que cuesta trabajo explicar, de su reflexión no sólo en torno a la imagen, sino también al lenguaje. Después del apunte «Todo está por hacerse», como quien enlista las cosas del mundo hecho para la creación, como quien ordena en palabras el concepto y el fenómeno: «Para mí no es claro qué es artificial y qué es natural, qué es el lenguaje y qué son los fenómenos», en palabras del artista que dibuja escribiendo y que escribe los dibujos.



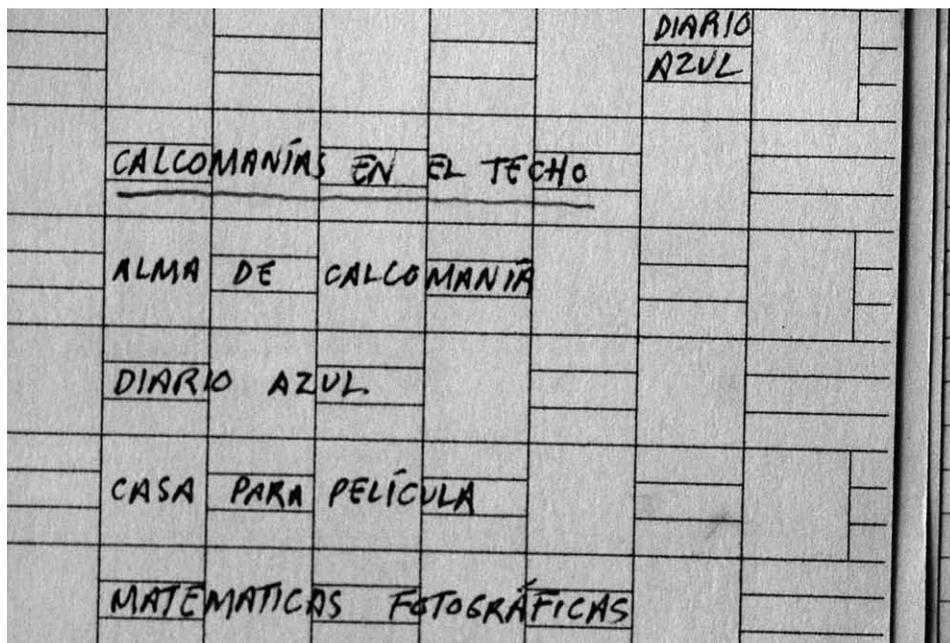
Por esto las fotografías de sus apuntes, capturadas por él mismo, y publicadas por Editorial Alias en 2009, podrían completar las piezas que hicieron surgir en soportes visuales, del balón punchado a la piedra aplaudida o de la bicicleta eterna al Citroën sin centro; pero también significan una obra por sí misma desde ese proceso en el que su discurso se transforma en una concepción verbal, en una palabra. No estamos ante bocetos, estamos ante otro fenómeno movible de Gabriel Orozco.

DOLORES GARNICA

PIEDRA APLAUDIDA,



QUE DESTRUYE UNAS IDEAS CON OTRAS
TOTALIDAD DE UNIDADES



ALIAS. Pequeña, independiente y surgida del amor al arte contemporáneo, la editorial Alias es una iniciativa del artista visual Damián Ortega, dedicada a la publicación de libros sobre arte que no se han editado en español o en Latinoamérica, o que tuvieron minúsculas ediciones o distribuciones reducidas. Se inauguró en 2006 con *Conversando con Marcel Duchamp*, y hoy su catálogo ya cuenta con 12 títulos de —o sobre— John Cage a Ad Reinhart, con diseños editoriales vanguardistas. Los libros de Alias se pueden ordenar desde su página web: www.aliaseditorial.com

La publicación de estas imágenes fue autorizada por la editorial Alias y la Galería Kurimanzutto.

Fotogravedad, de Gabriel Orozco (epílogo de Ann Temkin), Alias, México, 2009. Fragmentos de páginas de las libretas de Gabriel Orozco, 1992-1999, fotografiadas por el artista: 8, 18, 50, 76-77, 100, 107, 112, 118, 142, 146 y 166-167. (Título original: *Photogravity. Catálogo publicado en ocasión de la exhibición en el Museo de Arte de Filadelfia, octubre 27-diciembre 12, 1999*. Textos e imágenes © 1999, Gabriel Orozco; de esta edición: © 2009, Alias).



Daniel Sada: el hombre que deseó vivir 200 años

● JUAN CARLOS LOZANO VALLEJO

Es un día de mayo de 2010, el termómetro se acerca a los 37 grados centígrados y Daniel Sada bebe café y se mantiene con saco y botas bien puestos. Mi primera impresión es que estoy a punto de enfrentarme con un hombre muy norteño, de carácter fuerte y voz tajante. Me estrecha la mano y me da una sonrisa, me sorprende su actitud más bien relajada y su voz suave.

Comenzamos a charlar y, entre tragos de café, Sada habla de los clásicos y los *best-sellers*, de su visión del panorama actual de las letras mexicanas y de premios literarios, de poesía y televisión, de la madurez y de su deseo de vivir 200 años.

¿Es necesario leer para escribir?

Claro, yo creo que es más importante leer que escribir. Yo puedo dejar de escribir en cualquier momento, pero dejar de leer, eso sí puede ser un golpe brutal contra mí. Escribir es un efecto de la lectura, hay que ser más lector, porque eso da el conocimiento. La realidad como es no me interesa, se me hace muy limitada. Si adaptarme es mi

cometido en la vida, mejor me muero: yo necesito la música, las artes, para darle más amplitud a mi vida. Creo que la lectura es mucho más importante que la escritura en ese sentido, porque te da muchas más dimensiones, pero así como supeditarme a lo que me aporte el mundo tal como es, trabajar, consumir, me parece insuficiente: esa vida no me interesa, se me hace muy aburrida, hay que agregarle más cosas.

¿Qué papel tienen los clásicos en su trabajo?

Un papel preponderante; leo desde muy joven, como hasta los 25 años prácticamente había leído sólo a los clásicos, y no porque yo quisiera. Yo vivía en un pueblo donde no había bibliotecas, la única era privada, de una maestra de primaria, su biblioteca eran puros clásicos. No había una librería donde comprar libros. Entonces me formé con los clásicos por limitación geográfica, por mi entorno.

¿Qué tan necesario considera volver a estos textos para la formación de un escritor?

Siempre es importante, yo siento que en la literatura clásica está todo, lo demás es una repetición; en la literatura moderna, lo que sea es una repetición de lo que ya se ha dicho. André Gide decía que no hay nada nuevo salvo lo que se ha olvidado; también decía que, como la gente no tiene memoria, hay que volver a repetir todo.

Siempre es importante ir a la fuente, al principio de las cosas, cuando las cosas se descubrieron por primera vez, cuando no había calificativos porque

las cosas se estaban descubriendo. Yo ahorita hablo de un barco gigante y ya sé lo que es, lo que transporta, pero cuando se hizo el primer barco grande, y fue descrito, pues yo quiero ver ese asombro, el de ver aquella mole por primera vez, o aquel avión, o aquel tren. Las primeras veces siempre son las que impactan más, y yo siempre quiero que lo que escribo sea visto como si lo vieran por primera vez.

¿Cómo ve el panorama de las letras en México?

Como siempre se ha visto, hay varios puntos de vista. Yo empecé a publicar en los setenta y no había mucha gente que escribía, no había muchas editoriales. Ahora hay una oferta increíble de lectura. Me acabo de enterar de que en el DF, nada más sin salir del DF, que es casi un país, hay 93 revistas literarias marginales, y hay como otras noventa editoriales; si yo hago ese cálculo quiere decir que detrás de cada revista hay por lo menos diez lectores, entonces eso crece increíblemente el número de lectores.

Por otro lado, ahora se publica muchísimo, hay muchas posibilidades de publicar de manera comercial o marginal, ya que se publica todo, bueno o malo. Las calidades se diluyen, lo que no pasaba hace algunos años. Yo puedo decir con toda certeza —tengo casi 40 años de leer literatura mexicana— que ésta es la peor época en la literatura mexicana.

¿En qué sentido?

No porque no haya gente de talento, sino porque hay tanto que se publica que uno no puede apreciar dónde está el

talento. Uno lee libros y libros y libros y libros y libros, de repente ve algo de calidad, pero eso está diluido entre tanta gente que escribe. ¿Cuándo se va a dar a conocer verdaderamente un escritor de calidad? Yo creo que la literatura mexicana pasa por un momento de mucha efervescencia, pero también hay mucha gente. Resulta que la carrera de escritor ya es una carrera casi como cualquier otra: como arquitecto, ingeniero, etcétera. Se ha vuelto una imagen muy agradable socialmente, la de ser escritor, pero eso no tiene nada que ver con la literatura, eso es a nivel social, a nivel mediático.

¿Cómo ve el papel de las editoriales? ¿Qué tanto prestigio gana realmente un escritor con un premio de alguna editorial de renombre, como Anagrama o Alfaguara?

El primer efecto visible son los lectores. A partir del Premio Herralde gané muchísimos lectores. Los que no tenía a lo largo de mi vida, y a nivel internacional, porque me empezaron a traducir a otras lenguas: soy mucho más conocido porque el premio es internacional. Si yo ganara un premio de Tingüindín, Michoacán, no creo que tuviera ningún efecto. Pero los premios no necesariamente significan más calidad, sino más lectores: la buena literatura no se somete a reconocimientos. Yo puedo ser Premio Nobel y no tener lectores, y creo que lo mejor que le puede pasar a un escritor es tener lectores. Yo conozco escritores que tienen más de 20 o 25 premios y no tienen lectores: ¿para qué sirven,

entonces? Y hay escritores que no tienen ningún premio y tienen muchos lectores.

¿Qué opina de los libros que van introduciendo a las personas a la literatura? Como Harry Potter o El Código Da Vinci, que no necesariamente se consideran buena literatura, pero sí abren camino.

Yo no creo en esas cosas. Desde luego ese fenómeno aparece porque hay demasiada oferta de literatura, entonces las editoriales dicen que toda la gente tiene que leer un solo libro, a ver cómo le hacemos para que la gente, en vez de que se pierda en el mundanal de libros, pues que lea sólo uno, y vamos a meterle toda la carne al asador. La publicidad que tuvo *Harry Potter* fue increíble: «Es un libro que los niños recomiendan a los adultos». Pero los niños no estaban leyendo *Harry Potter*. Lo que hacen las editoriales es que toda la gente lea un solo libro, es la tirada; yo puedo meter un aparato de publicidad fantasmagórico y hacer que un libro, el que sea, no importa si es bueno o malo, sea leído. Por ejemplo, si yo le pongo a mi libro un cintillo que diga, además de «Premio Herralde», «50 mil ejemplares vendidos en un mes», eso ayuda a que haya más lectores, y si le pongo «¡Es un escándalo sexual!» ayuda a que se venda aún más. Creo que a nivel mediático funciona muy bien, pero a nivel de acto no tiene ninguna perspectiva. Libros como éstos, multitudinarios, tienen una vida muy corta; eso lo saben los editores, después de cierto tiempo ya nadie los lee.

¿Quién lee ahora, en este momento, El Código Da Vinci? Los best-sellers tienen una vida muy efímera: mejor hay que escribir long-sellers.

Se ha dicho que los grandes, como Dickens, estarían haciendo televisión. Enrique Serna lo ha hecho en México, y está el caso de Mandrake, una serie brasileña basada en historias de Rubem Fonseca. ¿Qué opina de la televisión más literaria?

Yo no sé, no puedo prever estas cosas, no sé hasta dónde llegará o el alcance que pueda tener una obra. De mis libros se han hecho dos películas y no porque yo lo quisiera: me lo propusieron, llegaron de una manera muy espontánea. Me dijeron: «Tu novela es muy visual, se puede ver, y queremos llevarla al cine». Ahora: si en este momento llegara un programa de televisión, pues adelante. Pero yo no puedo escribir para la televisión, mi cometido no es ése; si lo hiciera, tendría otro tipo de actitud de lenguaje, cambiaría mucho mi universo estético personal.

¿Qué tan importante es el lenguaje en su obra? ¿Cuando escribe aspira a que cualquiera pueda leer su obra, o sólo un grupo con cierto dominio del lenguaje?

En foros que se han llevado a cabo en universidades, coloquios, congresos, se ha discutido si la novela —específicamente la novela, no el cuento, ni la poesía— debe ser una obra de arte. Porque ahora el género ha sido muy manoseado: todo mundo escribe novelas: las actrices, los comediantes, los políticos... El género

se ha vulgarizado demasiado, y lo que se discute es si lo que se quiere es hacer una obra de arte o alcanzar el mayor número de lectores posible. Creo que tampoco se puede prever a cuántos lectores puede llegar una obra. Yo escribo literatura y siento que mi lenguaje no es para toda la gente; hay que estar un poco equipado para leerme. Pero resulta que ahorita ya llevo 30 mil ejemplares vendidos de mi libro, y que ese número va a aumentar.

Escuché una vez que en la música la mejor obra es la primera del creador, porque tiene más que contar, porque tiene toda la vida que contar. ¿Qué opina de un escritor: necesita maduración, o también una primera obra puede ser su mejor obra?

Voy a usar esta frase: «Las grandes obras de la literatura se escriben en el caos». Yo no creo que el escritor tenga que ser *MADURO*, así, con esa palabra subrayada y en mayúsculas. No sé en qué consiste la madurez en un autor, sobre todo en un artista. Pienso que las grandes obras de la literatura no son necesariamente maduras; uno va avanzando en su arte y va consolidando cosas: un lenguaje, un universo personal. En mi caso siempre sigo aprendiendo: no me considero un escritor maduro, porque en el momento en que considere que ya la hice, que ya no tengo nada que aprender, en ese momento estoy muerto. El arte es un continuo aprendizaje, así tenga uno cien años. Decía Gerardo Deniz —el poeta, tiene como 80 años— que le preguntaron cuántos años quería vivir. Él dijo que 200, y le contestaron: «Eso no

es posible». Entonces respondió: «Pues ése es mi deseo». La siguiente pregunta fue: «¿Para qué quiere vivir tantos años?». «Pues para morir absolutamente confundido, porque todo lo que he vivido hasta ahorita me parece muy simplón». Entonces, como deseo, yo también quiero vivir unos 200 años. Y no sé si aun así sería maduro. Esto de la madurez me parece una idea un poco convencional: no se es totalmente maduro nunca, por más que uno reúna experiencia; siempre hay algo que falta, hay cosas en las que uno sigue siendo niño o joven; algunas otras sí están bien aprendidas, pero todavía pueden modificarse ●



Aullido de gozo

● SERGIO TÉLLEZ-PON

En 2006 se cumplieron 50 años de la primera edición de *Aullido*, el poema más famoso de Allen Ginsberg (Newark, 1926-Nueva York, 1997). Con ese motivo, la editorial Harper Collins publicó una edición conmemorativa compuesta por el facsímil del poema con anotaciones manuscritas

hechas por el autor, la versión definitiva, cartas y una extensa bibliografía en la que se incluyen las traducciones a otras lenguas. Ése fue el detonante para pensar seriamente en hacer una versión cinematográfica del poema, que finalmente se concretó en la película *Aullido*, dirigida por Rob Epstein y Jeffrey Friedman en 2010. También, este año se estrenará la película *On the Road*, basada en la novela del mismo nombre de Jack Kerouac, dirigida por el brasileño Walter Salles (el director de *Estación Central*, *Detrás del sol* y *Diarios de motocicleta*). No sólo con ediciones recientes de sus libros, sino también a través del cine, se busca mantener viva a la generación Beat.

La película *Aullido* sólo en parte es una versión cinematográfica del poema de Ginsberg. Recreación y documental al mismo tiempo, está compuesta por tres partes: si bien el eje central es el propio poema, también se complementa con una entrevista que concedió Ginsberg en Nueva York en 1957, en la que habla de sus inicios en la poesía, los conflictos con su homosexualidad, su estudios en Columbia, su amistad con los demás integrantes de la generación Beat y, finalmente, sobre el establecimiento de su relación con Peter Orlovsky; la tercera parte, no menos importante, se centra en el juicio al editor, el poeta Lawrence Ferlinghetti, por la publicación de ese poema «obsceno». Además, en la película se recrea la lectura que hizo Ginsberg de *Aullido* el 7 de octubre de 1955 en la Six Gallery, del también poeta Kenneth Rexroth. El actor que personifica a Ginsberg es James Franco, quien este año estrenará su primer largometraje, *The Broken Tower* (sobre la vida del poeta Hart Crane, que él mismo escribió, dirigió e interpretó),

y quien, como escritor que es, hace una impecable lectura del poema, con la cadencia propia del *jazz* que el poeta se propuso.

El poema apareció originalmente en San Francisco bajo el sello City Lights Books, propiedad de Ferlinghetti, el único de ese grupo que sigue vivo. De inmediato se convirtió en el poema de la generación nacida poco después de que concluyó la Segunda Guerra Mundial, esa generación que, como explica en la película uno de los críticos llamados al juicio, eran «personas desarraigadas deambulando por Estados Unidos, soñando, drogadas, incluso las horas de la vigilia son [para ellas] como pesadillas, cargadas de alcohol, y disfrutando una variedad indiscriminada de experiencias sexuales», un poco a la manera de la generación perdida parisina luego de la Primera Guerra Mundial. Pocos comprendieron el desencanto que motivó esa poética. Eso fue lo que desató el juicio que se inició el 17 de agosto de 1957; sin embargo, para el 4 de octubre el juez declaró inocente a Ferlinghetti. Con las guerras en Irak y Afganistán como telón de fondo, tal vez así el poema le diga algo a esta «generación Y», y por eso hay que celebrar la oportuna edición conmemorativa de los 50 años de la película y de la edición ilustrada.

En la película se aprecia el proceso de escritura del poema en una ciudad como la que fue Nueva York en las décadas de los cuarenta y los cincuenta —no la de hoy en día, tan «normalizada». Como se sabe, *Aullido* está dedicado a Carl Solomon, a quien Ginsberg conoció en el instituto psiquiátrico de Nueva York cuando decidió internarse voluntariamente para curarse la homosexualidad; allí pasaron juntos ocho

meses. La vida íntima de Ginsberg era un intenso conflicto interno, principalmente por sus padres (él poeta y ella enferma mental), la culpa que le causaba su homosexualidad (en gran medida por sus orígenes judíos), por la incapacidad de enamorarse (o, mejor dicho, de enamorarse de sus amigos heterosexuales, como Jack Kerouac y Neal Cassady, el «secreto héroe de estos poemas») y la búsqueda de un amor que finalmente aparece en Orlovsky (en la película interpretado por el joven actor Aaron Tveit).

El poema fue ilustrado por Eric Drooker, un grafitero neoyorquino que ya había colaborado con Ginsberg en el libro *Illuminated Poems* (1996). Son las mismas ilustraciones que, animadas, recrean el poema en la cinta de Epstein y Friedman: no es descabellado decir que son las imágenes modernas de la *Divina comedia* ilustrada por Doré y que también, de inmediato, recuerdan a las apocalípticas imágenes en *Pink Floyd The Wall* (1982), de Alan Parker. Ahora, junto con la película se ha publicado la versión ilustrada (que en español apareció bajo el sello de la editorial Sexto Piso en 2011), con la traducción del poema hecha por Rodrigo Olavarría, la misma que publicó Anagrama en 2006. Sin embargo, por las ilustraciones, aparece un versículo en cada página, lo cual poco ayuda —y a veces hasta estorba— al encabalgamiento y la lectura fluida del poema.

El desafío de ilustrar *Aullido* era muy alto; sin embargo, Drooker ha capturado con mucha fortuna el sentido del que es, sin duda, el poema más homoerótico de la literatura estadounidense del siglo xx, así como en el siglo xix lo fueron algunos poemas de Walt Whitman, esa figura tutelar de la generación Beat ●



Liber Scivias, de Claudia Posadas

● CARMEN VILLOORO

Liber Scivias, que en español quiere decir «conoce los caminos», es un libro hermoso y complejo. Hermoso por su cuidada factura, en la que los versos de corto y largo aliento le otorgan un ritmo musical que nos va llevando con suavidad y gracia por su amable lectura. Complejo porque las imágenes, las metáforas y las alegorías que lo nutren le dan ese carácter polisémico que convoca la participación de esos territorios ignotos del lector que llamamos el espíritu, el inconsciente, el alma.

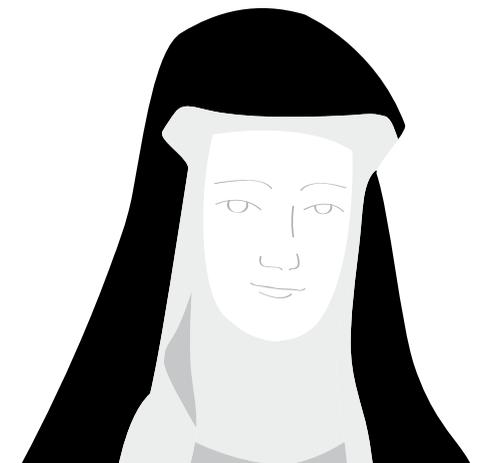
La autora, Claudia Posadas, quien tardó 12 años escribiéndolo, establece un diálogo con figuras femeninas de otros siglos como Christine de Pizan, poeta medieval francesa de la corte de Carlos V; Hipatia de Alejandría, filósofa, matemática y astrónoma griega; Hildegarda de Bingen, mística y profetisa alemana del siglo xi, y Teresa de Ávila, mística española del siglo xvi, conocida por su poesía lírico-religiosa. Pero también invita a formar parte de su escritura a sus amigos y maestros poetas que la han tocado en lo profundo, y lo hace a través de epígrafes, citas y la inclusión

de algunos de sus versos como un acto de gratitud, de tal manera que esta voz poética —que es Claudia— está poblada de otras voces que alguna vez funcionan como contrapunto de su discurrir, y otras aparecen como señuelos a seguir en el camino muchas veces bifurcado de sus textos.

Detrás de la forma tan cuidada de su poesía, yo diría incluso que hay en su escritura una pasión por la forma; deliro, invento, alucino, interpreto que este trabajo de Claudia es un proceso elaborativo autobiográfico. La alquimia, esa misteriosa actividad que mezcla la química con la filosofía, con el esoterismo y con el arte, a la que se hace referencia en el texto, es el trabajo poético a través del cual la autora logra convertir el dolor, el miedo, la violencia, en algo bello y sublime. La experiencia emocional es metabolizada a través del lenguaje que la lleva del registro real al registro simbólico, en donde adquiere una presencia nueva. Es evidente el temple de ánimo melancólico que tiñe suavemente estas páginas. La evocación de los recuerdos infantiles, la dilución de la ilusión a través de la construcción de nuevos espejismos que permitan sobrevivir la incertidumbre. Julia Kristeva, en su libro *Sol negro, depresión y melancolía* (por cierto: el título es tomado de un verso del poema «El desdichado», de Gérard de Nerval) establece una interesante relación entre la melancolía y la belleza. Para ella la melancolía sería una «ola del alma», una nostalgia de la que se reciben los ecos en el arte y la literatura, «una armonía más allá de la desesperación». El artista convierte lo terrible en algo hermoso y deleitable.

Victor Hugo definió la melancolía como «la dicha de estar triste». El libro de Claudia Posadas nos presenta tres caminos para alcanzar lo sagrado: *Purgatio*, *Illuminatio* y *Unio*. Hay que decir también que la presencia de otras lenguas romances como el catalán, el latín y el occitano, así como la incursión en siglos anteriores, le dan a este largo poema autobiográfico un carácter universal. La poeta resignifica la experiencia emocional y la convierte en una búsqueda espiritual con la que los lectores también nos transformamos. La alquimia como proceso de purificación. La dualidad del bien y el mal, de la renuncia y la esperanza, de la oscuridad y la luz, atraviesa todas las páginas del libro. Esta mujer, Claudia Posadas, desde el interior de una torre coronada apunta en su libreta frases que son luciérnagas que los niños atrapan en sus manos para mitigar la soledad del ser. Tres vías para el conocimiento divino, al que nunca llegamos pero que alcanzamos a rozar con la poesía. Tres caminos y una sola lámpara encendida en la mesa de noche para disolver con generosidad la penumbra que somos ●

● *Liber Scivias*, de Claudia Posadas. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2010.



Una ciudad llamada vacío

● MARIÑO GONZÁLEZ

La de Antonio Ortuño, la de *Ánima*, es una ciudad llamada vacío. Una urbe perforada en celuloide que no merece el honor de un nombre propio, y a través de la cual las historias y los personajes que la habitan se rebaten, y debaten, siempre a merced de la rebeldía literaria del autor. Las del Animal, el Gato Vera y Arturo Letrán son las voces de una tríada peculiar, movidas por el amor al arte, la revancha creadora y la vanidad flemática, respectivamente, que sueñan con la gran pantalla, contra ella y sobre ella, y que, en esta nueva novela de Ortuño, dan fe de las delicias y malicias del mundillo cinematográfico.

Si en *El buscador de cabezas*, primera novela de Ortuño, predominaba cierta estética *facha* —botas negras y agujetas blancas incluidas—, en *Ánima* encontramos una evidente actitud *punk*. Y lo digo no sólo por el homenaje en la portada de este título, que refiere al maravilloso *Never Mind the Bollocks* de los Sex Pistols, sino porque las andanzas del Gato Vera, testigo y protagonista del libro, destilan un sentido que evoca, a cada paso, el ritmo

vertiginoso y las emociones desbordadas del *punk*, inmersas en una narrativa sólida, envolvente y fascinante.

En su autobiografía *No Irish, No Blacks, No Dogs*, el vocalista de los Sex Pistols, John Lydon, comenta sobre el origen del grupo: «Desde el principio insistí en escribir las letras. Era algo que les sacaba de quicio. Tocaban unas versiones estúpidas, canciones bobas de amor que querían que yo cantara». Una actitud, insisto, muy similar a aquella con la que Antonio Ortuño se abre paso en la literatura y gracias a la cual el Gato Vera y su mentor, el Animal Romo, se lanzan, cámara en ristre, a la consecución de sus fines como realizadores cinematográficos, ya sea imponiendo vida a la plastilina y el látex o montando un ejército de zombis en busca de algún premio cinematográfico.

Ánima es una reverencia al amigo, un homenaje para nuestro querido Rigo Mora, ese corvo comodín del cine que se aferró a las viscosidades de la animación tradicional frente a la asepsia de la pantalla y el pixel, y a la vez una tragedia literaria enorme, donde el espíritu del *do it yourself* se enfrenta y utiliza, a su favor, la maquinaria y las vanidades de la industria del cine. No develaré detalles acerca de esta nueva novela de Antonio: en sus páginas está todo lo que se necesita saber. Cabe decir, solamente, que en las obras de Ortuño el pasado es un territorio hostil y el presente es de una belicosidad tajante. El futuro, otra vez el *punk*, no existe.

«Ninguno se vuelve respetuoso con sus conciudadanos / ni famoso una vez que ha muerto», escribió Arquíloco hace demasiados siglos, en una reflexión que

se antoja adecuada a las peripecias y los alcances de esta *Ánima*. Aquí y ahora, la rebeldía del autor consiste en la fidelidad a su estilo y sus historias, a ese cinismo ilustrado presente en sus cuentos y novelas, y en no cejar en el empeño de una voz firme y sólida. En renegar del facilismo literario y ofrecer una prosa impecable e implacable. Y en gritar con los puños en alto, como la banda española Eskorbuto, en esta ciudad sin nombre, en esta urbe llamada vacío: «Cuidado, somos los mismos que cuando empezamos» ●

● *Ánima*, de Antonio Ortuño. Random House Mondadori, México, 2011.

Viaje al centro de la selva

● JOSÉ MANUEL PRIETO

El 2 de julio de 2008, la noticia de la liberación de Ingrid Betancourt le dio la vuelta al mundo. Tras un exitoso operativo del ejército colombiano, se liberó a la ex candidata presidencial de Colombia junto con otros 14 secuestrados, entre los que se encontraban tres ciudadanos estadounidenses. Terminaba así una odisea que había comenzado seis años

y cuatro meses antes, en febrero de 2002, cuando, desoyendo consejos del entonces presidente Álvaro Uribe, la franco-colombiana (Ingrid se naturalizó a través de su matrimonio con su primer esposo, el francés Fabrice Delloye) voló a Florencia, una localidad entre la cordillera andina y la selva amazónica. La acompañaba Clara Rojas, su compañera de fórmula por el partido Oxígeno Verde. Camino al pueblo de San Vicente del Caguán, donde ambas mujeres debían participar en un mitin de campaña, fueron secuestradas por los hombres del «Mocho» César, un jefe guerrillero de las FARC. La escena está contada en detalle en *No hay silencio que no termine*, el libro de memorias que Ingrid Betancourt publicó simultáneamente en varias lenguas.

Es raro que alguien con la educación y la sensibilidad de Ingrid deje un recuento de su vida en la selva. No recuerdo nada comparable en cuanto a riqueza de detalles, exactitud de las observaciones, elocuencia de la prosa. Confieso que comencé a leer el libro con cierto escepticismo, pero pronto quedé atrapado por una narración vibrante, capaz de transmitirle al lector la urgencia de un drama real. Para ella, mujer de la ciudad, el choque con la selva es brutal. Pasa las primeras semanas de su cautiverio confiando en que su rescate será inminente. Pero a medida que pasan los días, termina por hacerse a la realidad terrible de su forzosa convivencia con la guerrilla.

El libro es una verdadera mina para quien desee conocer el día a día de un campamento guerrillero. Están los detalles disgustantes de, por ejemplo, dónde lavarse, cumplir sus necesidades

fisiológicas, la existencia de los *chontos*, que no son sino huecos cavados en la tierra, y a los que cada vez que quiere ir debe pedir permiso. De hecho, pedir permiso o no para un acto tan sencillo como éste señala cuán relajado o no es el régimen de vigilancia en el campamento de turno. Por lo demás, la vida es precaria, asombra lo miserable de la dieta guerrillera: arroz y frijoles, harina hervida. La escasez es atroz: cualquier medicina, por simple que sea, como el azúcar con que debe ayudar a su amigo diabético, se consigue luego de arduas y agotadoras batallas. Sus relaciones con Clara Rojas terminan por agriarse, lo que ahonda mucho su sufrimiento.

No deja de asombrar, por eso, que Ingrid encuentre palabras amables para sus carceleros, que hable bien de muchos. Sin embargo, juzga con dureza la moral imperante, no logra acostumbrarse a sus mentiras. Nos dice: «No le creí. Al cabo de todos estos meses de cautiverio, había comprendido que para los miembros de las FARC mentir era simplemente una táctica de guerra» (p. 245). Lo ideológico parece no interesarle; los sabe confundidos, es algo que da por sentado. Lo que sí halla imperdonable es la crueldad, una «crueldad infantil», gratuita, de los guerrilleros. Para con los hombres, pero también para con los bellos animales de la selva. La crueldad, dice, que «existe en los patios a la hora de recreo».

Hay guerrilleros retratados muy vívidamente. A mitad del libro aparece el temido «Mono Jojoy», que murió durante un *raid* del ejército el pasado septiembre: «debía tener unos cincuenta años bien vividos. Era un hombre de estatura mediana, corpulento,

con una cabeza enorme y prácticamente sin cuello. Era rubio, con la cara roja y congestionada, siempre bajo presión, y tenía un estómago prominente que le hacía parecer un toro cuando caminaba».

Como mujer, la autora se detiene indignada en el «uso» que le dan a las «compañeras» según la ley de la guerrilla; habla de cómo son forzadas al concubinato con su jefe. «Finalmente, tuvo que aceptar acostarse con él», dice Ingrid. «En las FARC, rechazar los requiebros de un superior era muy mal visto. Era preciso demostrar camaradería y espíritu revolucionario. Satisfacer los deseos sexuales de los compañeros de armas formaba parte de lo que se esperaba de las guerrilleras...» (p. 467).

Lo peor, nos dice, es el adoctrinamiento dentro de la guerrilla, esas aulas que son el centro del campamento, donde se «lava el cerebro» con una versión totalmente distorsionada de la vida política del país. Un importante jefe guerrillero le confiesa: «De todas maneras, nosotros no vamos a hacer nada con la ONU. Ésos son agentes de los gringos». Y acota Ingrid: «Su comentario me sorprendió. No sabía nada de la ONU» (p. 233).

Si algo falta en este libro son los antecedentes de la lucha guerrillera: ¿cómo es que llegó a convertirse en el recurso por excelencia de la revolución? ¿Por qué la guerrilla es vista como la única vía? En sus más de 700 páginas poco se dice sobre ello; tampoco se menciona la doctrina guevarista del foco guerrillero, que le permitiría trazar un paralelo entre las FARC y las otras muchas guerrillas marxistas que han operado en toda América Latina. Es como si la autora, por prudencia quizá o por temor de llevar el libro a un terreno demasiado político,

optase por dejarlo en el plano tremendo de su sufrimiento personal, de su experiencia, de «lo que vio», su *via crucis*.

Al final, el lector queda esperando una reflexión más amplia sobre el contexto histórico, el trasfondo político. Un capítulo así, aun en forma de apéndice, levantaría mucho el tono de la obra. También es cierto que para el lector colombiano, en un país acostumbrado a la violencia de «los ejércitos» de que habla Evelio Rosero, tal información puede resultar superflua.

A pesar de lo dicho y sin que la autora se aparte de esta descripción, minuciosa, un poco a ras de suelo, la acusación que este testimonio representa contra las FARC es más que contundente. No queda duda sobre la odiosa naturaleza de la práctica del secuestro, de la barbarie del cautiverio. Y de algo más abyecto si se quiere: el verdadero régimen carcelario instaurado en la selva. La jaula de madera en la que es puesta prisionera, la cárcel más extensa en que luego es internada junto con otro grupo de prisioneros y en la que la convivencia termina por convertirse en un infierno. Por paradójico que parezca, la guerrilla marxista construye un verdadero campo de concentración con torretas y alambradas incluidas: «instalaron una malla de acero y encima unos alambres de púas en la cerca de cuatro metros de alto. En una de las esquinas de la construcción hicieron una garita desde donde se podía vigilar todo... Se podían adivinar entre los árboles las otras tres torres, construidas de manera idéntica» (p. 286).

¿Cómo salvar la dignidad en una situación semejante? ¿Cómo negociar las humillantes «pruebas de vida»? ¿Aparecer no vencida, como en ese video terrible

que circuló en octubre del 2007 y que la muestra con la cabellera larga, la vista clavada en el piso? Éste es el tema principal de este libro, su mensaje: su lucha por no hundirse, por conservar su humanidad.

De ahí que la autora destaque sus intentos de fuga. El libro abre con el relato de la primera de sus ¡cinco! fugas y el castigo cruel que le infligieron: encerrarla con una cadena al cuello. Las fugas jalonan todo el libro, y esos intentos desesperados se cuentan entre sus páginas más memorables. Cuando es libre, no importa que sea por unas horas, cambia su percepción. Por momentos me descubrí fascinado por la belleza de la selva, de la manera en que Ingrid la describe. «Íbamos tan rápido que tuve la impresión de ir cayendo. El río se había vuelto sinuoso y estrecho. Las riberas eran más altas y en ocasiones la línea de los árboles desaparecía para ceder el lugar a los inesperados acantilados, como si la orilla hubiera sido mordida. La tierra, sanguínea y desnuda, se abría como una herida en medio de las encrespadas tinieblas de la vegetación» (p. 541).

En Colombia, la figura de Ingrid Betancourt, su comportamiento tras su liberación, nutre la controversia. Se han sucedido los recuentos de otros cautivos, como *Out of Captivity*, del estadounidense Northrop Grumman, que ponen en tela de juicio alguna de sus aseveraciones. No me cabe duda, sin embargo, de que Ingrid actuó como una heroína, una mujer que supo salir indemne de una ordalía difícil de imaginar. Leer su libro es de mucha ayuda para ello ●

● *No hay silencio que no termine*, de Ingrid Betancourt. Aguilar, México, 2010.



De la plasticidad del cuerpo a la negación de lo humano

● JULIO HORTA

La preocupación permanente de funcionalidad óptima hace al cuerpo como la conciencia disponible para cualquier experimentación...

GILLES LIPOVETSKY

i. **La Ciudad de México** ha sabido acoger sin miramientos las diferentes exposiciones contemporáneas en torno al cuerpo humano: sus variaciones significantes logran generar una clara evocación de complacencia en la población. Desde el carácter cientificista de espacios como *Body Worlds*, de Gunther von Hagens, hasta las manifestaciones artísticas de propuestas como *Cuerpos pintados*, de Roberto Edwards, sin pasar por alto la difusa «narrativa abstracta» de Spencer Tunick, el encuentro con el cuerpo re-formado a través de una técnica artística representa la posibilidad de una aparente identificación con la propia naturaleza humana.

Esta ilusoria empatía con lo humano, contenido en la forma del cuerpo, logra ensalzar la curiosidad obscena del ciudadano, el morbo frente a lo prohibido y el gusto por la violación del orden.

Expresiones individualizantes que articulan, quizás, alternativas saludables ante la contingencia urbana. En este sentido, la función significativa de la representación del cuerpo deviene necesaria en nuestra sociedad: ante la ausencia y negación de lo humano en su determinación como ciudadano, la autoconciencia significativa de una sociedad —su identidad, sus cualidades— descansa en la aparente identificación visual con la naturaleza humana que le es propia.

Pero eso no es más que un síntoma de la negación. La humanidad perdida en la socialización del ciudadano no tiene otro camino que buscarse en su propia imagen, en el objeto sensible donde puede reconocer parte de sí misma. Esta búsqueda es a fin de cuentas un fracaso moderno; que, sin embargo, ha tenido amplios consumidores en México: la imagen propuesta del cuerpo humano es una suerte de convención engañosa, un discurso con doble intención que niega por un lado la materia corporal (su sexualidad y erotismo), mientras que por otro se justifica en franca paradoja desde la posición intelectual de la libertad de criterio y el refinamiento de alta cultura.

Por ello, antes de entregarse a la sinergia del placer moralista, es necesario señalar algunos puntos tangenciales...

ii. Sin considerar la posición azarosa del espectador, el cuerpo como representación es la manifestación plástica del sentimiento de desilusión y desaliento. Es resultado de un impulso oscuro que busca negar lo imperfecto de la carne, hasta llegar a la perfección trascendente de la idea. El

deseo de perpetuidad como conciencia de lo humano obliga a la superación de la materia y su consecuente negación a través de un proceso estético de re-formación. En su totalidad, el cuerpo representado en la imagen es una expresión antitética: unidad dialéctica entre sensaciones y conceptos siempre en perpetuo desdoblamiento.

En *Némesis*, de Durero, y *Desnudo azul*, de Matisse, se exalta la necesidad plástica por superar la materia del cuerpo. En el primero, la creencia renacentista en la continuidad del postulado «proporción mensurable», que reduce la forma humana a la proporción geométrica; en el segundo, la simplificación de la complejidad empírica a través de construcciones elementales. En ambos, el orden de lo sensible está determinado por un proyecto pictórico cuyo fin es la forma ideal. Esta derivación estética, de raíz aristotélica, nos lleva a considerar la representación del cuerpo como una forma específica que condiciona el modo de ver la materia. En tanto representación sujeta al mundo sensible y a la imperfección de éste, la imagen del cuerpo es una determinada *forma* que se manifiesta en una determinada *materia*; pues la forma del arte existía antes en el espíritu, y a su vez aspira a la perfección ideal. Pero la realización de esta última implica la necesaria superación de la constitución físico-natural del cuerpo y, desde ahí, violenta el carácter propio de lo humano.

Esta cuestión expone sus ángulos problemáticos cuando se acepta la imposibilidad para determinar la representación del cuerpo como un «tema» en el arte. Un tema hace referencia al objeto representado, y este último es resultado de

una transposición directa de la naturaleza externa al hombre. El cuerpo no es, por tanto, un objeto externo, sino una forma propia de lo humano, donde converge el deseo fundamental de unirse a otro y la necesidad racional de identidad; fuera de toda representación, el cuerpo es la unidad sintética de la existencia...

iii. Trazando las directrices del academicismo renacentista, Leon Battista Alberti esbozó los rudimentos de una posición intelectual respecto al estudio pictórico del cuerpo. Desde su perspectiva, «para pintar el desnudo empezad por los huesos; añadid luego los músculos y cubrid después el cuerpo con carne, de forma que quede visible la posición de los músculos». ¹ Esta actitud analítica frente a la materialidad no deja de señalar la insuficiencia de la razón para determinar la esencia de lo humano; y aunque si bien este procedimiento es —como comenta el propio Alberti— análogo a dibujar primero un desnudo y luego cubrirlo con ropajes, en todo caso estas suposiciones formales de la imagen serían resultado de la imaginación creativa.

El problema es claro: llevar la representación de la imaginación hasta la idea. La necesidad de universalizar los atributos de lo humano a través de una representación implica un proceso de segmentación, fusión y simplificación de la diversidad de figuras hasta llegar al ideal de perfección corporal como forma terminada. Este camino llevó al ingenio aventurado a plantear en la imagen del cuerpo un modelo

¹ Citado en K. Clark, *El desnudo*, Universidad de Pinceton, Estados Unidos, 1953, pp. 338 y ss.

de proporción pues, a la manera de Vitruvio, se consideraba que la extensión de brazos y piernas se correspondía con las formas geométricas del cuadrado y el círculo.

Esta idea, llevada al máximo dinamismo por Leonardo da Vinci en su *hombre vitruviano*,² es la muestra tangible de la necesidad de integrar el «fundamento orgánico» con el «fundamento geométrico», creando con ello un modelo de belleza corporal. El planteamiento sería tan determinante que incluso se llegó a considerar que la arquitectura tenía como base la proporción del hombre. En este orden, la *dipendenza* de Miguel Ángel no sería más que una variante dentro de esta obsesión inconclusa.

En esta aventura —como advenimiento de significantes, a lo R. Barthes—, el ideal iniciado por los griegos se realiza sobre la base de la negación del fundamento orgánico: construyendo personajes idealizados que desfiguran la imperfección constitutiva del hombre; negando con ello su materialidad necesaria y excluyendo el accidente que da cabida a la variedad.

iv. En cambio, como representación erótica, el cuerpo humano parece tener una variación de significación: mientras que por un lado el desnudo (*the nude*) alude a equilibrio y armonía como contenidos provenientes de las artes clásicas; por otro, la desnudez (*the naked*)

2 Y se dice *máximo dinamismo* no por un abuso del lenguaje, sino porque el «hombre vitruviano» de Da Vinci busca un sentido armónico del cuerpo y no la necesaria correspondencia de éste con las formas geométricas.

nos remite hacia un matiz incómodo, sugerido por una situación en la que el cuerpo desprovisto de ropajes se muestra moralmente empujado, indefenso.³ Pero, esta variación de significación no resulta evidente en el espacio concreto de las construcciones icónicas. La línea que divide ambos conceptos suele ser, en la institucionalización del arte, una pared edificada a través de convenciones hegemónicas que imponen sus modos estéticos.

El cuerpo erótico resulta, en este ámbito, un significante invariable cuyo contenido oscila —a la manera de un péndulo— en la connotación establecida entre el desnudo y la desnudez. O dicho de otro modo, el significado que alude a lo erótico está determinado por la oscilación constante entre lo prohibido y lo permitido, circunscrito en la dinámica de una convención dominante que impone sus «modos de ver»⁴. Uno de estos modos de ver convencionalizados, y de amplia extensión, es el control regulativo de la semántica sexual en las expresiones eróticas.

Para reconocer este rasgo condicionante, J. Berger propone un ejercicio de sustitución/conmutación en el significante de la representación erótica: tan sólo hay que sustituir en una situación la figura de mujer y colocar en su lugar la de hombre. El resultado resalta por su contundencia. La contradicción de mirar a un hombre en una postura erótica de mujer nos muestra —no sin violencia— ciertos arquetipos culturales.

3 Cfr. K. Clark, *op. cit.*

4 Cfr. John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

En la imagen, lo masculino es acción encaminada a dominar, poseer... tener el control. Por el contrario, lo femenino es un aparecer pasivo, que muestra sensualidad porque se sabe vista por un hombre, se sabe poseída y se asume como posesión. Es un lugar común en la historia del arte la escena de una mujer que se mira en el espejo para comprobar su propia condición erótica; mientras el hombre astuto (como espectador o personaje) espía lo femenino desde la distancia para poseerla virtualmente. La representación no deja de manifestar los complejos emanados desde una prohibición sexual.

El contexto contemporáneo no ha superado estas condicionantes. Las expresiones sobre desnudos aún esbozan los complejos deformantes de una convencionalidad contradictoria, de corte moralista. En el *body painting* el cuerpo negado a sí mismo pero afirmado como cosa (como el lienzo del artista), la prioridad está en la asimilación cromática de las curvas femeninas, con una clara evasión hacia los motivos fálicos. Sin embargo, la manifestación más extravagante la encontramos en la fotografía: propuestas como la de Spencer Tunick niegan el desnudo haciendo una reducción de la forma hasta conferirle la simple función de mancha, y mientras en el discurso justifican una libertad sexual trascendente, en la materialidad de la fotografía encubren el cuerpo bajo el tibio halo de la masa.

A fin de cuentas, la representación plástica del cuerpo es negación sexual: cosificación de lo femenino como sublimación de un exacerbado poder varonil que emerge de la castración...

v. Al final, cuando la forma del ideal se contraponen a sí misma por su insuficiencia expresiva, la invención artística se vuelca en torrentes destructivos. Movimientos como el Accionismo Vienés y el Body-art sintetizan las coyunturas sociales de los años sesenta para replantear la posición del arte desde estructuras diferentes de las convenciones institucionalizadas. Una de las consecuencias necesarias fue replantear la forma del cuerpo desde su transgresión orgánica: la modificación voluntaria de su constitución esencial, a través de mutilaciones, cirugías plásticas, antropofagias, sadomasoquismo..., inaugura una nueva formalización analítica del cuerpo, pero cimentada ahora en el modelo «post-humano»⁵.

Post-humano, como unidad de lo orgánico-inorgánico, resulta de la integración y el reconocimiento de la necesidad de fragmentos artificiales incorporados a la vitalidad orgánica del cuerpo. Si bien esto nos lleva a la definición de organismo cibernético, como cuerpo que funciona con extensiones protésicas; en realidad como planteamiento estético nos sugiere de nueva cuenta la superación de la condición corpórea de lo humano. Un proceso que está marcado por la cosificación de lo propio, en el que el cuerpo se convierte en instrumento útil y manipulable para alcanzar fines estéticos y fortalecer rasgos de identidad. En todo caso, esta perspectiva representa una necesidad de trascendencia, pero enraizada en un proceso racional.

5 Cfr. Iván Mejía, *El cuerpo post-humano*, UNAM, México, 2005.

Transgredir voluntariamente la propia constitución física obliga una manera diferente de percibirse, que se corresponde efectivamente con una identidad individual. Pero esto es parte de un proceso más amplio: mirarse a sí mismo desde la otredad genera conocimiento de lo propio. Y, es preciso señalarlo, desde la tradición pictórica florentina el estudio de la anatomía ha sido una pasión encaminada hacia la conciencia racional del cuerpo. La representación corpórea, entonces, es una forma que permite un conocimiento de orden superior. Pero, anclados en la modernidad, sabemos que este conocimiento tiene los tintes de la negación determinante en tanto razón instrumental, cuyo carácter analítico reduce la complejidad a la utilidad y el cálculo.⁶

El planteamiento post-humano y la consecuente modificación del cuerpo, pero sustentado en cierto cientificismo, ha justificado el interés público por exposiciones como *Body Worlds*, de Gunther von Hagens. La manipulación secularizada y sin límites del cuerpo, y su posterior representación en posiciones anatómicas cotidianas, afirman el sentido absoluto de la negación contemporánea de lo humano: el sentido sagrado del cuerpo, como espacio estrechamente vinculado con el espíritu, ha quedado reducido a fibras, huesos y órganos plastinados; como producto de un ímpetu analítico que no ha sido incapaz de reconocer sus límites, ejerciendo insaciable su poder, bajo la pretensión perversa de

6 Cfr. T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2006, 8ª edición.

encontrar en la segmentación sistemática una caracterización de la complejidad misma del ser ●



Zona intermedia

Como un azar con trazo, la poesía de Daniel Sada

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

No recuerdo cómo conocí a Daniel Sada; me veo en mi memoria conversando con él, riéndome de sus bromas, escuchando sus consejos, confesándome algunas barbaridades que le acontecieron en la vida. Recuerdo con nitidez una mañana en que sonó el teléfono de mi casa, era Daniel para contarme que estaba escribiendo poesía: «Una poesía rarísima, Silvia Eugenia, quiero que la leas y me digas tu opinión».

Así comencé mi lectura de los poemas de Daniel Sada. Acostumbrada a su prosa rítmica en octosílabos, no me sorprendió su capacidad musical para el verso. Admiré, sí, esa otra manera no de ritmar, sino de combinar acentos y sonidos, sílabas, letras, palabras, para lograr versos oscuros y bellos. Un abigarramiento que va logrando su propia dispersión y en la dispersión se redondea el bosquejo, luego el dibujo, hasta lograr el sentido del texto.

En su poemario *Aquí* (FCE, 2007) encuentro una hermosa definición de su poética: «Escritura que inventa el qué de otras raíces».

Como Guimarães Rosa, a quien Daniel consideraba un grandísimo escritor (gracias a él leí *Gran Sertón*), con su poesía funda otra manera de nombrar la realidad, decirla desde su origen épico-juglaresco: contar cantando lo que acontece, hechos que cobran vida gracias a la entonación de quien lo dice, con la única herramienta de la voz lingüística. Más bien es la lengua de todos los días, de la calle, la lengua hablada, la que le sirve para armar sus objetos verbales, objetos que tienen el virtuosismo de sostenerse con su exterior muy afuera, como una fachada del barroco mexicano, mezclando lo popular con lo culto, jugándose el todo en cada verso, no en una arquitectura gongorina ni quevediana (aunque Quevedo y Góngora están presentes) del malabarismo formal y metafísico, sino en una mexicanísima elaboración festiva y violenta, socarrona y costumbrista, irónica y conceptual, abigarrada y espontánea. Pone en juego inflexiones del lenguaje, expresiones dadas y clichés que, descontextualizados, le dan al poema otra manera de significar; todo esto a nivel del exterior, del curso del decir: una manera prodigiosa de tejer el lenguaje como si de una sola línea se tratara. Con una energía generada desde el adentro de las palabras, le da la posibilidad de ir mucho más allá de sus fronteras formales y —desde esa emisión material— abre sus compuertas a una interioridad que le trae raíces. Así es como aflora el alma de los versos de Sada: armonía que

viene del interior del lenguaje. Un azar con trazo (otra línea, esta vez de su prosa); azar que germina, líneas que crecen desde su fachada hasta su raíz, primero juego sonoro y desde ahí el cosmos que éste encierra. Para lograr una espontaneidad casi infinita.

La poesía de Sada está anclada en este mundo, en la parte efímera, circunstancial, como pasar un fin de semana en Valle de Bravo: *Allá la navegación relativamente recreativa, / con brisa tremenda sólo mojando calvicies / prematuras, si no es que gorras de beisbol / que muchos se acomodan retomal...* («Otra navegación», en *Aquí*, p. 43). No obstante, el centro de su poética no queda en lo anecdótico, está en el vaivén de la plenitud formal al vacío, aunque ese vacío tiene siempre un fondo de materia. Materia tras materia, forma plegada en más forma: de ahí proviene la gravedad de su poesía y la trama de sus poemas, pues con nombre (Geronimus Rorarius) o sin él esta poesía cuenta historias: *Luego trajiste a cuento el tema de la salsa, la que le echaste / al taco, o más bien a los ojos: ese trío de por sí bastante tosco; / ese trío que lloró, según dijiste, a causa del picor. Recuerdo / que esa vez tú me diste un cigarro para que lo encendiera / de inmediato y yo eché humo con gracia —dime si estuvo mal—, / pero también con sorna. Después me fui... con tirria... porque / me supo horrible oír tal lance que juzqué antipoético, y ahora / que te encuentro, al cabo de treinta años, te siento arrepentida / y devastada. Ya no quieres hablar de necrofilia, pero yo te / recuerdo que ahora no me importa si fuiste antipoética / en el patio asoleado de tu casa...* («Sorna y tirria», en *Aquí*, p. 108) ●



Favores recibidos

Canciones verdaderas

● ANTONIO DELTORO

Divagando, como tantas veces en esta época dispersa, tomo *Canción*, de Juan Ramón Jiménez, encuadrado en amarillo, que es una parte del paisaje prehistórico de mi biblioteca: prehistórico porque el volumen era de mi padre y está editado en 1936. En la pasta hay una ramita dorada: quizás esta ramita y el título del libro me alejaron de él; ahora que, a la vejez, viruelas, estoy aproximándome poco a poco a Juan Ramón Jiménez y aficionándome a algunas canciones anónimas de los siglos xv y xvi, ambas cosas me atraen. Hasta hace poco le pedía a la poesía otras cosas: carne, libido, sentimientos fuertes, consuelos... y no la belleza lírica que estas canciones transmiten. Apenas abro el libro y me obsesiona una:

PENA BLANCA

ÉI

Se ha quedado la Luna
(esa blanca de llanto
pensativa y solemne)
prisionera en la Tierra.
¿Para qué? ¿Quién lo sabe!

¿Para darme demencia?

¿Para qué (¿tú lo sabes?)
se ha quedado la Luna
prisionera en la Tierra?

¡Tanta flor (tanto nardo,
jazmín, lirio, azucena)
llena el valle del mundo
de blancura y de esencia!

¿Para qué? ¿Quién lo sabe!
¿Para darme demencia?

¿Para qué (¿tú lo sabes?)
tanta flor llena el mundo
de blancura y de esencia?

¿Para qué, aquella noche,
enlutada de blanco
entre risas y lágrimas
te prendiste a mi Tierra?

¿Para qué (¿tú lo sabes?)
entre risas y lágrimas
te prendiste a mi Tierra?

Ella

¡Qué sé yo! ¿Para darte demencia?

Creo que hay necesidad, en esta época tan sórdida, de verdaderas canciones. ¿Qué es una canción verdadera? Creo que una canción verdadera se define por sus efectos en quien la recibe; después uno puede ver cómo está hecha para causar la evasión de una realidad absorbente y mezquina y el encuentro de una bella y ligera, pero no vulgar o banal. Las canciones, aparentemente, son seres tan frágiles que no resisten el enfrentamiento directo con las demandas del trabajo y de la lucha por la supervivencia; sin embargo, persisten

durante años en la memoria, donde desaparecen y afloran, y nos dan asilo en su belleza aérea. Por cierto, incluso los poemas antípodas de las canciones, aquéllos graves y duros, densos y plenos de realidad, para ser poemas, para emerger en la memoria, pese al paso del tiempo, tienen que tener algo de la ligereza musical de las canciones que se cuele por las rendijas, que entra por debajo de las puertas más cerradas como una fragancia o como una melodía.

El título del poema es «Pena blanca»: ¿la Luna es una pena blanca? Esta canción toca el viejo tópico de la Luna femenina como generadora de locura con su belleza. Lo toca preguntándose una cuestión que se ha planteado desde las mitologías a las ciencias: ¿cuál es el papel de la Luna para nuestro planeta como su acompañante permanente? La contesta lírica, sentimental, antropológica e incluso astrológicamente: la Luna, prisionera de la Tierra, encadena al amante a la amada (hecha a imagen y semejanza de la Luna) y lo vuelve lunático con su locura enlutada de blanco, inestable y hecha de lágrimas y risas. ¿Por qué las flores (lirios, nardos, jazmines, azucenas) que llenan el mundo de blancura causan demencia? ¿Por ser blancos, por estar teñidos de Luna, «esa blanca de llanto»? ¿Por ser, como la amada, emisarios de la Luna en la Tierra?

«Pena blanca» abunda en preguntas que son la trama del poema. Las preguntas poéticas no son las preguntas lógicas, ni las científicas, ni incluso las filosóficas. Las preguntas poéticas se contestan con otras preguntas que ahondan el asombro o lo diversifican: nunca nos sacan de su reino. Coherentemente con su estructura e intención, este poema termina con una

pregunta, y una pregunta poética nos deja siempre abiertos.

Quien no se haya asombrado de que la Tierra gire en compañía permanente de la Luna y quien no haya ligado esto al amor del hombre y la mujer es un inválido sentimental. ¡Qué manera de abrirnos encontró Juan Ramón Jiménez en esta canción, qué manera de despertarnos al asombro de lo que no nos causa asombro por el hábito! Leyendo esta canción se hace evidente que la poesía devuelve, heideggerianamente, el asombro del Ser al ser, el asombro olvidado de que las cosas sean, de que el hombre sea, de que exista el universo, de que haya algo en vez de nada. Creo que a este asombro, a este pasmo, responden las preguntas de este poema, porque al pasmo no se responde afirmando, sino preguntando. Si donde dice *demencia* leemos *asombro*, *pasmo*, *entusiasmo* o *pasión*, este poema tan musical toca la raíz de toda poesía ●



Nodos

La viralidad infecciosa de YouTube

● NAIIEF YEHYA

Desde hace algún tiempo, todas las referencias culturales de mi hija de once

años giran en torno a los fenómenos que han surgido o se han popularizado a través de la principal plataforma de promoción de videos del planeta: YouTube. Este sitio, que fue lanzado en mayo de 2005 y que fue comprado por Google en octubre de 2006 por 1.6 mil millones de dólares, para gran parte de los mayores de 30 años es sinónimo de depósito de *videoclips* de la música con la que crecimos. Es el refugio al que acudimos cuando necesitamos desesperadamente escuchar y ver el video de «Pigs», de Pink Floyd, o escuchar la voz desenchajada de Bob Dylan cantando «Idiot Wind». Es el cementerio de nuestras memorias adolescentes y no tan adolescentes. Pero, lejos de la nostalgia, YouTube es también el segundo motor de búsqueda más usado, con ocho millones de usuarios únicos al mes y tres mil millones de accesos al día. No obstante, para quienes nacieron bajo la señal del *WiFi*, YouTube significa más que estadísticas sorprendentes. Para mis hijos, YouTube es un vertiginoso estroboscopio de ideas, al que acuden en busca de opiniones y consejos, tanto respecto al despertar a la pubertad como en lo que se refiere a las estrategias de combate en *Call of Duty*, o bien en busca de instrucciones para *hackear* o construir computadoras y robots. También es el espacio en donde siguen con fervor a sus verdaderos ídolos o *weblebrities*, como el actor improvisado y fenómeno Shane Dawson, el dueto de comediantes (de 24 años) Smosh y la naranja impertinente de Annoying Orange. Tan sólo los videos del *vlogger* (*blogger* de video) Ray Williams Johnson han sido vistos 1.5 mil millones de veces, y los del cómico que firma como

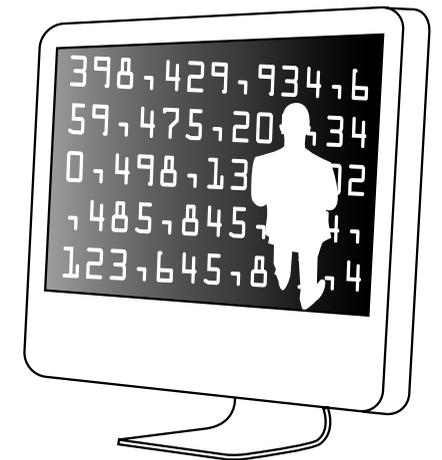
Nigahiga, 1.05 mil millones de veces. YouTube es el sitio donde se puede seguir el extraño culto de las estrellas de *pop* nipón virtuales como Hatsune Miku, y demás fenómenos sintetizados del Vocaloid, así como a los «comentaristas de videojuegos» más exitosos, como Seanners y Seamus, un género narrativo en gestación en el que los autores van explicando tácticas y describiendo juegos mientras los juegan o los recorren en *walkthroughs* al tiempo en que hablan sobre cualquier tema en un flujo que va de lo absurdo a lo insultante, pasando por percepciones agudas y revelaciones incongruentes que pueden ser hilarantes o deprimentes. Ahí también pueden ver los programas que realmente les interesan, como los insondables e insoportablemente perversos capítulos de *My Little Pony*, o bien pueden tomar lecciones de mandarín en episodios de diez minutos. No es de sorprender que el fulgor abstracto de este caos nos sea (la mayoría de las veces) inasible.

Podríamos creer que semejante entretenimiento es marginal, que sólo los desadaptados, los ociosos y las víctimas de ataques de andro/menopausia visitan este sitio, pero la realidad es otra. En buena medida aquí se está gestando el carácter de la cultura popular. ¿Quién puede competir en popularidad o comercialmente contra un video de Justin Bieber que ha sido visto 684 millones 597 mil 595 veces (hasta el momento en que esto se escribe)? La naranja mencionada antes tiene entre sus 126 episodios algunos que han sido vistos más de 40 millones de veces. Es cierto que aquí podemos ver también conferencias, exposiciones, debates y reportajes sobre

temas que nos parecen importantes y hasta vitales, pero la mayoría de éstos han sido creados para otros medios y aquí tienen una segunda vida, algo semejante al teatro filmado en los orígenes del cinematógrafo. YouTube es un importante laboratorio donde se están inventando los discursos creativos que responderán a este momento histórico. Por supuesto que no tenemos que sacrificarnos en descifrar el significado de los incontables videos de gatos tiernos, de bebés hilarantes o de perros en patineta. ¿Quién puede tener tiempo? Podemos ignorar a este estridente y grotesco elefante en la habitación, podemos criticarlo, atacarlo y resistirnos a su delicado y brutal embrujo, pero de cualquier manera está transformando la cultura planetaria de manera irreversible. Y este impacto mediático se mide en términos de la *viralidad* de los fenómenos, es decir, cuando una idea, video, comportamiento, canción o cualquier otra cosa se vuelve extremadamente popular en un breve período de tiempo simplemente por recomendaciones de persona a persona. Los analistas de los medios dicen que YouTube ha sido un prodigioso caldo de cultivo para incontables *memes* (ideas, símbolos, prácticas, expresiones, etc.) que fluyen por la mediósfera autorreplicándose. El concepto de *meme* es controvertido, ya que se le ha querido ver como el equivalente cultural de gen biológico, y si bien ha sido un asunto comentado desde mediados del siglo XIX, fue Richard Dawkins quien le dio nombre en su libro seminal *El gen egoísta*. El artista, sociólogo y filósofo francés Hervé Fischer, por su parte, considera que la teoría de los *memes* es una

fábula aún más enajenante que el cuento de Dios: «Dawkins es incapaz de explicar por la replicación la creación de lo nuevo».

Estos presuntos *memes* infecciosos son la verdadera mercancía de un sitio que, a pesar de su gigantesca popularidad y de haberle costado una fortuna a Google, apenas comenzó el año pasado a generar ingresos. Gran parte del dinero que recibe por anuncios se destina a sus costos de operación. No obstante, las cosas están cambiando, y esta empresa está a punto de convertirse en «generadora de contenido», por lo que pronto habrá canales profesionales especializados en toda clase de temas y personalidades, algunos de ellos creados por celebridades del mundo material, como Madonna o el *Wall Street Journal*, con lo que esperan dar un giro en materia de ingresos al reinventar nuevamente la *web* como espacio de entretenimiento. Pero mientras esto no sucede, podemos estar seguros de que muchos otros fenómenos virales pasarán por ese sitio y seguramente la mayoría nos dejarán azorados y confundidos ●



LA PALABRA y el HOMBRE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

- Roberto Rodríguez ·
- Malik Tahar Chaouch ·
- Luis Alejandro Martínez Canales ·
- Davy Desmas ·
- Raúl Arístides Pérez Aguilar ·
- Javier García Parada ·
- Invierno 2012 ·



De venta en Sanborn's • www.uv.mx/lapalabrayelhombre

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



RED **RADIO**
UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA

www.radio.udg.mx

UNA TRADICION 100% TAPATIA



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

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Número 48
Dossier
Shakespeare
Reloaded

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

5688-9232, 5601-3699,
difusion@pasodegato.com,
www.pasodegato.com





Te haremos llorar de gusto 2 - 10 MARZO 2012

PAÍS INVITADO

REINO UNIDO DE LA GRAN BRETAÑA
E IRLANDA DEL NORTE

La selección realizada en conjunto con el British Council, muestra la reciente evolución de la cinematografía británica y de sus principales realizadores.

HOMENAJES

Tributo a personalidades del ámbito cinematográfico que han destacado a nivel nacional e internacional.

CINE *al aire* LIBRE

Proyecciones al aire libre en diferentes plazas cívicas de Guadalajara y su zona Metropolitana.



Galas de Beneficencia

Reconocidas instituciones de asistencia social del estado de Jalisco son apoyadas por el FICG con funciones de gala en el Teatro Diana.

VOX POPULI BOX OFFICE

Reúne los largometrajes más exitosos en taquilla del 2011 en Argentina, Brasil, Chile, España y México.

Cine Mexicano e Iberoamericano en competencia

Presenta lo más reciente de la cinematografía Mexicana e Iberoamericana en las categorías de Ficción, Documental, Cortometraje y Cortometraje de Animación.

EL GÉNERO A LO LARGO DEL TIEMPO Y A LO ANCHO DEL MUNDO: **Melodrama**

Exponentes imprescindibles del género de diferentes épocas y países.

Secciones Paralelas

Conciertos, exposiciones, presentaciones de libros y conferencias. CON ENTRADA LIBRE.



son de cine

El cine y la música quedan de manifiesto con esta selección de largometrajes cuyo tema central es la música.

cine para niños

Funciones vespertinas en CineForo y en Foro Expo.