

Luvina 68

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Otoño 2012

\$50

FELICIDAD

Tonino Guerra

Vicente Quirarte

Ángel Ortuño

Ana Clavel

Adriana Díaz Enciso

Ana García Bergua

Jean-Marc Desgent

Naim Kattan

HOMENAJE A CARLOS FUENTES

José Miguel Oviedo

Julio Ortega

Jorge F. Hernández

Dulce María Zúñiga

Ignacio Padilla

● **GEORGE CONDO** ●



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 Sada¹,

Sergio Téllez-Pon, Julio Trujillo, Carlos Vargas Pons, 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 (otoño 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. 11735.

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

Se terminó de imprimir el 31 de agosto de 2012.

www.luvina.com.mx

IR O REGRESAR. Aprender el camino o transgredirlo.

Inventarse una línea mágica o simplemente reproducir las que existen. Desempolvar la vida cotidiana para atrapar los chispazos de luz que hay entre sus huecos, en esas fallas que pueden volverse fracturas irremediables o señales hacia el edén. ¿Y qué es el edén? Tal vez una realidad ampliada que nos conduce más allá de la nuestra, una especie de magia que trastoca la miseria en que está vertida la mayoría de nuestros minutos y días. Desde esos méritos y fatigas grisáceos, planos, la magia no ocurre porque —como lo decía Mozart— vivir bien y vivir feliz son dos cosas distintas. La magia es exceso, transgresión del nombre, develación de ese secreto que posee cada existencia. Y arrancarlo del corazón de las cosas, y mostrarlo, es transmutar la realidad y conquistar, así sea por un segundo, el paraíso. El nombre secreto, dice Giorgio Agamben, es el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado. Y la felicidad, ese salvoconducto para inventarles nuevos nombres a las cosas del mundo. De ahí que la literatura —la lectura— sea un acercamiento a la felicidad.

En este número, **Luvina** abre grietas a través de mundos literarios donde palpita una resolución de ser feliz, pues las vicisitudes que sufrimos en el texto también nos conducen a la felicidad.

Índice

8 • POEMAS •

TONINO GUERRA (Santarcangelo di Romagna, Italia, 1920-2012). Novelista y dramaturgo, fue también guionista de películas dirigidas por Antonioni, Angelopoulos, Fellini, Visconti, Wenders o Tarkovski, entre otros. Una traducción al español de su *Poesía completa* fue publicada en 2002 (Universidad Popular José Hierro, Madrid).

17 • La hora feliz •

VICENTE QUIRARTE (Ciudad de México, 1954). En 2011 ganó el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde. Acaba de aparecer su libro de crónicas *Amor de ciudad grande* (Fondo de Cultura Económica, México, 2012).

24 • Felices los felices •

ÁNGEL ORTUÑO (Guadalajara, 1969). Sus poemarios más recientes son *Mecanismos discretos* (Mano Santa Editores, Guadalajara, 2011) y *Perlesía* (Bonobos, Toluca, 2012).

25 • CUANDO LEÍAMOS EL PARAÍSO •

ANA CLAVEL (Ciudad de México, 1961). Este año publicó el libro de cuentos *Amor y otros suicidios* (Ediciones B, México).

29 • Poemas •

MARIA GRAZIA CALANDRONE (Milán, 1964). Su último poemario es *La vita chiara* (Transeuropa, Massa, 2011).

34 • Bombyx mori •

ADRIANA DÍAZ ENCISO (Guadalajara, 1964). Uno de sus libros más recientes es *Cuentos de fantasmas y otras mentiras* (Aldus, México, 2005).

43 • TAXONOMÍA DE LOS FELICES •

DANIEL BENCOMO (San Luis Potosí, 1980). En 2010 ganó el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino con el libro *Lugar de residencia* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2010).

45 • Ascensión solemne al paraíso •

ANA GARCÍA BERGUA (Ciudad de México, 1960). Entre sus últimos libros se encuentra *Edificio* (Páginas de Espuma, Madrid, 2009).

51 • Dendrología •

ARTURO VALLEJO (Ciudad de México, 1973). Fue ganador del Premio Caza de Letras II, con la novela *No tengo tiempo* (Alfaguara, México, 2009). En 2011 obtuvo la beca del Programa de Residencias Artísticas Fonca-Conacyt para el Banff Centre for the Arts en Alberta, Canadá, para escribir el libro de cuentos *Inuksuk*, al cual pertenece este texto.

53 • Poemas •

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO (Badajoz, 1967). Acaba de aparecer en Argentina su libro *Ultimátum: Poemas 1991-2011* (Espacio Hudson, Chubut, 2011).

54 • Jab a jab (primera parte) •

MARIO HEREDIA (Orizaba, 1961). Su novela más reciente es *Las machincuepas de Silvestre y su pierna biónica* (Ediciones Arlequín, Guadalajara, 2011).

63 • TRÍPTICO •

VÍCTOR CABRERA (Arriaga, Chiapas, 1973). Es autor del libro de poemas cinematográficos *Wide Screen* (Bonobos, Toluca, 2009) y compilador de la antología *Una raya más. Ensayos sobre Eduardo Lizalde* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2010).

64 • LA CARRERA PROSEGUIDA •

ÉRIQ SÁÑEZ (Ciudad de México, 1986). Con el cuento «Ni regreses si estás con esa ramera» obtuvo el primer lugar del Premio Punto de Partida 2010.

67 • Retrato de familia •

JEAN-MARC DESGENT (Montreal, 1951). Entre sus libros traducidos recientemente al español se encuentra *Demasiado se piensa que nada muere / On croit trop que rien ne meurt* (Mantis editores / Écrits des Forges / Conarte, Guadalajara, 2008, trad. de Laura González Durán). En 2010 publicó *Portraits de famille*, inédito todavía en español, del que están tomados el presente poema.

73 • Celebración •

CARLOS TRAVESÍ DE DIEGO (Madrid, 1963). Con el poemario *Propio y extraño* obtuvo el Premio Letras Jóvenes concedido por la Junta de Castilla y León en 1993.

75 • TRAVESÍAS (capítulo I) •

JONATHAN ALEXANDER ESPAÑA ERASO (San Juan de Pasto, Colombia, 1984). Es autor del libro de relatos *La casa con desván* (Rubeo, Madrid, 2011). Éste es el primer capítulo de su nueva novela.

79 • Claro de luna •

KARIM HAUSER (Monterrey, 1972). Estudió Relaciones Internacionales en el ITAM, donde fundó la revista *Urbi et Orbi*, y Periodismo en la Universidad de Londres. Corresponsal de la BBC en Medio Oriente. Actualmente trabaja en Casa Árabe, en Madrid. Prepara un libro de relatos.

82 • Cranbrook •

IGNACIO ORTIZ MONASTERIO (Ciudad de México, 1972). Ha sido colaborador de *Letras Libres*, la *Revista de la Universidad de México*, *Tierra Adentro* y *The Southern Literary Journal*, entre otras publicaciones.

91 • Escribir en estado de gracia, ¿por qué no? •

JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ (Mazatlán, 1970). Su libro más reciente es *Sangre de familia* (Planeta, México, 2011).

93 • Plaza Río de Janeiro una tarde soleada de sábado •

SERGIO TÉLLEZ-PON (Ciudad de México, 1981). Es coautor del libro *México se escribe con jota. Historia de la cultura gay mexicana* (Planeta, México, 2010).

94 • Felicidad, lenguaje y cultura •

JULIO HORTA (Ciudad de México, 1980). Ha publicado su trabajo en diversas revistas y editoriales, y actualmente es profesor de la UNAM. Está incluido en la antología *Poesía y narrativa actual* (Nuevo Ser Editorial, Buenos Aires, 2006).

100 • El niño de la bicicleta •

NAÏM KATTAN (Bagdad, 1928). Emigró a Quebec en 1954. Uno de sus últimos títulos es la novela *Le long retour* (Hurtubise, Montreal, 2011).

HOMENAJE A CARLOS FUENTES

108 • CARLOS FUENTES (1928-2012) •

JOSÉ MIGUEL OVIEDO (Lima, 1934). Entre varios volúmenes de crítica y antologías literarias, es autor de *Historia de la literatura hispanoamericana* (Alianza Editorial, Madrid, 2005, en cuatro tomos).

110 • Dos notas a propósito de Carlos Fuentes y la narrativa de invención •

JULIO ORTEGA (Casma, Perú, 1942). Uno de sus libros más recientes es *Teoría del viaje y otras prosas* (Ediciones del Centro, Madrid, 2009).

114 • CAMINA LA SOMBRA •

JORGE F. HERNÁNDEZ (Ciudad de México, 1962). Entre sus últimos títulos se encuentra la novela *Réquiem para un ángel* (Alfaguara, México, 2009).

118 • La muerte de Artemio Cruz: ENTRE LA NOSTALGIA DEL AMOR Y EL DESEO DEL PODER •

DULCE MARÍA ZÚÑIGA (Culiacán, 1961). Es autora, entre otros libros, de *La novela infinita de Italo Calvino* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1991), y es la coordinadora académica de la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara.

125 • Defensa soñada del Minotauro

(*Carolina Grau*, de Carlos Fuentes) •

IGNACIO PADILLA (Ciudad de México, 1968). Su libro más reciente es *La industria del fin del mundo* (Taurus, México, 2012).

PLÁSTICA

• Realismo artificial • 1

GEORGE CONDO GEORGE CONDO (Nueva Hampshire, 1957). *Estados mentales*, su exposición más reciente, ha tenido como sedes, en 2011, el New Museum de Nueva York, el Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam, la Hayward Gallery de Londres, y, en 2012, el Schirn Kunsthalle, en Fráncfort. Entre otros reconocimientos, recibió en 1999 el Premio de Arte de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras. Obra suya forma parte de las colecciones de los museos de Arte Moderno (MOMA), Guggenheim y Whitney, en Nueva York, entre otras instituciones. 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 •

Cine • La felicidad en el cine: un asunto de estilo • HUGO HERNÁNDEZ 129

Libros • Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del *Anuario mínimo* • LUIS ARTURO GUICHARD 131

• *Adentro no se abre el silencio*, de Nadia Escalante • CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE 138

• *De travesía por la crítica de la cultura* • JUAN PATRICIO RIVEROLL 139

• *Trilogía de la Patria Boba: una lectura crítica de la Historia* • CARMEN VIRGINIA CARRILLO 141

Zona intermedia • La felicidad de la destrucción en Baudelaire • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 146

Visitaciones • *Ciudad Bradbury* • JORGE ESQUINCA 147

Nodos • *Felicidad duradera gracias a la química, la física y los carteles* • NAIEF YEHA 149

www.luvina.com.mx

•••••

Luvina. Letras al Aire

Radio Universidad de Guadalajara

104.3 FM

www.radio.udg.mx

Lunes, 21:00 h (quincenal)

•••••

LOS GANSOS DE LA PANCHA

Cuando aún me sacaba bolitas de la nariz
y le jalaba la cola a mi gato,
yo estaba chico, pero tan chico todavía
que a primera vista nadie me veía.

Y un día que me sentí ya grande
chequé el ambiente y ¡zas! crucé la puerta:
—Ahora sí me voy, me voy hacia mi suerte
me vale todo el mundo, y ¡basta con las órdenes!

Salido de mi casa, ¡los gansos me gustaron!
Me eché a correr tras ellos, con ganas de espantarlos;
y de repente ellos, aleteando fuerte, me vienen justo
[encima...

Y ¿qué podía yo hacer? Yo, pues, lloré.

AL FINAL DEL PUEBLO

¡Qué cosa allá en los cielos!
Lluvia que cae con nieve.
El viento arrastra arriba

AGLI ÓCHI DLA CHÈCCA

Quant ch'a faséva i palunzéin me nès / e ch'a tiréva la còuda me gat, /
a s'éra pécal, mo pécal da fat / che a préima vésta ta m u n févi chés.
// Mo una matéina a m so sintéi d'ès grand / ò guèrs in zéir e pu a i ò
ciap la pórtà: / — Sta vólta a vagh, a vagh par la mi sórtà / e s-ciao a
tótt, e basta sa sti cmand. — // 'D fura da chèsa agli óchi al m'à piséu! /
e aldùra dri ch'a vléva spaventéli; / mo lòu al s' vólta ad bòt e al slèrga
agli èli / e mè, csa vléiv ch'a faza? A i ò pianzéu.

TI ÉULTUM CASÉTT

Si méunt l'è un pèz ch'u i dà: / e' fa dla ròba strètta. / Se mèr e' vént e'
rózzla / un pèz ad chèrta zala, / s'un òs ad pèsga splòcca. // Tra póch

del mar un papel amarillo
pegado a un hueso de durazno.

La tempestad que viene
se va a llevar a todos.

Pero al final del pueblo
hay un hombre en una cama
quien sin abrir los ojos
toma en la oscuridad,
no quiere despertarse.

EL FIN DEL MUNDO

Las ruedas de las carretas
se pararon,
las pipas de terracota
se quemaron la tarde
que velábamos entre los pajares;
las paredes están viejas
las grietas bajan
como los rayos.
El clavo del reloj solar
precipitó.

l'è una tempèsta / ch'la s' pórtà véa iniquèl. // Mo u i è ti éultum casétt
/ un òm t'un fònd schéur, si ócc céus, / ch'u n s'vó svigé dafàt.

LA FÉIN DE MÒND

Al ródi mi carétt / al s'è farmè, / al péppi ad tèra còta / al s'è brusé la
sàira / a fè la vèggia tra i paièr; / i méur i è vécc / al crépi al vén d'in zò
/ comè di fólmin. / E' ciód dla meridièna / l'è caschè.

E' GAT SÒURA E' BARCÒCAL

Léu l'éra un mat / che féva féinta d'ès un animèli / tra al rèmi de bar-
còcal. // E' su pór ba l'éra e' più bón òm ch'u i fóss / che 'd chèsa u s'a-

EL GATO SOBRE EL CHABACANO

Él era un loco
que pretendía ser un animal
entre las ramas del chabacano.

Su pobre padre era el hombre más bueno que hubiese
en la casa se abrazaba a los roperos
para cerrar los cajones con su rodilla.

Y le decía: —Anda, Luisito, bájate;
escucha a tu papito—
Pero el loco se agazapaba entre las ramas
y toda la noche maullaba como un gato.

LA MUERTE

A mí la muerte, pues
me hace morir de miedo
se dejan muchas cosas
que no se vuelve a ver:
amigos, familia,
los árboles del Paseo con sus olores,
la gente que encontraste
solamente una vez.

brazéva ma l'armèri / e pu e' ciudéva e' casitòun si znócc. // U i géva:
— Gino, va là vén zò; / dà rèta, dònca, ma quèl ch'u t déi e' tu ba — /
Mo e' mat u s'ranicéva se barcòcal / e tótt la nòta e' féva i vérs de gat.

LA MÓRTA

Mu me la mórt / la m fa una pavéura che mai / ch'u s lasa tròpa ròba
ch'l'a n s vàid piò: / i améig, la tu faméia, / al piènti de' Pasègg ch'agli à
cl'udòur, / la zénta te incuntrè una vólta snò. // A vrèa muréi d'invéran
quant che pióv / ch'u s fa la sàira prèst, / e 'd fura u s spòrca al schèrpi
te pantèn / e u i è la zénta céusa ti cafè / datònda ma la stóva.

Quisiera morirme en invierno, cuando llueve
tan fuerte que anochece temprano,
y afuera los zapatos se ensucian por el lodo
y la gente se junta en los cafés
alrededor de la estufa.

LA HUERTA

Ésta es nuestra huerta: un pedacito de tierra
cerrado por un muro
en donde están sepultados los huesos de los gatos
[muertos,
y el abuelo lo cuida
con sus tarros de semillas y de frijoles secos
y su palita con el mango largo
que repone detrás de la casa.

En el verano hay un poco de todo:
maduran también los chícharos
y berenjenas negras junto a la lechuga.
En el invierno hay sólo coliflores
con sus hojas plagadas de hoyos
y el abuelo se queda mirando en la ventana
porque disfruta el calor.

L'ÓRT

Quèst l'è e' nòst órt: un quadratìn ad téra / céus da una muràia / in dò
ch'l'è spléid agli òsi di gat mórt, / se nòn ch'u i bèda / ch'l'à di buslòtt
ad sménti e fasùl séch / e una sapìna se mangh lòngh / che pòza dri
da chèsa. // D'instèda u i è un pó 'd tótt: / l'è fat éncà i bsaréll / e cal
manzèni niri sòura l'insalèda. / D'invéran snò di chèval / sal fòi pini ad
béus / e e' nòn che guèrda zò da la finèstra / ch'u i pis ad stè te céus.

LOS DOS ESCARABAJOS

Dos escarabajos se encuentran
y se miden con la mirada;
se besan por delante,
se besan por detrás,
y se van.

Después se regresan
y se abrazan;
se dan una mano, dos, tres,
se miran la panza,
se la rascan,
se hacen cosquillas,
y se van.

Después se regresan,
se rompen un brazo, dos, tres,
se clavan las garritas en las orejas
se aturden,
se abren las panzas
y se las chupan, despacio y con los ojos cerrados.

Pasa por ahí un tercer bicho;
los besa por delante
los besa por detrás
y se los come.

I DU BAGARÓZZ

Du bagarózz i s'è incuntrè / e i s'è gaurdè da in chèva fina i pi; / i s'è basè davènti, / i s'è basè di dri, / e via ch'i è andè. // I è turnè indrì / e i s'è abrazè; / i s'è dè una mèna, dò, trè, / i s'è guardè la pènza / i s'è gratè, / i s'è fat i sangétal / e via ch'i è andè. / I è turnè indrì; / i s'è ròtt un braz, déu, tréi, / i s'è instinchè agli ungìni tagli urècci / i s'è inzurléi, / i s'è sfundè la pènza / e i s'l'è ciucé, pianìn pianìn si ócc céus. // L'è pas un ènt da lè; / u i a basè davènti / u i a basè di dri / e u si è magnè.

LOS LADRILLOS

Mi abuelo hacía los ladrillos
mi padre hacía los ladrillos
yo hago ladrillos también:
¡ay, los ladrillos! Pero no tengo mi casa.

Hice la nueva iglesia del Sufragio
hice las casas más bonitas del pueblo
hice las torres, los puentes y los balcones
y la gran villa del patrón, bien ubicada
pero no tengo mi casa.

I MADÉUN

E' mi nòn e' féva i madéun / e' mi ba e' féva i madéun / mè a faz i madéun: òs-cia i madéun! / Mélla, dismélla, al muntagni ad madéun / e mè la chèsa gnént. / O' fat la cisa nova de Sufràz / ò fat tòtt quant al chèsi de Pasègg, / ò fat al tòrri, i péunt e di teràz, / ò fat la vélla granda di padréun ch'la ciapa tòtt e' sòul, / e mè la chèsa gnént.

SI GANAMOS NOSOTROS

Si ganamos nosotros voy a ir a tu casa:
voy a hacerte recordar lo que me hiciste
te voy a morder la cabeza y por doquiera.

Pero si ganamos nosotros acabaré
teniendo mucho por hacer,
y ojalá tú no me andes jodiendo
con que te deje en paz en nombre de tus hijos;
y si me ves, por azar, detrás de tu casa
no te pongas a temblar ocultándote con las cortinas,
que sólo vinimos a medir la calle.

EL AGUA

El agua en el vaso
el agua en el canal
el agua en el río
y la vez que también yo toqué en el hombro
el agua del mar.

S'A VINZÉMM NÉUN

S'a vinzémm néun a t véngħ a truvè ad chèsa: / a t faz avnéi in amént
quèl ta me fat / e a t dagħ ad mór's tla tèsta e dimpartótt. // E pu sa
vinzémm néun l'andrà a finéi / ch'avrò un dafè che mai, / mo tè nu vén
datònda a ròmp e' caz / a dèi ch'a t lasa stè pri tu burdèll; / e se par
chès ta m vàid dri la tu chèsa / nu sta a tremè de spèsa la finèstra, / ch'a
vnémm a tó al miséuri ma la strèda.

L'AQUA

L'aqua te bicir / l'aqua te fòs / l'aqua te fiómm. / E pu una vólta a i o
tuchè sal spàli / l'aqua de mèr.

PREGUNTA

No es que tenga ganas
de compararme a nadie,
pero cuando me caí de la bicicleta
me lastimé las costillas,
las manos y los pies.

Y ahí viene mi pregunta:
¿Quién soy yo?
Y mis heridas, ¿se parecen
a las del Señor?
O sea, ¿podría yo aprovechar
el don que me tocó?
¿Podría yo hacer milagros?
¿Podría vender virgencitas, por ahí?

DMANDA

U n'è ch'a vòia / fè di paraghéun / ma quant che mè a sò casch in bici-
clètta / a m sò fat mèl tal costì / tal mèni e sòtta i pi. // La dmanda ch'a
v faz la è quèsta: / chi sòia mè? / Al mi feróidi al s'assarmèia / ma quèlli
de Signòur? / Insòmma comè ch'a pòs sfruté / ste dòun 'd natéura? /
Pòsi fè di mirècal? / A pòsi vènd dal madunòini in zóir?

MI NOMBRE

Si me garantizan que pondrán
mi nombre en mayúsculas en la portada del periódico
vaya si no me chingo hasta a mi madre.

LA TOS

Mi casa está tan arriba
que se escucha la tos de Dios.

EL AIRE

El aire es esa cosa ligera
que queda alrededor de tu cabeza
y se torna más clara cuando tú te ríes.

VERSIONES DEL ROMANOL DE STEFANO STRAZZABOSCO

E' MI NÓM

S'a m agrantói da mètt e' mi nóm in grand / sòura la próima pagina de
giurnèl / mo figa s'a n faz fura la mi ma.

LA TÒSA

La mi chèsa la i è acsè d'in èlt / ch'u s sint a tòs e Signòur.

L'ARIA

L'aria l'è cla ròba lizira / ch'la sta datònda la tu tèsta / e la dvénta piò
cèra quant che t'róid.

La hora feliz

VICENTE QUIRARTE

HORA FELIZ SE LLAMA EL BREVE LAPSO en que se cobra al dos por uno: tiempo al que pocos privilegiados tenemos acceso porque es el laboral, obligado, casi siempre mercenario. No es la hora de los borrachos, sino del borracho solo. La hora de hacerse preguntas que antes formulamos, entonces sin hallar respuesta, ante la mirada en seco del psicoanalista. Por tal motivo, el bar de Sanborns es en ciertas horas el más barato y el mejor para escribir. O simplemente para estar.

Por una razón que antes no me explicaba, sólo aquí pido la pareja formada por el Herradura blanco y la cerveza Bohemia. Sin embargo, mientras el agua que corta, la espuma y el oro líquido se hacen parte de mi cuerpo y consuman su plenitud sobre derrotas de la semana, recuerdo que las extrañas ocasiones en que mamá bebía, la cerveza Bohemia era su invariable elección. Mamá convertía toda la vida en dos por uno. Mientras sus hijos y su marido nos afanábamos en combatir el tiempo, para que como huésped incómodo se fuera, ella lo expandía, le daba sentido, con una sabiduría que Baudelaire no se atrevió a intuir. Esperaba cada mañana litúrgicamente la hora de Los Beatles y los escuchaba, aunque nunca aprendió inglés, como si fueran cantos gregorianos.

A lo largo del año escolar 1986, mientras fui profesor visitante en Austin College, me enviaba puntualmente por correo *Proceso* y *La Familia Burrón*. En esos tiempos prehistóricos anteriores a la red era su forma de mantenerme en comunicación con México, pero también con la parte más profunda de lo que como familia éramos. Los Burrón eran parte de nosotros, al igual que seres y objetos del barrio de La Lagunilla, donde nacimos y nos criamos: los pisos y muros de piedra irregular de las que antiguamente fueron fastuosas construcciones —*éstos fueron patios*—, los patios en que el mundo era ancho y nunca ajeno, las azoteas como quinta fachada y el lugar más próximo al cielo. Las revistas llegaban

acompañadas de una carta con la letra grande, fresca y clara de mamá. Se llamaba Luz, pero mis hermanos y yo comenzamos a llamarla Gamucita: su cabello blanco y restirado, sus anteojos y su figura cada día más menuda nos recordaban físicamente a doña Gamucita Botello de Pilongano, madre sufrida y abnegada del poeta Avelino Pilongano, autor, entre otros títulos, de *Aquelarre de neuronas* y *El círculo cuadrado de las amibas*.

Mamá lloró como ninguno de nosotros la muerte de mi padre. Lloraba por él, pero más por ella, por lo que les había faltado, por lo que de su marido nunca tuvo. «Lo mejor del matrimonio es la viudez, aunque uno sea el muerto», predicaba el gran Alí Chumacero. Con la muerte de mi padre, mi madre vivió su nueva juventud: en la plenitud de sus sesenta años, subía ágilmente las escaleras del metro; iba sola a una sala de cine a ver la película *The Warriors*, rodeada por bandas urbanas en los asientos vecinos; depositaba puntualmente el abono de la Enciclopedia Británica, cuando la convencí de que era la mejor inversión que podíamos hacer para el futuro, antes de que la era cibernética intentara tomar por asalto esa trinchera.

Una imagen me queda del momento en que, sin derramar una lágrima, mamá lloró verdaderamente a papá. No a ella en él, sino al hombre que amó, despreció, perdonó y volvió a amar. El hombre tan distinto a ella, tan arbitrario e injusto. Tan constante. Varios años después de la muerte de papá, mamá y yo estamos viendo, sin nadie más en casa, la adaptación al cine de *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi. Al ver a Marcello Mastroianni en el papel del personaje desilusionado y abúlico de la novela, excedido de peso en cuerpo y alma, melancólico y vencido, descubrimos su asombroso parecido con papá. «¿Llevas dinero?», era la pregunta invariable de la esposa de mi padre. Y esa pregunta se la hizo aquel 13 de marzo de 1980 en que lo vio con vida por última vez. Quería decirle además que regresara, que le iba a planchar el traje, pues se iba a la Universidad con las mismas arrugas del heroico traje de combate que Mastroianni luce en la película, bajo el calor humillante y bochornoso de Lisboa. Mamá hubiera querido planchar el alma a papá, aunque en el fondo sabía que dentro de él ya sólo brillaba un sol oscuro. Cuando en la parte final de la película tomé la mano de mamá, sin decirle nada le decía que la parte sobreviviente del nosotros era como el nuevo Pereira que, libre de kilos y de anteojos, rejuvenecido por el amor al prójimo, era el Martín Quirarte que nos queda: no el enemigo mortal de sí mismo sino el hombre generoso y altruista que se daba a los otros.

Doña Luz murió de modo imprevisto a sus ochenta y cinco años mientras escuchaba a Wolfgang Amadeus Mozart. Exteriormente en paz,

aunque dentro de ella tuvieran lugar catástrofes biológicas que destruían de manera definitiva su prolongada, envidiable fortaleza. La primera de nosotros que se iba en su cama y se apagaba en paz. No he podido llorarla porque no me duele, y eso también le debo reprochar. Tuvo siempre la suprema elegancia de estar sin notarse. Ser la última en dormir y la primera en conocer el alba. Enfrentar la desgracia con resolución nacida de un estoicismo natural, sin adjetivos. Aun así, el dolor que no me deja es haber tenido que decirle frente a frente que su hijo mayor ya no existía. Verla quebrarse así.

El 11 de mayo de 2011, mis hermanos, mis sobrinos y yo nos reunimos en la notaría para ultimar los detalles de la venta de la casa que habitábamos en la Colonia Roma. Ese día se cumplieron trece años del día en que sepultábamos a Ignacio, el mayor de mis hermanos. En la coincidencia leo el término de un ciclo, el cierre de un circuito. Nuestro hermano Ignacio se fue de entre nosotros, a los cuarenta y siete años, el 9 de mayo de 1998. Se suicidó a la edad de Lovecraft, de Pessoa, de Musset. Temprano todavía para irse. Tarde para empezar de nuevo.

A partir de esta decisión de otro miembro de la tribu nos dimos cuenta de que era imposible bajar la guardia; había que blindarse otra vez contra el enemigo latente, contra la que William Styron llama *oscuridad visible* en un libro que se convirtió en mi lectura obligatoria y devoro con la avidez de la primera ocasión, como si de una medicina milagrosa se tratara.

El perro amarillo nace en la calle. Es solitario, estoico y resistente. Siempre hay alguien que le tiende la mano. Por eso la frase «Suerte de perro amarillo» debe mover más a admiración que a lástima. La metáfora describe inmejorablemente a mi hermano Ignacio. Nació con ese sino y creció con una excesiva presión por parte de papá. Una es la persona que nos procrea a un número de hijos, pero cada uno tendrá un padre distinto, lo vivirá a su propia manera. Así sucedió con nosotros. Mi padre concentró en su primogénito todas sus frustraciones —*el amor y la cólera*— y no hubo jamás comunicación —menos comunión— entre ellos.

Ese día se cumplieron trece años del día en que sepultábamos a Ignacio, el mayor de mis hermanos. En la coincidencia leo el término de un ciclo, el cierre de un circuito.

Ignacio. Mi hermano mayor que todo lo sabía: dinosaurios, el funcionamiento de un auto de carreras, la letra en inglés de las nuevas canciones, distancias entre los planetas, el hombre de Tepexpan en el Museo de Historia Natural del Chopo. Cuando me confesaba no tener respuesta a mi pregunta, reacio a admitir su falibilidad, yo insistía: «¿Y calculándole?».

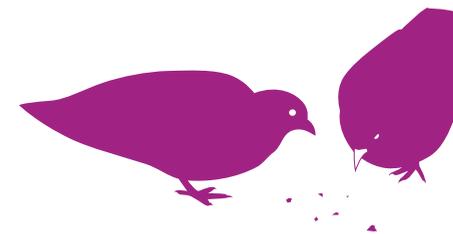
En la única fotografía infantil donde estamos juntos, a sus cinco años Ignacio es un rocanrolero de avanzada: ultrapeinado con brillantina y un suéter que se afana en mantener su dignidad de nuevo. Yo, de dos años, basto, guandajo, el pelo chino y revuelto, como Silvestre Revueltas crudo y acabado de despertar, en una fotografía que conserva, devoto, Eusebio Ruvalcaba. Ignacio me toma de la mano y sonrío complacido a la cámara. Yo manifiesto la hostilidad y la mala cara de todas mis imágenes infantiles. Al reverso, una mano que no es de mi madre ni mi padre escribió, para dar constancia del hecho: «Chentito y Nachito». ¿En qué momento se rompió el pacto? ¿Cuándo logró el Señor Hyde inocular en su sangre ese filtro incapaz de regresarlo a la luz? ¿Cuándo mi hermano y yo dejamos de tomarnos tangiblemente de la mano, se bifurcaron los senderos y él se dejó vencer por el demonio al que cada uno y en grupo debíamos vencer? Defectos horribles, corregibles, escribía sistemáticamente en un cuaderno, y trataba de resolver los que más lo torturaban.

El suicida es un instrumento de precisión, una máquina de matar, su propia, infalible guillotina. La carta dejada por Ignacio se hallaba en su impresora. Ni siquiera la sacó de la máquina. Después de su muerte, ante mis inevitables sentimientos de culpa, el doctor Miguel Matrajt hizo la analogía del suicida con la máquina: una moledora de carne está concebida para llevar a cabo una función, pero igualmente triturará cuanto se le ponga enfrente. Nada hubieran hecho mis visitas, mis buenas intenciones, nuestras carreras por Ciudad Universitaria, donde el movimiento era el inmediato y eficaz remedio contra la melancolía. «Si usted hubiera podido comprarle un departamento en la Quinta Avenida de Nueva York y le hubiera depositado un millón de dólares al mes, ¿lo habría salvado?». Vanidad del que sigue aquí. Si a la muerte de papá la vida se convirtió en sustituto inevitable, a lo que contribuyó considerablemente el sol del nacimiento de Anabel, nuestra primera sobrina, mi ahijada, la partida de mi hermano convirtió todo lo brillante y nutricional en materia de duelo y de dolor.

Tres veces lo vi muerto. La primera, cuando entré con un cerrajero a su departamento y al darme cuenta de que la vida ya no estaba con él, instintivamente, como en los días de la niñez, le toqué el hombro des-

nudo y aún caliente. La segunda, al regresar con los agentes judiciales, cuya vulgaridad inevitable se volvió solidaria, aliviaba el dolor paralizante y obligaba a la acción: ayudar a descolgarlo me hizo entender la importancia de que los deudos sean partícipes de la que de otra forma dejaría de ser una ceremonia. La tercera, cuando al final del día más largo de mi vida, ya muy entrada la noche, reconocí su cuerpo. En la sordidez natural del Semefo, en ese lugar que parece subrayar toda la fealdad y miseria de la Ciudad de México, al mirar su cadáver y mover afirmativamente la cabeza dije que sí era él mi hermano, que había sido, aun en ese tiempo presente, inacabable, que enseña a respirar con más respeto. Comprendí las palabras de Raymond Carver en su cuento sobre la muerte de Anton Chéjov. La esposa del escritor solicita quedarse un momento a solas con el cuerpo. Más tarde escribiré: «No había voces humanas, ni sonidos de todos los días. Había sólo belleza, paz, y la grandeza de la muerte».

Cuando Ignacio decidió quitarse la vida, en el mensaje que nos dejó menciona que creía tener la misma enfermedad que papá. Los sobrevivientes del naufragio queremos, necesitamos que nos digan lo que tiene el de nuestra estirpe, para tratar de entender el comportamiento de esa larva que crece, implacable e invisible, dentro de nosotros, aunque luego significativo y significado pierdan sus conexiones. Lo que sí me fue posible atestiguar varias veces es la manera tangible, brutal, definitiva en que golpeó a mi hermano: los Quirarte sabemos reconocer, como los animales ventean a su depredador, el instante en que llega, para posarse en nuestra espalda y no soltarse, la bestia de la abulia y la parálisis. No transcribo íntegramente la carta de mi hermano. La conservo y la he leído innumerables ocasiones, pero, como escribe Marc Etkind, las notas suicidas no deben ser leídas por extraños, a menos que circunstancias especiales las conviertan en documentos públicos. Espigo solamente lo que puede servirnos a los que aún estamos de este lado: tres veces mi hermano dice que no puede con la vida. Tres veces se disculpa por lo que está a punto de hacer. La misma reiteración, desesperadamente lúcida, aparece en la carta que Virginia Woolf dejó a su marido el 28 de marzo de 1941 antes de arrojar al río, provista de piedras que la ayudaran a garantizar su muerte:



Mi más amado:

Otra vez tengo la certeza de que me estoy volviendo loca. Siento que no podremos pasar por otra de esas temporadas terribles. Y ahora no me voy a recuperar. Empiezo a escuchar voces y no me puedo concentrar. Así que hago lo que me parece que es lo mejor que puedo hacer. Has sido en todos los sentidos más de lo que nadie podía ser. No creo que dos personas puedan haber sido más felices antes de que llegara esta terrible enfermedad. No puedo luchar más. Sé que estoy arruinando tu vida, que sin mí podrás trabajar. Y sé que lo harás. Ves que ni siquiera puedo escribir esto propiamente. No puedo leer. Lo que quiero decirte es que te debo toda la felicidad de mi vida. Has sido completamente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decir esto —todo mundo lo sabe. Si alguien hubiera podido salvarme ese alguien hubiera sido tú. Todo se ha ido de mí excepto la certeza de tu bondad. No puedo seguir arruinando tu vida. No creo que dos personas hayan podido ser más felices de lo que hemos sido.

En Nueva York, después de la muerte de mi hermano carnal, largas conversaciones con Frédéric-Yves Jeannet, hermano por elección. Unidos por la admiración común a Jean-Arthur Rimbaud y el suicidio de nuestros padres, la nueva herida causada por la decisión de Ignacio nos obligaba, necesariamente, a reinventar la vida, como exigió el maestro. «Yo no puedo pensar en suicidarme, porque a mí ya me lo hicieron antes». Frédéric lo dice plenamente convencido, él que ha resistido embates de la Oscura Señora y ya rebasó la edad de los 37 años que tenía su padre cuando abandonó este mundo.

Los hijos de suicida vivimos con una espada encima. Nos indican una ruta de salida. Nuestro doble trabajo consiste en explorar otros senderos. En el cuento «Hansel y Gretel», de los hermanos Grimm, los niños perdidos en el bosque logran volver a casa gracias a la previsión de haber señalado el camino con piedras. La segunda vez no pueden reconstruirlo porque los trozos de pan esparcidos para marcar el regreso han sido comidos por los pájaros. Aunque no se lo proponga, el suicida traza para los suyos un camino. Los sobrevivientes lo reconstruyen, acaso también sin proponérselo; al mismo tiempo buscan y propician la llegada de pájaros del alma que borren los indicios del sendero que conduce al encuentro fatal con el espejo: no el que refleja lo que somos, o lo que creemos ser, sino el que pierde la batalla contra la mitad siniestra que acabará con nosotros, ese Señor Hyde embrutecido por el miedo y la impotencia ante una vida que no tiene otro remedio que aniquilar.

Estamos en el piso 29 de un edificio en la calle 83. Debajo de nosotros se despliega la ciudad. Mi padre se arrojó desde un puente ridículamente bajo. De no haber obtenido la gloria y el alivio de la muerte, lo hubiera esperado una humillante invalidez. Abajo palpita la vida y palpita en nosotros. Somos dos mínimos participantes en la gran representación. No somos imprescindibles para el mundo ni primeras figuras, pero en este momento somos los primeros hombres en el mundo. El suicida descubre que es el último hombre sobre la Tierra, pero también, cuando algo muy dentro de sí le dice que el fin de sus dolores ha llegado, tiene un instante de plenitud que lo hace dios y creador de sí mismo, poderoso y omnipotente. Como el escritor cuando logra vencer ese no sé qué que lo mantiene vivo y al que es necesario matar para otorgar la vida.

La nevada doblemente extraordinaria que cayó entre el 10 y 11 de enero de 1967 en la Ciudad de México está ligada a Ignacio porque nunca lo admiré como entonces. Mi padre nos había enviado a la biblioteca del Museo de Antropología para transcribir unos microfilmes. Ignacio era el caballero y yo su escudero. Como excelente y pulcro mecanógrafo que era, tecleaba mientras yo leía, en un libro barato e invaluable, *A Study in Scarlet*. Frente a su máquina del tiempo, mi hermano hacía vivos los trabajos y los días de héroes mexicanos. Afuera, Chapultepec nevado era Londres y salíamos, pubertos Holmes y Watson de Anáhuac, a soportar temperaturas inéditas, a convertirnos en pequeñas locomotoras que invadían el aire con su vaho personal, irrepetible. Creo que entonces conocimos verdaderamente la felicidad.

«Manito», nos decíamos, cuando el cariño no conocía barreras ni convenciones, cuando la palabra *hermano* aún no nos hacía enemigos ni parientes incómodos. Ya no nos dábamos la mano, como en la fotografía infantil, pero cuando emprendíamos nuestras sistemáticas exploraciones por la ciudad, su mano mayor iba en mi hombro, la mía en el de Javier, mi hermano menor. Manito. Caminábamos dueños de la ciudad, queriéndolo todo, necesitando nada. Invencibles •

Felices los felices

ÁNGEL ORTUÑO

Mira el grupo de hormigas.

¿Te esperan en tu casa? ¿Tienes

tiempo?

Siente la comezón, el color rojo

mientras repites ácido —leíste—

ácido fórmico.

El piso desde cerca. Un letrero que dice

Respete las señales.

Más adelante otro: Jesús es la respuesta

siempre y cuando

la pregunta no sea

cuál es el peso atómico del cadmio.

CUANDO LEÍAMOS EL PARAÍSO

ANA CLAVEL

SUPE QUE SE TRATABA DE UN DÍA INUSUAL desde que vi el globo azul posarse ante mis pies como una caricia del viento. Redondo y pleno, era la manifestación de un símbolo o una señal. Sentí la tentación de inclinarme a recogerlo, pero entonces, la fracción de segundo que dura una duda, el globo siguió su camino, su flotación ligera, y se posó frente a la cochera de mi vecina. Ella salía a dejar a su hijo a la escuela y sin miramiento alguno lo enfrentó. El globo azul cedió a la violencia del ataque y reventó bajo una llanta. Mi vecina se alejó mientras yo me acercaba al agonizante. Lo tomé entre las manos como el despojo de un deseo y, triste, lo arrojé a una alcantarilla.

No quise pensar más en el asunto, pero el globo volvía a inflarse en mi memoria, negándose a morir. Me imaginaba camino al trabajo con el globo azul en las manos, la cara del vigilante para embromarme al decir que aquel no era el Día del Niño, la expresión burlona de Marita y de mi jefe: «¿Dónde fue la kermés?».

(En realidad, no habría habido ninguna expresión de mi jefe, quien sólo me habría mirado con un gesto de obtuso desdén).

Subida al metro, no cesaba de suponer las dificultades para mantener la integridad del globo azul entre toda aquella gente, pero, por más razones que esgrimiera, una parte de mí sabía que todo aquello eran excusas: me había negado a levantar el globo, a recoger su ilusión perfecta y correr el riesgo de que cambiara mi vida.

TODO MUNDO SABE que la vida está llena de trivialidades, hechos menudos y rutinarios. Un polvo que se acumula a diario sobre nuestros corazones. También, de alguna manera, todo mundo espera que entre ese

mar de situaciones que llamamos «vida diaria» estén las oportunidades del azar, la suerte, esa lotería instantánea que no es otra cosa que el momento de intersección en que nuestros actos encuentran su correspondencia con la circunstancia. Entonces se desencadena una maquinaria invisible: el cambio que podría llevarnos a otra vida, el puente para dejar atrás lo que fuimos y transportarnos a una inalcanzable felicidad.

MI JEFE ME HA SORPRENDIDO revolviendo irreflexivamente su café. He percibido una brizna de odio en su mirada: con cada vuelta de cuchara su café ha terminado por entibiarse. Me ordenó que le sirviera de nueva cuenta uno, pero en sus palabras («Felisa, tráigame otro café... y no lo revuelva tanto») han surgido feroces los colmillos de la posesión: «Mientras trabaja, usted y sus pensamientos, usted y cada una de sus secreciones, todo lo que salga de usted, me pertenece solamente a mí».

¿Cómo decirle que soy yo la que lo tiene aprisionado en el globo azul, como un genio malhumorado que tal vez sueña con un anuncio espectacular donde un hombre joven y vigoroso se vuelca incontenible sobre una mujer que reposa en una playa paradisíaca?

NO HA TERMINADO DE TRANSCURRIR LA MAÑANA —apenas el segundo café de mi jefe y la junta de programación semanal de los gerentes— y el globo azul vuelve a dar señales de vida. Desde el conmutador de nuestro piso, Marita me hace señas para que tome una llamada.

—Qué voz más sexy... Cómo se nota que ya tenemos nuevo galán —me dice antes de enlazarme con el desconocido.

Se trata de Miguel. Mi primo. A quien he visto muy escasamente en los últimos años. Sólo alguna fiesta familiar o un fugaz encuentro en casa de sus hermanas, cuando, tanto él como yo, sin proponérselo, estamos de visita en la vieja casa de Condesa. Me ha pedido vernos. Va a vivir en el extranjero. De la empresa de telefonía donde trabaja, lo envían a la matriz de Barcelona.

—O sea que Mariana y los niños estarán dando de brincos...

Su voz se torna más grave:

—No, ellos no van conmigo. Mariana y yo nos estamos divorciando.

¿EN QUÉ MOMENTO NOS APARTAMOS de la gente realmente importante de nuestras vidas? Como si una puerta se clausurara y después ya no supiéramos ni siquiera que esa puerta existía y que conducía a un lugar. Un lugar amado por cierto: la parte inferior de mi cama, donde Miguel y yo nos escondíamos a jugar, cómplices y ajenos a la mirada de mis hermanos y de sus hermanas. Al principio se trataba de juegos inofensivos (contarnos historias de terror, pegar estampas en el álbum de estrellas de la televisión que coleccionábamos); después, leernos historias de un libro que contaba los amores de jóvenes como nosotros que un día dejaban de leer el libro para leer en sus propios cuerpos: juegos de la piel tan comunes en las historias privadas de las familias, que más allá de los tabúes y las prohibiciones tienen su origen en la pureza: dos cuerpos nuevos que se tocan y se descubren y se reconocen. Es que, desde el principio de los tiempos, el placer siempre ha comenzado por el tacto. La piel que se incendia y cuyo goce es el más profundo de los saberes. Un saber que no nos abandonará jamás: aún puede quitarme el aliento el recuerdo de su verga erecta sonriendo en la comisura de mis nalgas.

Nunca supe cómo nos descubrieron, pero a veces he pensado que los celos de mis hermanos o la envidia de mis primas tuvieron que ver con la acusación. Sí, así fue como se clausuró la puerta. Avergonzados ante el resto de la familia, salimos expulsados de ese paraíso de debajo de la cama para ya no reencontrarnos jamás.

APENAS HE TENIDO TIEMPO DE PASAR AL SÚPER para ofrecerle algo de cenar a Miguel. Fue como si mi jefe hubiera percibido la inquietud con que miraba el reloj que cuelga a espaldas del escritorio de Marita. El caso es que, cinco minutos antes de la hora de salida, me ha pedido un inusual reporte de ventas por correo que ni siquiera es de nuestra área.

—Felisa... —me dijo, entrecerrando los párpados como si apuntara con una escopeta en el tiro al blanco de una feria—. El reporte lo quiero mañana mismo por la mañana.

El tiro al blanco, por supuesto, no es una diana común y corriente, sino un círculo de globos blancos en cuyo centro luce pleno, perfecto, aún intocado, un globo azul.

Y he acometido la tarea asignada a sabiendas de que no podría terminarla a menos de que cancelara la cita con Miguel. Pero entonces, el tiempo justo para pasar corriendo al súper y llegar al departamento antes que mi primo, he abandonado el reporte a medias. Mañana y la

oficina y el remedo de Jehová de mi jefe resultan universos tan lejanos y prescindibles como todo aquello que, de súbito —un pinchazo que libera la presión del globo—, deja de tener importancia.

¿**CÓMO ATREVERSE A DESEAR** cuando se ha arrojado la lámpara mágica en algún lugar del camino? ¿Cómo arriesgarse a hacer realidad ese deseo cuando se está sitiado en el interior del miedo, la respiración tan silenciosa para que los demás no se percaten de que aún permanecemos vivos, el cuerpo rígido como un sarcófago de uno mismo?

PERO HA BASTADO LA ILUSIÓN del globo azul para salir de la caverna, saber que si no lo tomo entre mis manos volverá a perderse, esta vez irrevocablemente. Miguel se ha mostrado sorprendido al escucharme decir sin mayores preámbulos, una vez que ha traspasado el umbral de mi departamento:

—Vamos a la recámara. De pequeña no me dejaron decidir. Pero ahora te digo: terminemos lo que nos quedó pendiente.

Tal vez por el nerviosismo, Miguel alcanza a bromear:

—¿Te refieres al libro que alguna vez leímos juntos y que dejamos sin terminar?

Por toda respuesta, he tomado la mano de Miguel para guiarlo hasta el final del pasillo. No soy la de siempre, pero percibo que una alegría cosquilleante me burbujea por debajo de la piel. Con esa otra yo, con sus palabras risueñas en mi boca que han conseguido domeñar el miedo, me escucho preguntar, mientras el deseo da tumbos irrevocables:

—¿Leemos encima o nos metemos debajo de la cama?

AHORA TODO ES INCIERTO. Apenas amanezca sabré si es posible sobrevivir al paraíso •

Maria Grazia Calandrone

PERIFÉRICO ESTE

Ustedes no conocen su belleza, los colores magníficos que hacen, la
[vastedad marina de los cajones
con las islas meridianas de los calcetines
amaranto en la mañana, cómo conmueve el lasco
de las fricciones en esta hora quieta del Sur.

Entre cuerpo y polietileno no hay espacio. Aun así resiste algo
que todavía no ha sucedido, no completamente
disecado. Bastidor de resinas. Órganos
oscuros y tiernos. Bazo. Pistón. Ahora mira
dentro de esta ausencia de espacio, toca este abarrotarse. La materia
[granada
del corazón. Cuentakilómetros. Émbolo. Cerradura. Puerta
posterior. Ganglios

TANGENZIALE EST

Voi non sapete la vostra bellezza, i colori magnifici che fate, la vastità
marina dei cassetti / con le isole meridiane dei calzini / amaranto al
mattino, come commuova il lasco / delle frizioni in questa ora quieta del
Sud. // Tra corpo e polietilene non c'è spazio. Eppure resiste / qualcosa / di
ancora non caduto, di non completamente / disseccato. Scozza di resine.
Organi / scuri e molli. Milza. Pistone. Adesso guarda / dentro questa
assenza di spazio, tocca questo stiparsi. La materia granata / del cuore.
Contachilometri. Stantuffo. Serratura. Portello / posteriore. Gangli / di

de cables y válvulas. La pituitaria. Ganglio
del hipotálamo. Ahora abandona toda la esperanza
deja que aflore
de tu rostro la meridiana amarilla
del azar —amarillo
radiante, amarillo
maduro. Una sonrisa
de mono. Blanco. Una sonrisa
canina. Cambio. Cable de los frenos. Tendones
y sus extensiones. La gravedad que nos doblega hacia abajo. Cilindros,
[aguja
y cursores. Prolongación de las rótulas en el árbol
motor. El boleto con los nombres que dejaste
en la oquedad de la piedra,
la huella de sangre con la que blanqueaste su corazón.

Mira estas columnas horizontales, este movimiento desde algún lugar,
[mira lo compactado
y al mismo tiempo lo diferenciado, esta masa hermosísima de cuerpo y
[máquina
movida
cada día por fuelles de voluntad.
Somos una mala dedición. Después, nos dividimos.

cavi e valvole. La pituitaria. Ganglio / dell'ipotalamo. Ora abbandona tutta
la speranza / lascia che affiori / dal tuo volto la meridiana gialla / del caso
— giallo / radiante, giallo / maturo. Un sorriso / di scimmia. Bianco. Un
sorriso / canino. Cambio. Filo dei freni. Tendini / e loro estensione. La
gravità ci piega verso il basso. Cilindri, aghi / e puntatori. Prolungamento
delle rotule nell'albero / motore. Il biglietto coi nomi che hai lasciato /
nella cavità della roccia, / la scia di sangue con la quale hai sbiancato il
suo cuore. // Guarda queste colonne orizzontali, questo moto da luogo,
guarda il compatto / e insieme il differenziato, questa massa bellissima di
corpo e macchina / mossa / ogni giorno da mantici di volontà. / Siamo una
collettiva dedizione. Dopo, ci dividiamo. // Pensa al continuo affrontarsi

Piensa en el continuo enfrentarse
de cortezas orbitales,
piensa
que un milímetro escaso de membrana conserva las criaturas
en la bolsa de su comportamiento moral. Aun así no hay homicidio. Los
[automóviles desfilan con
obediencia
por el periférico. Un espectáculo
de orden amoroso. Podría ser
una masacre, una llaga de ira. Pero somos
muy amables. Dorsales. Regidos
por un cotidiano afecto de monos. Ninguna inversión voluntaria. Raras
[veces
algo se nos escapa. Un triunfo ordinario de amor,
una hoguera moral
de rostros humanos y de cristal.

Debajo de ustedes se despliega la colada de paz
del carril. Raras veces algo
descarrila. Sólo de vez en cuando el corazón —la órbita
magna— se escabulle
en la malla de uranio
del puente de carros. Sólo de vez en cuando
un soplo en la sangre
lleva hasta aquí, a los nudos

/ di cortecce orbitali, / pensa / che un millimetro scarso di membrana
conserva le creature / nel sacco del proprio comportamento morale.
Pure, non c'è omicidio. Le autovetture sfilano con / obbedienza / lungo
la tangenziale. Uno spettacolo / di ordine amoroso. Potrebbe essere /
un massacro, una piaga d'ira. Ma siamo / gentilissimi. Dorsali. Retti /
da un quotidiano affetto di scimmie. Nessun investimento volontario.
Raramente / qualcosa sfugge. Un trionfo ordinario di amore, / un rogo
morale / di volti umani e vetro. // Sotto di voi è distesa la colata di pace
/ della carreggiata. Raramente qualcosa / deraglia. Solo talvolta il cuore
— l'orbita / magna — guizza / nella maglia d'uranio / della sopraelevata.
Solo talvolta / un soffio del sangue / porta fin qui, sui groppi / di cemento

de cemento del puente
la luz de las rosas. Entonces
la jaula de zinc de la barrera guardacaminos resplandece en esta quietud
como la huella de la sonrisa de los inmortales
entonces sopla
en el lomo de mineral inerte que se curva
en la amplia y blanca radiación
entre Scalo San Lorenzo y
Via Prenestina una sequedad de arena
con las ruinas y las bicicletas de oro.

Ahora estás continuamente en contacto
completamente separado del canto
estás al descubierto, todo
desmemoria, expuesto
en toda la superficie
y por eso inatacable,
esdrújulo
brillas como una cadena de luz que oscila.
Brillas como una cosa.
Estás encorvado como un macizo de sentimientos.
Logras amar a tu benefactor.

Roma, 29 de septiembre de 2011

del ponte / la luce delle rose. Allora / la gabbia di zinco dello spartitraffico
riluce in questa quiete / come la scia del sorriso degli immortali / allora
soffia / sulla groppa di minerale inerte che s'inarca / nell'ampia e bianca
radiazione / tra Scalo San Lorenzo e / Via Prenestina un'asciuttezza di
sabbia / con le rovine e le biciclette d'oro. // Adesso sei continuamente
in contatto / completamente divaricato dal canto / sei allo scoperto, tutto
/ smemoratezza, esposto / in tutta la superficie / e per ciò inattaccabile /
sdrucchiolo / brilli come una catena di luce che oscilla. / Brilli come una
cosa. / Sei curvo come un masso di sentimenti. / Riesci ad amare il tuo
benefattore.

Roma, 29 settembre 2011

ANNA, TODO AQUEL SENTIDO

Qué fresco era el mundo que llevaba
en su boca la mañana, verde aún
de hierba soñada, cómo la enamoraba
esa manzanita que oscilaba
como un rojo planeta
sobre el manzano enano detrás de la ventana, qué coronas
de hojas medidas una por una le ponía
sobre la clara fuente del cabello
la sombra grande del durazno y cómo toda
el agua amarillo-retama
que había sido embarrada
por el sol en la mañana de su nacimiento
sobre las paredes de la casa
era un anuncio de tu anchura, Anna, todo aquel sentido
ha sido
hecho sobre la medida de tu corazón.

Roma, 10 de noviembre de 2011

ANNA, TUTTO QUEL SENSO

Com'era fresco il mondo che portava / sulla bocca al mattino, ancora
verde / d'erba sognata, come la innamorava / quella piccola mela che
oscillava / come un rosso pianeta / sul melo nano dietro la finestra, che
corona / di foglie misurate una per una le metteva / sulla chiara fontana
dei capelli / l'ombra grande del pesco e come tutta / l'acqua giallo-
ginestra / che era stata spalmata / dal sole nel mattino della sua nascita /
sulle pareti della casa / era un annuncio della tua larghezza, Anna, tutto
quel senso / è stato / fatto sulla misura del tuo cuore.

Roma, 10 novembre 2011

Bombyx mori*

ADRIANA DÍAZ ENCISO

I

Nombrar la felicidad. Hoy, en este día. Hoy de noche oscura que se alarga.

La «o» es el centro. El círculo. La esfera. El punto en el centro de la esfera. Alrededor, una corona.

Corona de días deslumbrantes para la noche a ciegas. Abismo con una cresta de oro. Sol que arde dentro para el ojo cerrado (la o en el centro), vuelto al interior

(afuera cae la lluvia, descienden las nubes de un mayo que no despierta, invernal; suaves, su beso mortuorio en la frente).

¿Qué es el resplandor?

Un estandarte plegado en el corazón que gira sobre sí mismo: es la oruga con su néctar (hilo de seda al tocar el aire, hilo-cuchillo que corta la piel de sus transformaciones), tejiendo el capullo con las rotaciones de su cuerpo para hundirse más hondo en el letargo. Un sueño. Ésa es la luz que mece, arrulla, y el golpe de luz que sacude todas las formas precedentes: batir de alas. Como una mano abierta, lista para el vuelo. (Pero no volará. Pregunta: ¿Para qué las alas?).

La belleza no busca sustento, de una transfiguración en otra, no busca más que la perpetuación de sí misma (las crías deslumbrantes de su especie): va tras su consorte, la detenida eternidad de la cópula inmóvil

* Las citas entrelazadas en este texto provienen de obras de Yayoi Kusama, Hildegard von Bingen y William Blake.

(el sosiego, la unión, la nada, el infinito). Y vuelve a empezar, fructífera, óvalos diminutos, translúcidos como perlas. Entonces, tras unos breves días —mucho más le lleva mudar de un ser a otro, en el sueño cobrar forma—, muere.

Se ha cumplido.

La glorifica una fiesta de velos coloridos que los hombres doblan cuidadosamente (han matado la flor de la belleza para crear yardas de belleza, para invocar prosperidad, para envolverse, para dormir: soñar), los guardan con celo instintivo.

II

El lienzo desplegado ondea en el viento. Envuelve las piernas, caricia suave y susurrante a cada paso.

Crece de murmullo a voz sonora. Campana, desgaja los velos de la lluvia desde el centro del río, desde la dura nobleza del bronce el portento indiscifrable del sonido se expande en el tiempo y el espacio. Ése el único, verdadero júbilo contra la tarde melancólica, los rostros inmovilizados en sonrisas difusas, ya ausentes y sin nombre, ya fotografías cien años después.

Campana interior, resuena en la torre del pecho: multiplica a cada golpe los latidos de mi buena fortuna.

Abro la boca. La cavidad que no es de bronce para la voz quebrada, el alarido en el pecho sin aire. Como un animal avanzo sobre pies y manos, luego ni eso, serpiente que se retuerce en el limbo de ser, perdido el rostro, el nombre, la estructura material del ser que ya no tiene nervios para sentir dolor; es el dolor.

(La oruga, suave, gira y gira en su letargo; con su boca, su saliva, teje su casa, su nube, los filamentos de la imagen que será).

Desde el punto infinito, el centro oscuro del duelo, sus radios extendidos desde el núcleo del yo doliente hasta el borde sin sustento de la noche, una sola nota, baja y constante, entona himnos de gratitud. Deshila paciente la mortaja con su vibración imperceptible, el llanto que llueve y llueve

—días, meses, la vuelta entera del año un torrente que no para, agua libre entre las piedras, néctar que llena lo vacío, le da forma al espacio, talla la roca, arranca el rostro mineral, el accidente, la forma de lo que ha sido y ya no es.

III

Nombremos la felicidad un domingo: obedezcamos el impulso de la sangre, acéfalo, el golpe del impenetrable corazón. (Afuera mayo es invierno. Mayo es gris y lluvia, frío, flores desconcertadas que se encogen para volver al capullo, retornar el esplendor al sueño).

Aceptemos que todo duerme. Crucemos el Puente del Milenio atestado de fantasmas. Rostros, gestos que en el instante se pierden: vidas, la mirada en la infinitud del río (agua parda que fluye), la escolta de sus pisadas. A saber cuánto dolor. O cuánta dicha.

Un par de palomas camina de prisa entre el andar humano —piernas, zapatos—, como si hubieran perdido el uso de las alas.

Las construcciones de aire que levantamos alrededor de la desdicha, de la pérdida, del horror, de la locura, ¿son felicidad? ¿Belleza? ¿Trae la belleza dicha? O erigimos sólo un fracasado mandato contra la muerte.

Observen: ésta es la gran central generadora de energía (abandonada, guardaba aire y ecos) que tomaron las emprendedoras manos del presente para violentar su letargo. La chimenea penetra el amplio cielo de un hoy nuevo. Ha vuelto a ser central generadora: de ilusión, la falsa seguridad de «estar aquí», los intangibles afanes del hombre (hambre, fe, infinito, o la revuelta contra toda fe) vueltos atracciones de turistas. Todo está bien.

Hoy recoge la evolución de una canción hermosa, aterradora en su ansia de escapar. La *adicta al suicidio en Manhattan* se abre como flor, se abisma, se deja caer para atraparse en sus redes de infinito, laberinto de espejos.

IV

Había querido llegar más lejos, o más cerca. No era la felicidad, era otra cosa, más urgente.

La mimesis, por ejemplo. No su mano siguiendo a la naturaleza, sino su conciencia fundida en el espacio y la naturaleza, luego, hecha a imagen de su conciencia. Ella, el agua, el gato, el caballo, el árbol, el camino, otros cuerpos. En todos el punto multiplicado, el ojo. La liberación del infinito torcida como cola de escorpión.

El gesto, entonces. Una vez reventado el infinito, el ansia. La mimesis de la orgía. Somos libres. Porque así lo decimos, lo gritamos en muecas con las que *queremos* ser fieras salvajes: puros. (La oruga que se envuelve en su sueño con los hilos secretados por su cuerpo, la seda que sale de su boca). Pero la civilización no es algo que se arranca, y aquí los cuerpos desnudos que por jóvenes (hace decenas de años, algunos muertos ya) se creen irrefutables, emulando la transgresión sin dar nunca con su punto de implosión, se vuelcan, un vaciado perfecto de la víscera enjaulada. La gesticulación, la celda... ¡Ah, cómo no desear morir aquí, entre tanta carne desnuda encadenada, más yo encarnado entre más intenta liberarse de su nombre!

(Es que tenía miedo. Desde la niñez lo va cantando. La central generadora, el falo erguido, alberga falos multiplicados como frutos en todas las fases de su sueño, de la semilla hasta la disolución).

Imágenes alucinógenas, espejo irónico, sin fe, de la severa Hildegarda.

Al encender la luz el público se finge impasible, sonrío, río incluso (intocado, quiere decir con ojos nerviosos, por la soga que cierra el círculo: la aniquilación del ego del cerco de la jaula mordiéndose la cola, inmólación del alma y vuelta al yo, en la mazmorra otra vez, en esta carne).

La artista vive hace decenas de años en un asilo para enfermos mentales. Es su elección.

¿Qué es lo que buscamos? En un domingo como éste, viniendo aquí, ¿qué? ¿De qué fracturas incalculables está hecha la belleza?

V

Ambas buscan el infinito en las formas múltiples, en todos los lenguajes, en la frontera evanescente. Una tiene visiones desde niña. La otra, alucinaciones. Ambas buscan la concreción de su experiencia *desde la enfer-*

medad. Del ínfimo detalle repetido a la infinita expansión del universo: la obsesión. Profetas las dos, a su manera.

La primera, la que se asoma con su atavío de santa desde las ventanas de los siglos, partía también del cuerpo en este viaje: encarnación. Música y palabras un espejo del cuerpo, sus visiones no aterradora (irónica) multiplicación de falos sino reflejos del cuerpo femenino y su deseo, del centro generativo. La sujeción del cuerpo al sufrimiento era el lenguaje del mandato. «Escribe lo que oyes, lo que ves», decía la voz de Dios. Y ella por miedo no escribía. El mandato se encarnizó en su cuerpo con mayor crueldad. Entonces entendió. Le dio forma a las visiones, en todos los lenguajes: la palabra, la bidimensionalidad de la imagen, las ondas del sonido en el espacio. Todo lo veía a la luz de Dios a través de sus sentidos.

Cumplido el mandato, era inundada por la dicha.

Del descenso a la noche del dolor extrajo una piedrita: *La especie humana tiene en su alma la capacidad de ordenarlo todo de acuerdo con su propio deseo*.

VI

Una y otra vez yo tuve miedo de formular la imagen de la dicha.

¿De dónde llega el ángel encarnado en oro que dice vivir en mi sangre y ser mi fuerza? *Poder*, dice, cuando logro abrir los ojos hinchados de llanto.

Mi respiración vuelve hacia mí con un vuelo de paloma. Rompe el aire, gentil. Los árboles están llenos de espíritus, bailan todo el día con sus coronas de luz que abren ventanas en el suelo. Los veo transfigurarse, de la arquitectura de la rama desnuda a la flor que envuelve la imagen de la dicha para abrirse después en un fruto desconocido, del verde alma viva de la lluvia que envuelve a los pájaros que cantan noche y día al reventar del fuego en los días cortos, incendio tras mi ventana.

Éstas las bendiciones. Ni siquiera la mala fortuna puede despojar al alma de gozo.

La buena fortuna, quizá, es solamente la develación de los sentidos. (*If the doors of perception were cleansed...*).

No sé cómo explicar.

El sufrimiento humano, me grita la paloma entonces, batiendo las alas, es el rechazo voluntario, aún si inconsciente, del gozo. Le vuelvo la espalda. Hoy estoy anclada aquí y lo sé, sin embargo simplemente no logro arrancarme de la *mediocridad*.

Mezquindad del espíritu: este yo, yo, yo, yo sufro. Hasta el hastío.

El gozo, insiste muy seria la paloma, es un pacto con la belleza en el mundo allá (aquí) afuera (dentro) (imágenes de seres hechos objetos reales, el momento presente, la belleza incalculable de una emoción humana pulsando en el pecho).

VII

¿Y el dolor, entonces? Tiene un lugar en todo esto. Busquemos la respuesta, la forma. ¿Podemos transmutar el dolor en alegría? (No oponerlos uno al otro, no sacar uno de aquí, otro de allá, viviéndolos de espaldas, sino de lo muerto, lo oscuro, lo corrupto, la fuerza devastadora del dolor, extraer como un minero la luz y la alegría). (¿Pero es la alegría felicidad?). (¿Es transmutación o conjugación? ¿Del dolor con el gozo?). (¿Es el gozo felicidad? ¿Es el gozo placer?).

¿Qué hacer con la pérdida, qué con el dolor? ¿Se libera el espacio del alma para dejar entrar el gozo, como limpiar la casa en primavera? ¿Y para qué?

Para poder mejor morir; no es poca cosa.

VIII

El descenso al inframundo es un viaje en espiral: bajamos al centro del yo, con sus fantasmas.

De vez en vez extienden sus manos retorcidas: en sus palmas brillan gemas de inaudita perfección, como sus ojos.

IX

La dicha, comulgar una mañana con los pájaros que viven en el árbol tras mi ventana, confundidos con el movimiento de la luz entre el verdor profuso de las ramas. Las rosas rojas mecidas por el viento.

X

La luz del espíritu (la paloma) desciende, asciende, atraviesa el cuerpo transparente y arraigado, nos toca desde la visión de otros, la locura de otros, la obsesión —las nuestras, quienes hemos sido, todas nuestras vidas desplegadas ante los ojos de nuestra piedad, espíritus propios y ajenos que nos acompañan, la Humanidad Divina, jugando y llorando aquí, como niños: eso somos. ¿Cómo darle un orden a la algarabía del espíritu que regresa, la aventura humana entera reunida en un instante de reconocimiento?

Ella sufre en la médula y las venas de su carne, estrujada en mente y espíritu.

Ahí nace la revelación. En el limbo entre la oscuridad y la luz encontró la figura de la tristeza de este mundo: era un vicio. *Vi la forma de una mujer, un árbol a sus espaldas completamente marchito y sin hojas y por cuyas ramas era abrazada la mujer. Atada. Desnuda. Pies de madera. Yacente a merced de los espíritus malignos que emanan de una nube pestilente. Obsesión. Multiplicación. Aniquilación. Impotencia. Dice la tristeza: He oído mucho a los filósofos que enseñan que hay mucho bien en Dios, pero en todo esto Dios no me ha hecho ningún bien. Si es mi Dios, ¿por qué ha apartado de mí toda su gracia? Y el gozo señala el sol y las estrellas y responde: Cuando el día llega a ti, lo llamas noche, y cuando la salvación está cerca, la llamas condena.*

Se abisma en la visión: *Mientras la miro, toda tristeza y todo dolor se apartan de mí, así que soy como una niña inocente y no una vieja. [...] Cuando mi alma ve y prueba las visiones consigno todo dolor y sufrimiento al olvido.*

¿Reside la felicidad toda en la fe? ¿Y qué es la fe? ¿Puede ser la conciencia de lo concreto y real: la perfección de las formas, por ejemplo, los círculos brillantes de madera en unas sillas bajo el sol plateado de después de la lluvia?

XI

El Diablo es un enemigo del arte y un aliado del arte al mismo tiempo. Vive sólo en libertad. No bien ha sido establecido algo, lo abandona... Semejante poder demoníaco es el poder que provoca el ferviente deseo de libertad espiritual en la eternidad. El surgimiento de aquello que es inexplicable le permite a la gente ver el mundo más allá, donde nuestro espíritu obtendrá la inspiración para liberarse.

(Quizá sí: es ésta mi locura. Quizá. Desacralizada la visión, es la alucinación que me atormenta. Sí. Ésta es mi fuente de belleza. El diablo. La libertad. Lo he dicho. No tengo yo. Lo busco para tocarlo. Lo muestro para volverlo real. En el empeño, me aniquilo. ¿Qué más quieren saber? ¿Qué más quieren desmembrar que no haya ya reducido a su más ínfima esencia?).

Una noche hermosa de luces diminutas que se encienden y se apagan en un palacio de espejos, extraña y santificada. Un cosmos. Belleza multiplicada, infinito —y no es sino una jaula de reflejos. Y qué. Vine a demostrar que la prisión del yo y el infinito se cruzan, rayos a través de un mismo prisma.

Obsesión. Contemplación. Enterrarse en los propios miedos. Aniquilación. Rendición. Abandono. Oración.

From within the radiantly shining sky, / appear quietly my infinitely earnest wishes for finding the truth. / From the end of the universe, they have finally come out / to talk to the dead and the living.

El claustro. El hospital. El huevo. El alma.

In the midst of this despair, / I wonder if I can still live tomorrow. / Shall I ask my heart everyday for an answer. / From time to time, and with utmost sincerity.



XII

La felicidad es la sangre que corre —en nuestras venas. Cada glóbulo invisible.

Cada segundo: orbe sagrado. Este que transcurre, pasa. *El grano de arena, la hora del día que no puede encontrar Satán.*

La felicidad es el salto. Hacia el centro. El punto fijo. Porque nada en esta vida es cierto, y así está bien. O, más importante aún: así *es*. A esa raíz nos aferramos, como la hierba a la tierra y luego al aire puro, en su vaivén adormecidos, hasta que vemos las formas de las nubes besándose en el cielo, su beso que después se desvanece.

Enraizados en la herida, desde el cuerpo ofrendamos el ritual, el sacrificio. Así nace la belleza. Así la libertad, el *otro* que emerge de la piel seca y ya inútil de la herida.

XIII

El centro del universo: el Cristo sustraído de la cruz. La luz (el rostro, el ojo abierto) en la cámara de espejos.

La esfera de la santa. El alma bola de fuego que emana de Dios. *The globe of life blood trembling*. El sol. El punto de la artista multiplicado en universo. Eón: el tiempo eterno. El círculo. El mandala. El capullo. El grano de arena.

La mariposa que tras el sueño nace, resplandece en la luz, copula y muere es la belleza, eterna en la retina, el centro de la esfera.

La paloma se refugia en el alero. El zureo casi inaudible nos alcanza. En la visión de la lluvia deformada por la doble cortina de las lágrimas, el hallazgo del cielo vuelto eterno (intocable) en un reflejo, los tejados que brillan en un charco de agua agitado por las gotas que caen. Eso es la dicha ●

TAXONOMÍA DE LOS FELICES

DANIEL BENCOMO

Algunas notas por borrar:

un avión cruza flaco el esternón de las nubes

todos sus viajantes corazón de topo
mirada de topo
al interior de chic madrigueras

dime viejo Spinoza
dame una nota célebre para incendiar este lobby

felices los felices dijo el ciego porteño
te recordaba tallando tus cristales de infinito

aquí brotas como risa intensa y una sed de no individuo

dime, Spinoza, ¿sienten los caballos el deseo del trote?
el potro es nota franca
requerida
para la espuela de plata que agita en el cerebro

que brilla en el cerebro
como el aguarrás en la fosa

hoy contempla es el ocaso es el verano
el avión descende es una pira reflejante del deseo
todos los apuntes
bajan hoy el adoquín de una alegría
se borran
y desmontan la caligrafía de los cuerpos cosas
velocidades moléculas

beatitud es una araña que apresó la realidad en su tela
un infinito conectado
entre las vísceras con electrodos

los motores del cuerpo son los motores de la Necesidad
góndolas del deseo o bien de
nuestra atmósfera tejida:

hay
una tribu tupí comiéndose el instante
hay
un mono araña
saltando de tu corazón
en este instante

hay un ojo que colma el líquido espacio
de tus cristales
miro tu ojo mirar mi corazón en este cuatro cilindros

corre la autopista el lago el tiempo sólo son
fragmentos de un oleaje
no vendrán
los surfistas ellos van de frente al bar de la resaca

este día es una nota una simple nota
leída por un seco inmigrante
en los bares de La Haya

tú pensarás con la viola de gamba un fondo de morfina
el cuatro cilindros es una niebla del trote
vinil y hierro
japoneses
llevando una sonrisa en tempo butoh

dime, Spinoza, ¿sientes el instante que ya roe?
es un potro de tortura que al correr es puro viento
es un lago total con muecas en su oleaje
es un ojo
infectado con bacterias
hasta ser sólo mirada y mira, galletitas de la suerte,

comamos una de ellas:

«dichoso el que ha dejado a su individuo
en la taxonomía de los felices
para esconderse bajo el cielo»

Ascensión solemne al paraíso

ANA GARCÍA BERGUA

JOSÉ MARÍA ORTEGA, acordeonista, intenta poner más ritmo a su ejecución de «Aires del viejo puente», esa tonada alegre que suele levantar a las parejas de las mesas y conducir las a la pista. Algunas ya estaban dando giros, otras pocas se levantan, moviendo artísticamente los brazos. La pieza se baila dando dos pasos hacia cada lado, seguidos de una vuelta que se remata con un salto. Ortega quedó de ver en un café que queda por su casa, como a una hora de ahí, a una antigua novia que lo contactó por teléfono. La idea de encontrarse con Fabiola, a la que no ve desde que se besaron por última vez, cuando ambos eran muy jóvenes, lo tiene sumido en una inquietud que le cuesta trabajo disimular. Acordó con sus colegas, el guitarrista Álvaro Pedroza y el contrabajista Arturo Valencia, que esa noche sólo tocarán un turno: el dueño del salón no les pagará más. Como casi todos los viernes, no hay más clientela que algunos profesores y alumnos del muy cercano Instituto Superior de Contaduría, quienes suelen rematar ahí la semana.

Las parejas ríen, el tablado tiembla bajo los saltos, la canción no acaba. Ortega improvisa un poco, toca unas escalas rápidas, pero no tarda en volver a la simple melodía. Quisiera pensar en Fabiola, recordar aquella vez, hace más de veinte años, el beso que fue el último, cuando llegan los acordes finales de «Aires del viejo puente». Los tres músicos ponen mucha atención, se miran entre sí para el remate, que no es fácil. Las parejas aplauden. Por un momento, Ortega olvida a Fabiola. Después, a la hora de escoger la pieza siguiente, le entran las ansias. Vamos a tocar «La máquina de escribir», le dice a Pedroza, una pieza que es muy ligera y rápida, casi una broma. Pero Pedroza no trae la partitura y no se la sabe. «Voces del Fujiyama», sugiere el contrabajista. Ni loco, con las partes A, B, C, el interludio y el coro. Es muy aburrida, dice, la gente está animada. «Los tres cactus», propone Pedroza. Bueno, «Los tres cactus». Valencia

regresa a su contrabajo y marca el compás. Esa canción trata de una muchacha que le va entregando cactus a su cortejante para rechazarlo, pero inevitablemente los cactus florecen, dejando al descubierto su amor soterrado.

A Fabiola se la llevó su padre a vivir a la capital. Ambos salían del bachillerato; Ortega quería continuar unos estudios de piano que había abandonado, ella no sabía qué iba a hacer. Se despidieron aquella vez terriblemente tristes, sin saber las razones del padre para separarlos. Quizá le ofrecieron algún trabajo en la capital y a Fabiola no le quedó más remedio que partir con su familia. Incluso recuerda que ella le envió una carta poco después. ¿La tendrá todavía? Acomete el estribillo de la canción: los cactus florecen, los cactus florecen, un poco valseado. Los alumnos del Instituto Superior de Contaduría cantan a coro. Entre ellos se encuentra el director, don Armando Vaca, que, como en otras ocasiones, baila con su secretaria Carito, excesivamente maquillada. Ojalá no se maquille tanto Fabiola, será un desastre si lo hace, piensa Ortega. Su voz sonaba grave por el teléfono: ¿José María?, ¿te acuerdas de mí? Estaré unos días en nuestra ciudad, quisiera verte... Él respondió un poco atontado. Por ejemplo, no le preguntó dónde se quedaba, sólo le dijo que sí, claro, que se vieran.

Quedó con Fabiola a las diez y media, el lugar está lejos. No es que no haya tenido otras mujeres después de ella, de hecho se casó. Veinte años después, sigue casado. Ya le avisó a su mujer, Elena, que va a llegar muy tarde. Elena nunca se pone a averiguar esas cosas, desde hace años que se acuesta temprano y sabe que él llegará en algún momento. Quisiera llegar a tiempo y ver a Fabiola, saber cómo es ahora. Ni siquiera se hace ilusiones de otra cosa, eso depende de muchos factores, de que el tiempo no le haya jugado chueco. Era muy bonita, Fabiola.

Ortega introduce, en los adornos que improvisa con agilidad, un ritmo un poco más rápido. Los maestros del instituto son torpes para bailar, aunque muy entusiastas. Se ve a sí mismo besando a Fabiola por última vez; ¿será posible que retomen lo perdido, que haya quedado un mínimo rescoldo de esa escena atesorada en la memoria? Lo cierto es que la tuvo olvidada mucho tiempo, machacada por el trabajo, algunas aventuras, el matrimonio adormecedor. Pero esa llamada despertó las ansias dormidas, los cactus que florecen. Después se pregunta si se verá parecido al joven que besó a Fabiola aquella vez. Ese joven delgado, ansioso, que se dejaba llevar por las cosas y sintió que se quedaba al garete cuando Fabiola se fue. Luego pasó lo de la clausura de la academia de piano, las dudas, lo de Elena, la vida que se va por un rincón, como con vergüenza.

La música le estorba. En una mesa los parroquianos cantan, ya bastante borrachos. En la pista, un grupo de alumnos rodea al director con las manos entrelazadas. El director hace el gesto de iniciar un zapateo y Pedroza, que siempre está pendiente de esas cosas, interrumpe de golpe y rasga con la guitarra una muy animada: «Jolgorio indio». Ortega y Valencia lo siguen, interrumpiendo la anterior. Lo malo de empezar con estas cosas es que dan lugar a las peticiones.

Le había dicho a Elena que en el salón había un festejo especial; no se le vaya a cumplir. De hecho, siempre dice mentiras probables. Igual, a Elena no le importa, mientras tenga sus cigarrillos mentolados; ella ve la telenovela del empresario travesti y se duerme. Don Armando Vaca mueve los hombros hacia adelante y hacia atrás, mientras marca con los pies compases de dos y cuatro tiempos, con mucha habilidad. Es como si los estuviera contando, piensa Ortega. Bueno, y este reencuentro con Fabiola ¿no será una especie de señal, una manera de las que tiene la vida de retornar al punto en que se quedaron las cosas para tomar otro camino? Como esas puertas en el tiempo que salen en las películas. «Nuestra ciudad», le dijo ella. Se ve que la recuerda como algo especial. Él debería hacerlo también, pero ya han pasado tantas cosas que la ciudad se le ha gastado; ahora es como si se coloreara de nuevo. Ataca la pieza con enjundia, sus dedos corren por el teclado, oprimen los botones, abren y cierran el fuelle apasionadamente y el director, a pesar de sus cuentas, tropieza y cae sobre una alumna. Pedroza voltea a ver a Ortega, Valencia se detiene en seco. Ortega hace un gesto de disculpa y retoma la pieza. El remate les sale horrible, desafinado.

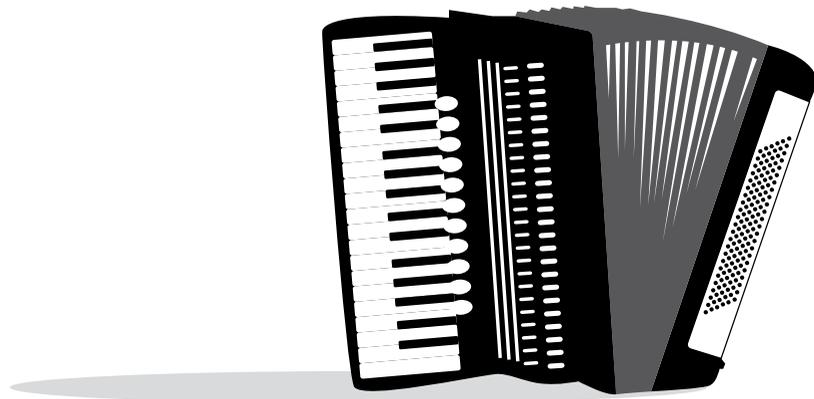
Luego empieza lo que temía: la muchacha con que tropezó don Armando Vaca —quién sabe si no fue a propósito— se acerca tímida, dulce, y pide «Ascensión solemne al paraíso». Lo tiene que repetir un par de veces, porque habla tan bajito que Pedroza no entiende. Ortega mira disimuladamente el reloj; ésa es una de las canciones más lentas que conoce. Hasta ahora ha dominado más o menos los nervios, pero le preocupa que la tanda dure más de lo acostumbrado. Toca los primeros acordes y algunas parejas se apresuran a la pista. Pero qué casualidad, piensa con ironía, Vaca le pide a la muchacha que baile con él y deja en la mesa a Carito, la secretaria. Ésos sí que se las saben todas, piensa Ortega, y se pregunta si Fabiola conservará la frescura de aquella muchacha tan bonita, a la que imagina desnuda —no lo puede evitar—, tendida en una cama del hotel La Almería Gitana, ése al que fue con Elena en alguna ocasión —¿o fue con Sonia, aquella amante de paso de hace unos años?, no se acuerda; en todo caso aquella experiencia fue decepcionante. La

imagen de la chica desnuda se estropea cuando don Armando la toma por la cintura: ¿estaría dispuesta a todo con el director? Él no es mucho más joven que Vaca, pero indudablemente se ve mejor, más delgado.

Fabiola no ha de haber cambiado mucho, porque no se atrevería a buscarlo, sería una desvergüenza, una gorda romántica como Carito, que se está empujando dos vasos de aguardiente sola, en su mesa, y mira con rencor a don Armando y la muchacha. El papá de Fabiola era gente de dinero, seguro que la separó de él por la cosa de la clase social: cómo te vas a casar con un músico, diría, ésos no tienen futuro. Seguro casó a Fabiola con uno de estos empresarios que tienen a la mujer de adorno y le pagan cirugías, pero no les dan el amor, la pasión, todo eso que él, mal que bien, ha guardado en lo más recóndito. Porque Elena, bueno, Elena. Elena y la nube de sus cigarrillos y el café con leche de las siete. Hasta ahí llega Elena.

Qué aburrida es «Ascensión solemne al paraíso», pensar que faltan todavía treinta y dos compases. Si Fabiola, tal como está imaginando las cosas, es una mujer de sociedad, quizá sea un error haberse citado en el café La Jungla, tan de medio pelo. Tendrá que decirle que se vayan de ahí, conducirla a algún lugar elegante, acorde con ella. Quizá el restaurante La Cascada.

Para eso necesita dinero. Ojalá no tarden en pagarles, siempre hay que esperar a que paguen, siempre esa falta de respeto por el trabajo. De la rabia le salen unos acordes muy sentidos, conmovedores. Don Armando mira con intensidad a la muchacha. ¿Será esa intensidad que cruza de los años del director a los de la muchacha la misma que los reúne a él y a Fabiola luego de tanto tiempo? Terminan la canción y Ortega tiene los ojos enrojecidos.



De repente, Valencia se lanza con los golpes del bajo de «Rásgame la ropa», una versión folclórica de la canción de moda en Estados Unidos. La gente se arremolina entusiasmada en la pista de baile, un muchacho corre a sacar a la joven compañera del director, que regresa junto a Carito un poco resentido. Carito le propone bailar, pero él niega vagamente con la mano y pide un trago. Ortega arremete con la melodía, contento porque ya es la última, luego sólo cobrar y a correr con Fabiola. Hasta le ha comenzado una erección de pensarlo. Se cubre lo mejor que puede con el acordeón y se concentra en las feas caras de Carito y el director intentando que se le baje. Incluso le echa una ojeada a la infaltable partitura de Pedroza, que siempre desconfía de su memoria, y comprueba algunos de los acordes. Mira, aquí es Re sostenido y yo siempre he tocado Re, con razón sonaba tan mal. Los jóvenes dan saltos y lanzan gritos. Ortega los mira con benevolencia, con alegría, después de todo, ahora él también tiene ilusiones. Se acerca el final, los tres músicos se ponen de acuerdo con la mirada; sobre los acordes de la coda, Ortega improvisa una frase inspirada, cae la última nota.

La chica se ha vuelto a acercar. Le susurra algo a Pedroza, Pedroza los voltea a ver. Quiere cantar una. ¿Y quién nos la va a pagar?, responde Ortega, la tanda es la tanda. Bueno, pero faltó el *encore*, dice Valencia. Podemos preguntarle al dueño si nos paga otra tanda, propone Pedroza. El dueño del local cuenta el dinero tras la barra. Yo otra tanda no puedo, refuta Ortega, si ustedes quieren, siguen en dúo. La muchacha interviene: pero sin el acordeón no es lo mismo. Sólo ésta, yo no los quiero meter en un lío, sólo una. Valencia y Pedroza dicen que sí. ¿Pues qué te pasa? Claro, para ellos es fácil porque ninguna mujer los citará jamás: Valencia pesa doscientos kilos y a Pedroza la mujer lo espera siempre a la salida. Ortega no está nada contento. Para colmo, su reloj parece haberse parado. Voltea disimuladamente para echar un vistazo al de Valencia; todavía, si se va ahora, llegará a tiempo, quizá cinco minutos tarde, no estaría tan mal. Una rápida, dice, ¿cuál quieres cantar? «Comprensión», responde ella. Bueno, un bolerito. Salió romántica la niña, dice Valencia con picardía. Le dan un micrófono y se hace un silencio. Voy a cantar esta canción para nuestro director, don Armando Vaca, anuncia la chica.

Ortega arremete con la melodía, contento
porque ya es la última, luego sólo cobrar y a
correr con Fabiola.

«Comprensión» trata de una muchacha que comparte sus temores con un hombre viejo. Pedroza toca unos acordes melosos y Valencia cierra los ojos, recargándose en el contrabajo. Ortega está convencido de que lo hacen para molestarlo. Mientras, Carito sonríe con malignidad viendo a don Armando agriarse en la silla. La muchacha no tiene voz y desafina que da gusto. Hay una sensación de incomodidad solemne. Ortega está desesperado, siente que los minutos se le escapan; se da cuenta de que los acordes de «Comprensión» son los mismos que los de «Rásgame la ropa»: ¿y si retomara ese tema para animar la cosa y acabar pronto?, como cuando les cortan la canción a los que lo hacen muy mal en un concurso. Eso sí cobran rápido y se va volando, porque sin dinero ¿cómo va a invitarla a La Cascada? Necesita dejar una buena impresión, no quedar ante Fabiola como un fracasado. Dejarle ver que, aunque ella se fue, él hizo una vida.

De repente, la canción le da una oportunidad: podría terminar ahora, cuando la muchacha repite el coro un poco gangosa. Casi no lo piensa: espera una nota y antes de que hile la siguiente, toca un remate rápido: tan tan. Y se calla. Hay un momento de azoro, Pedroza le hace gestos para que sigan, Valencia se ha interrumpido, desconcertado. Don Armando Vaca ya pagó la cuenta y está a punto de salir. Suenan unos aplausos más bien tristes.

Ortega cierra el acordeón a toda prisa. Sus compañeros le reprochan lo que hizo. ¿Por qué no la dejaste terminar? Mira, se fue a llorar a una mesa. Vamos con el dueño, les contesta, antes de que se nos esconda. Los otros se ponen serios. Pídele perdón, le dice Valencia. ¿Por qué?, contesta Ortega desenchajado, ¿por qué le tengo que pedir perdón? Que pida perdón ella por desafinar. Algunas personas voltean a verlo, se avergüenzan. Bueno, le pido perdón, pero por lo que más quieran, alcancen al dueño para que nos pague. Se dirige a la mesa donde está la muchacha, rodeada por sus amigas, pensando qué le va a decir. Espía a sus compañeros que guardan sus instrumentos con una lentitud desesperante. Ve el reloj que está encima de los baños y se da cuenta de que ya no llegó, ya no llegó a verse con Fabiola. Ella no lo volverá a buscar, es una cuestión de dignidad. Como si él, al faltar a la cita, admitiera que no tiene nada que valga la pena mostrarle. Se para frente a la muchacha, que lo mira con rencor, pero en lugar de pedir perdón mejor se sigue de largo hasta la salida. Ya en la calle, el fuelle del acordeón se suelta, y al abrirse y cerrarse con sus pasos parece lanzar carcajadas un poco asmáticas, como las que soltaría Elena si se enterara •

Dendrología

ARTURO VALLEJO

ESTA MUJER ESTABA SENTADA en la banca de un parque tomando fotos a los árboles con su teléfono inteligente. Quería identificar todas las especies que habitaban en esa ciudad. Tenía una manzana en la mano, pero la tenía abandonada, así que la fruta estaba poniéndose de ese color café asqueroso con el que se había topado ya demasiadas veces.

Es así.

Esta mujer estaba en el proceso de dar una mordida cuando escuchó que un pájaro cantaba:

Mi madre me mató.

Mi padre me comió.

La mujer se levantó y se acercó al animal. El pájaro no salió volando, esto hay que decirlo, como hacen siempre las aves: un desarrollo evolutivo que ha permitido que los individuos menos curiosos sobrevivan y reproduzcan una y otra vez sus genes cobardes.

Repite, le ordenó esta mujer, eso que acabas de cantar.

El pájaro la miró un buen rato, hasta que por fin le contestó:

Ok, pero sólo si me das algo a cambio.

¿Qué quieres?, preguntó la mujer, ¿a mi primer nacido?

Eso qué, respondió el pájaro, mejor dame dinero.

Bueno, contestó ella, y se puso a revisar sus bolsillos. Sacó un boleto del metro y se lo enseñó.

A cambio de esto no te voy a cantar, explicó el pájaro, pero te puedo dar la sinopsis: Yo era un niño normal, ni más ni menos travieso que los demás. A pesar de eso, vivía aterrado todo el tiempo. Mi madre me golpeaba, me empujaba, me amarraba. Cuando llegaba mi padre, ella me trataba muy bien y me hacía cariñitos, pero cuando se iba todo volvía a ser igual. Un día se enojó tanto conmigo que me sacó los ojos, luego me cortó la cabeza y para ocultar su crimen me la volvió a amarrar con un trapo. Después me cortó en pedacitos y me guisó para que mi padre me comiera. Cuando él terminó de comer, mi madre hizo que mi hermana tomara mis huesos y los enterrara debajo de un enebro afuera de nuestra casa.

Eso fue lo que dijo el pájaro.

Eso no está bien, dijo la mujer, no se sabe que haya enebros en esta región. Señálame hacia dónde queda esa planta, pidió.

Y se fue caminando hacia allá.

Cuando llegó, vio que, en efecto, había un arbusto grandote afuera, y lo identificó como un *Juniperus communis var. depressa*. La tierra alrededor estaba removida. Junto al garaje había bolsas de basura y en ellas encontró ropas de niño manchadas de sangre.

Tocó el timbre y salió a recibirla una familia. Comprobó que, como había dicho el pájaro, había una niña con su papá y su mamá. La recibieron todos muy amables, muy unidos. Esta mujer se presentó. La invitaron a entrar y le pidieron que se quedara a cenar.

Comieron carne y bebieron vino, café negro y licor para hacer la digestión. Todo delicioso, la conversación amena. El corazón de esta mujer dio un vuelco de felicidad. Sintió que el tiempo se detenía y la verdad es que así fue: se quedaron para siempre con las copas acercándose a la boca y una sonrisa detrás de ellas.

El clima era templado, en esa parte del mundo no había nieve. Ni la iba a haber jamás •

POR LEY

Nadie que se atreva
lo explica:

silencio en la vez de la rabia
por todo lo que no he podido salvar
de que la ley lo
traspasara,
desde entonces hasta ahora,
y más aún: ¿de verdad
me cuidas?

DANDO LAS GRACIAS

¿Qué sucede? Aquel cielo
sin ayuda cruzó: su
fin de luz cedió
sobre nosotros
siempre dentro de un plazo.
.....
Hoy hay quienes nos pasan
antes de caer la noche
por delante,
sin mirarnos,
echándonos monedas.

Jab a jab

(primera parte)

MARIO HEREDIA

*...caballero de la industria, marinero en el Pacífico,
mulero, recolector de naranjas en California,
encantador de serpientes, rata de hotel,
sobrino de Oscar Wilde, leñador en los bosques gigantes,
ex campeón francés de boxeo, nieto del canciller de la reina,
chofer de automóvil en Berlín, ladrón,
etc., etc., etc.*

ARTHUR CRAVAN

I

LO TENÍA TAN CERCA COMO A SUS DEDOS que se enredaban, gruesos y tensos, alrededor de la cuerda. Era una línea dibujada por un pulso frágil, alcoholizado, temeroso. Era una línea que dividía lo violento del púrpura. Era la confirmación de que el arte y la vida eran lo mismo, de que el arte sí existía, no como tal, sino como destino y como esperanza. Era todo, como siempre lo había pensado, era simplemente eterno. Era...

Mina, gritó; pronto, muy pronto.

Un viento frío, que empezó a soplar por el poniente, pudo haber sido la respuesta. Al menos así lo pensó, mientras seguía levando el ancla. A lo lejos, los muelles abandonados se miraban como pequeños pueblecitos muy oscuros. A lo lejos todo era igual, una abstracción, una nada igual que aquellas exposiciones donde los pintores trataban de encontrar un hilo negro que sólo podía estar bajo la ropa interior de sus madres. Por eso no valía la pena voltear hacia la costa. La respuesta estaba al frente, como siempre. El agua fría y salobre, junto con la fuerza que creaba al levantar aquel peso, hizo que sus manos tomaran un color entre violeta y rojo, igual que el cielo, igual que el mar, pero sin horizonte, sin frontera. Una sutil transformación.

Y todo parecía ser entonces una variación de algo anterior, sólo pensado. Todo parecía ser lo mismo sin o con un detalle que lo hacía diferente. Y no sólo era en los colores y las formas, también en los volúmenes y en los recuerdos, en el dolor y el cansancio después del sexo. Sonrió y lanzó sus dos ojos al mar, lejos, esperando el *glup, glup*, esperando verlos desaparecer bajo el agua y poder entonces encontrarse con aquel otro paisaje que nunca había observado.

Un hombre fino y sutil no suele ser más que un idiota. ¿Cuándo había dicho eso? No lo recordaba, pero en ese momento la frase llenó todos los huecos de su cabeza, y no como una aparición, así, de pronto, sino como un manuscrito que empezó a escribirse en una máquina ruidosa, grabando su cerebro, haciéndole daño y dejando marcada cada letra, para siempre, en el hipotálamo. Luego vino el primer trueno y la oscuridad inmediata que trajo para sí a la camisa roja, de quien había conocido a los quince años frente a la casa de Madame Louvec, en el barrio de las subidas y las bajadas, de los bohemios y las putas, y putas putas, del que nunca recordaba el nombre porque le daba asco. No del puto, sino del barrio. Un hermoso espécimen aquel que se confundió con el rayo que estrelló el violeta y lo dejó convertido en un bellissimo revoltijo de color gris panzón de tormenta y nada más. Mediría quizá sesenta centímetros menos que él, había perdido treinta por año. Cabello rubio, facciones toscas y ojos azules, realmente marinos. Y eso era en realidad lo que se reflejaba en ese momento, y no porque los ojos se parecieran al mar, sino porque el recuerdo del color de esos ojos se confundía con el recuerdo del color de ese mar ahora ya ni siquiera violeta, sino color tinta china.

Lo había seguido calle abajo, gozando de aquellas nalgas que se movían de arriba para abajo; parte del engranaje que comenzaba en el cuello bajaba por la espalda y, cruzando las hermosas protuberancias, continuaba hasta la punta del dedo gordo del pie. Lo que más le llamó la atención de aquel personaje había sido lo exacto que era, lo contundente, lo rotundo. El muchacho no dejaba de caminar, pero sí volteaba a cada momento a mirar aquella enorme presencia que lo seguía con descaro. Hasta que llegó a la esquina y lo retó sacando una navaja del bolsillo. Sí, los ojos brillaban como el rayo que ahora sólo gruñía a lo lejos. Se le había quedado mirando y la navaja había caído al suelo después de recibir los labios sin ningún miedo ni esperanza, después de haber estrujado la espalda y haberse perdido bajo aquel estirado abdomen como tambor africano.

Habían vivido tres meses en un sótano oscuro y maloliente, entre cajas de vino vacías, alfombras putrefactas y ratas gordas y golosas. Ha-

bían vivido para el placer de buscar comida y de buscarse entre ellos. Pero nunca se encontraron. Hasta que él se dio cuenta, o más bien quiso aceptar que los hombres no eran lo que él buscaba; aunque tuvieran buenas nalgas y buenos labios, los hombres no podrían ser más que rivales, amigos y curas. Eran ellas, las que lo miraban en la calle con sus mascadas enredadas en el cuello, los pechos glaucos, las de piernas largas y blancas, flácidas sobre la cama cuales bibelots quebrados, muñecas japonesas articuladas y sucias, rostros rescatados por el maquillaje, moribundas caminatas por el hilo de la madrugada, olor a mar y sueños de plancton.

Un error navegar hacia la tormenta. La mierda, gritó en francés. Él sabía que no lo era. Él sabía a lo que podía arriesgarse y a lo que no. Nunca pensaba en francés —pero sí decía maldiciones—, tampoco en español o en catalán, siempre en inglés, en aquel inglés tieso y viejo aprendido en su infancia muy temprana, que le hacía cosquillas en la garganta igual que los cigarros Las Ramblas. A los niños debe educarlos una aldea entera. ¿Quién pudo haber dicho aquella basura? ¿Por qué lo recordaba ahora? La infancia no existía, era la ilusión del hombre maduro y moribundo.

La primera gota cayó sobre su cuello, y después de un minuto, se dejaron venir todas las demás. Cientos de gotas que empezaron a rebotar sobre el barquito, sobre el mar, sobre sus hombros. Pronto estaremos juntos, eso era un hecho. Sólo había que tomar hacia el sur, hacia el sur hasta cruzar el Ecuador y seguir descendiendo hasta llegar a aquel enorme río del que siempre había estado enamorado.

Una aldea, sí, una aldea debería haberme educado. Una aldea africana donde no existe la acumulación ni el vicio, donde no existe más que el placer de la carne y del diente. Nadie aprende canciones, nadie sabe lo que es un piano, un libro. Todo placer se da igual que la savia de las ramas, gotea sobre las cabezas rapadas, las perfora y las llena de felicidad. Qué sencillo, qué inagotable, qué tranquilidad, Mina, mi querida Mina que me estarás esperando bajo un enorme jacarandá, sentada en una silla muy cómoda, recargando tu codo en la mesa, mientras tu mano va llenando los espacios que tu mente deja vacíos. Y a cada minuto levantas la cabeza y tu vista se va hasta allá lejos, hasta esta misma línea que hoy mis dedos pueden tocar igual que a la cuerda del ancla.

Que por fin estaba arriba. Hora de izar las velas. La tormenta comenzaba. Es una estupidez, pero es, después de todo, su estupidez, sus ansias de verla, de comprar el automóvil que se habían prometido y estacionarlo en la Avenida Corrientes y ahí, en esa esquina de gran tráfico, poner en la ventanilla trasera una maceta.

Después del muchacho había vivido con una docena de mujeres. Diferentes edades, cinturas, alientos, humores. Una mujer china le había pegado la gonorrea, otra le había presentado a Picasso y las otras sólo gemían y se pedorreaban bajo aquel enorme corpachón. París se lo había ido comiendo poco a poco, sin darse cuenta. Y él se había ido comiendo a París como un gran *gourmet*, como lo que era, un dandi, sobrino del gran Wilde, loca infeliz pero de genio. Degustó solo a algunos poetas, a algunos pintores, y comenzó con su trabajo de encontrar la felicidad en el pecho de una paloma.

Entonces una gaviota cruzó el cielo hacia la costa, eran ella y él los únicos seres vivos que aún se mantenían sobre la superficie de las aguas. El ave se detuvo un momento sobre el mástil y volteó a mirarlo, nerviosa, luego retomó su vuelo y se perdió entre la bruma. Y al verla irse, por un momento, Arthur se sintió solo, como pocas veces, como nunca.

2

BAJÓ DEL TREN y fue directamente a los muelles. Todo flotaba, todo era nubes hasta que llegó el sol. Entonces, poco a poco se fue abriendo aquella esfera y surgió un azul sucio y esperanzador. Anduvo mirando detenidamente todas las embarcaciones. Podrían ser cáscaras, basura de frutas multicolores que flotarían cerca de la orilla en algún puerto del Mediterráneo. Pero no, no eran cáscaras ni era Marsella, era Veracruz y eran las embarcaciones perfectamente alineadas que lo esperaban para que escogiera la que más conviniera a sus intereses. El calor hacía que el cuello de la camisa se le clavara en el pescuezo y le irritara la piel. Se acercó a un barco de poco calado, pudo leer *María del Mar*. Se veía viejo, pero resistente. Se puso en cuclillas y lo contempló por un largo rato. Sacó un cigarro y lo encendió, luego una libreta y un lápiz y empezó a dibujarlo. Lo dibujaba tanto con el lápiz como con el humo y, como iba surgiendo aquella embarcación, aparecía el rostro de cada uno de los marineros a quienes, con diferentes argucias, había conquistado, ya fuera con las cartas, con el puño o con sus labios. Y después de esos rostros cubiertos de tosquedad, aparecía el de Mina, y su cuerpo cubierto de lino blanco, recostado en una hamaca, en un jardín al sur de Buenos Aires, refrescándose con un pequeño abanico de alas de mariposa y observando el horizonte erizado de ombúes y jacarandás que detenían a su vista urgida de volar al mar.

Dobló el papel y apagó el cigarro con el tacón de la bota. A lo lejos la tarde caía pesada con un manto transparente, luchaba por someter a

aquella bola incandescente que no dejaba que la desapareciera dentro de las aguas. Algunas embarcaciones se acercaban al muelle y de ellas brincaban muchachos gritones y prietos, descalzos y descamisados, que dejaban tirada su sombra sobre las antiguas piedras y corrían al primer estanquillo a pedir una cerveza y a medir sus hombrías. Geometría perfecta de la pobreza igual a sombra más color y aroma pestilente. No geografía, no. Geometría perfecta de la miseria que es propiedad exclusiva de los hombres.

Pronto, Mina, pronto estaremos juntos, murmuró y se quitó la camisa, se quitó las botas, los calcetines y se remangó los pantalones. Se acercó a ayudar a esos hombres a bajar las redes. Ellos lo miraron recelosos. Él se acercaba y ellos se alejaban. Desconocimiento, como en el amor, como en el encuentro del cangrejo con el *croissant* sobre el periódico. Eso fue al principio, pero luego dejaron que aquel güero hermoso, de tamaño descomunal, jalara con sus enormes brazos las redes cual si fueran hilos de costura. Y entonces vino el prodigio. Eso era domesticar los colores. Pescar era domesticar los colores, saberlos combinar en las texturas y los tonos del pargo, del bagre, del cangrejo, de la jaiba, de la sierra, del guachinango, del mero, de la anguila y del robalo. Pobres imbéciles, después de Cézanne no hubo más pintores. Pero ¿a qué venía eso? No estaba en París ni en Nueva York, quienes podían escucharlo eran sólo manos rudas y torsos requemados, no eran Duchamp o Eliot, el imbécil era él, tratando de rescatar un pasado maltrecho y morbosos, y mal pegarlo en este su presente vital. Allá voy, mi amor, ten paciencia.

Una noche, después de esperar a Mina toda la tarde en el departamento de Louis Cheval, y después de haberle dicho a su anfitrión que era la mierda más grande que había conocido, había salido de aquel lugar y caminado por la Séptima tratando de ganar aire: iba apretando los puños, bufandó. La rectitud de las calles, la altura de los edificios, lo hacían enfurecerse más. Necesitaba ir al gimnasio a descargar. O un hombre, quien fuera, para mirarlo feo y desatar la tormenta. Entonces la vio, recargada en la pared, rodeada de humo, descarada y vulgar. Era la personificación de la mísera humanidad, una negra desnuda como un palo de escoba. El cliché de la puta de todas las ciudades del mundo. Había apretado los puños con más fuerza y su rostro se le había encendido a tal grado que pensó que estallaría. Caminó hacia ella. La sonrisa de la muchacha hizo que una bola amarga le llegara a la garganta y lo hiciera escupir un gargajo verde. Por dos dólares aceptó y caminaron en silencio hasta encontrar el lugar adecuado. En un callejón oscuro yapestoso a orines había hecho que la muchacha se hincara y recibiera todo su enojo. No tardó más de

un minuto y luego, la levantó y le dio un golpe, no tan fuerte, no tan débil, con la medida exacta que sólo saben calcular los reyes del boxeo, que hizo que el cuerpo de la joven cayera en un grito sobre un bote de basura. La fealdad había sido destruida, quedaba lo grotesco. Después regresó a casa de Cheval, tocó la puerta. Mina lo esperaba, se tiró a sus pies y le pidió perdón, llorando sin parar.

Mina lo había perdonado, Mina era el único ángel que había logrado sobrevivir en la tierra. Mina lo volvería a perdonar, estaba en el sur y él tenía que llegar a ella. Los pescadores le habían regalado un par de pescados y él había decidido llevarlos a un lugar a que se los preparan. Pero antes preguntó por el dueño del *María del Mar*. Lo puede encontrar mañana, quizá. Mientras daba grandes bocados, había empezado a escribir un poema sobre la diferencia de los iguales. Dos pescados, uno en la parte derecha del plato, otro en la izquierda. Iguales, pero diferentes, espejos que en vez de parecerse al encontrarse, muestran sus diferencias. Quizá sólo en el recuerdo quedaría la igualdad de un par de bestias, de un par de manos, de un par de copas de vino, de un par de ojos.

Durmió sobre una cama estrecha de la que sobresalían sus pies. A cada vuelta que daba su cuerpo, el rechinado lo hacía salir del sueño, por unos segundos, y cambiar la pesadilla del pescado hambriento que blandiendo un cuchillo lo perseguía por la mesa brillante del comedor de su tío Oscar, por su llegada al muelle de Mar del Plata, donde una Mina desnuda y con enorme collar de perlas, una Mina parecida a la Venus de Botticelli, pero en blanco y negro, lo esperaba con el agua a las rodillas, comiendo un emparedado de rosbif. André de mierda, gritó entre sueños; cómo te atreves a entrometerte en mi vida.

Al otro día encontró al dueño del barco, cerró el trato en menos de una hora y se preparó para aquel largo viaje al sur. Esa tarde, después de comprar lo necesario, se sentó en una mesa de los portales y escribió seis cartas.

La primera fue para Mina, la segunda para el tío Oscar, la tercera para Marcel Duchamp, la cuarta para Francis Picabia, la quinta para su madre y la sexta para Francisco Villa. Las metió dentro de su bolsa y se olvidó de ellas.

Durmió en el barco, no soñó. Se fue quedando dormido con la imagen de la mano de Mina convertida en un astro que se disipa dentro de una bolsa de terciopelo, de las que usan los magos en los barrios pobres de París, mudando todo en oscuridad.

HACÍA MÁS DE UN MES que había decidido hacer el viaje. Se paró en el andén y lo miró venir silbando y vomitando humo. El tren era un juguete, igual que la gente que lo esperaba para subirse. Juguetes con los que podían divertirse sólo algunos elegidos. Asomado en el andén pudo saludar a un Dios que trataba de esconderse entre las nubes, pero que él bien conocía. Siempre había mantenido buenas relaciones con él, mejor que con los hombres y las mujeres. Dios era su espejo, solamente. La gente no lo entendía, pensaban que era un ególatra, pero no, no era eso. Un vanidoso, pero no, no era eso. Un mentiroso, tampoco. Un monstruo, eso le gustaba más, aunque no del todo. Él simplemente se sabía quién era y punto, y nada más. Él se sabía noble, genio, deportista y seductor. Un asesino de egos, ah, y un gran poeta enamorado; y ahora más que nunca, ahora en el que deben estar siempre los verdaderos artistas. Ahora, momento, instante, por lo que todos deben canjear su vida.

Mientras esperaba que arrancara el tren, se puso a observar su maleta, pequeña y vieja, que descansaba en la rejilla sobre su cabeza. Era misteriosa, era estética y a la vez era todo lo contrario, era el nuevo arte, un zepe-lín donde podían volar ciento veinte borrachos cantando *Dios salve al Rey*, mientras, enamorados como adolescentes, miraban por las ventanas los picos de los edificios neoyorquinos. Y la gente viéndolos desde la Quinta, con dolor de cuello, igual que como él miraba su maleta flotar por todo el vagón, de un lado a otro, café balón de *soccer*, de cuando entrenaba cerca de Londres, mustio y vengativo, enamorado de cada uno de sus compañeros por diferentes razones, válidas todas, claro está. Si tuviera una de esas cámaras fotográficas... Sentía el dinero en su bolsillo, cómo no sentirlo, billete tras billete, si era todo lo que tenía, otra vez, como siempre. No volvería a México sin ella. Podría haber tomado el tren a Salina Cruz, pero hasta allá no llegaban trenes ni cartas de amor, sólo hasta Tuxtepec y luego en camión o carreta. Y ¿para qué?, ¿sólo porque muchos iban a inventar años después que el barco lo tomaría en Salina Cruz con rumbo a Chile? Después de todo, hubiera sido hermoso cruzar el Estrecho de Magallanes y navegar por el Mar de Drake, tragando a los ciclópeos glaciares, amantando focas, leones marinos, elefantes, albatros. Navegar entre tantos barcos naufragados, entre tantos muertos resignados a no morir.

Y recordó que eso ya se lo había contado a una mujer que se había encontrado en la Rue Saint-Germain, sentada en el suelo, cargando a un niño. Era invierno y Arthur se acercó a aquel bulto cubierto de fina nieve que se mecía muy lentamente. ¿Está usted bien? Sí, contestó ella, levantando la cara. Era una muchacha muy hermosa, muy blanca; se hacía

llamar Bleu y tenía los ojos grises. Arthur se había sentado junto a ella y había comenzado a interrogarla: ¿Cómo se llama el bebé? Louis. Nombre de reyes, dijo. Y después empezó a hablar de sus parientes nobles y escritores famosos, y a hablar de sus proyectos, de sus próximos viajes, de la mierda que eran los artistas de París y los críticos y la sociedad entera. Nada vale la pena ya, más que lo que debe valer la pena, dijo, mirando el bulto que no dejaba de apretar la muchacha. Ella lo miraba sorprendida y parecía feliz, con esa felicidad que a la gente muy cuerda le da miedo. ¿Por qué será? Quizá porque sienten que los acerca a la locura. La tarde se terminaba y el frío era más intenso. ¿No quieres que los acompañe a su casa? No sé dónde está mi casa, contestó la chica. Pero... Ella sonrió: No se preocupe, aquí estamos bien. ¿Y Louis?, ¿cómo va a dormir en la calle?, debe de tener frío. No, no tiene frío; él está muerto. Y la sonrisa que se formó después en aquella pequeña boca se le fue a estrellar a él en sus propios labios como una mariposa que hubiera perdido la orientación. Fue la primera vez que se enamoró perdidamente de una mujer, fue entonces cuando su corazón se empezó a dividir y a tomar caminos diferentes por todo su cuerpo y a salir por sus poros convertido en sudor, como pequeñas embarcaciones rojas y nerviosas. Caminaron hasta el Sena, donde, en una pequeña caja de zapatos, acomodaron al recién nacido que aún guardaba restos de granates del parto. ¿Crees que es lo correcto?, le preguntó ella, apretando a su criatura. Sí, es lo más correcto, qué mejor que viajar para siempre por un río. Y, tomados de las manos, lo vieron hundirse en la negrura del Sena. Después se fueron a su cuarto de Rue du Temple, que él había rentado sólo porque ahí había vivido Balzac, e hicieron el amor muertos de frío. Y esa desesperación que mostraba cada centímetro de sus pieles, de sus músculos, de sus nervios, no era otra cosa que la necesidad de calor que no podían encontrar, y que de tanto abrazo y tanto beso, poco a poco fue apareciendo, como una leve niebla que los fue arrojando. Los brazos de ella eran como se los había imaginado, delgados y blancos, surcados de venas azules, débiles, cual vetas de mármol, al igual que sus dedos, que se clavaban en su espalda e iban dejando una hermosa pintura de lo que era la pasión entre dos insectos que lo único en lo que creían era en que ese momento, al igual que la cama, eran infinitos. Arthur, por un instante, pensó que ya estaba muerta, y lo deseó, deseó llorarle a la amada a quien minutos antes había ahogado en su semen. Pero respiraba. Y recordó al marinero hermoso e inexperto, ¿hay mayor virtud para un mortal que esa divina combinación?, a quien dejó abatido entre litros de esperma de un pálido cachalote que habría hecho enrojecer de envidia a toda la tripulación del *Pequod*.

El tren hizo un fuerte movimiento que sacudió a todo el pasaje, luego otro y empezó a marchar con gran lentitud, con un gran esfuerzo. Arthur miró por la ventanilla su propio reflejo. Junto a él, una mujer muy gorda comía con desesperación una naranja. Se sonrió y cerró los ojos, dejándose llevar por el aroma de la fruta y de la entrepierna de la dama. A Bleu no la había vuelto a ver. Lo había despertado un frío enloquecedor, ella se había ido antes de que amaneciera. Temblaba, sabía que ninguna estufa ni ningún abrigo podrían calmarlo. Se había enredado en las cobijas y había dicho: Si no se me quita el frío, la voy a ir a buscar. Y los ojos de muchas hormigas lo vieron correr por la Rue de Beranger, cruzar la *maison* de Victor Hugo y llegar echando el bofe hasta el Sena. Pero un cuarto de botella de ajeno, un sueño de infancia y un hilo de resolana que empezó a entrar por la ventana de la taberna calentaron poco a poco su cuerpo y lo hicieron olvidarla. El vaivén del tren fue haciendo que la diosa Náusea, portadora del próximo sueño, surgiera de la pared del vagón y lo apremiara a sorber sus pechos.

Lo despertó el calor y un fuerte olor a grasa. El tren se encontraba detenido y pudo ver por la ventanilla el nombre del lugar: Atoyac. Encogió los hombros y trató de dormir de nuevo. Pero la cara de Bleu y el calor lo hicieron abrirlos y dejarlos colgados de la ventanilla, mirando aquel jolgorio de árboles y palmeras que iban apareciendo por el camino. Y como si hubiera hecho algo malo, murmuró: Mina, voy para allá, espérame por favor, no te creas nada de lo que te digan; yo te quiero. Había logrado vender bien el gimnasio que, poco a poco, se había hecho de fama. Escuela de Cultura Física. Recordó el día en que había llevado a Mina. Mira, hermosa; este lugar será nuestro futuro. Y ella lo había empezado a besar sin ningún pudor, enfrente de todos aquellos muchachos sudorosos que no dejaban de mirar a esa mujer tan bella, parada de puntas, que se abrazaba a su maestro inglés. Ése fue uno de los pocos días en que habían estado sin pelear; siempre era así, sólo los primeros días y, claro, en sus sueños. Porque Arthur podía lograr, con un poco de paciencia, meterse a los sueños de Mina y Mina a los de él. Y eso era el juego más espléndido, la mejor forma de vivir el amor dos seres como ellos. Más gozosa, en muchas ocasiones, que el encontrarse en la vigilia. Quizá porque en el sueño sus almas eran más libres, más tolerantes, sobre todo la de Mina.

El calor era agobiante cuando entró el tren en la estación de Veracruz y Arthur, secándose el sudor con un enorme pañuelo rojo, esperó a que toda la gente abandonara el vagón, para hacerlo él, despacio, solemne, como un enorme oso de circo al momento de salir a escena ●

TRÍPTICO

VÍCTOR CABRERA

Cfr. Ricky Dávila, Ibérica:

<http://goo.gl/88Rbz>

Entre paisajes

desolados

rostros

colmena de facciones

racimo de miradas

Frente a parajes

entrevistos

ojos

soles de lenta combustión

órbitas fijas de un instante detenido

Ante pasajes

espectrales

gestos

remansos de la luz

estaciones del alma

manchas lunares

cicatrices celestiales

marcas

:

horizontes difusos

luminosos fantasmas

LA CARRERA PROSEGUIDA

ÉRIQ SÁÑEZ

CHRISTOPHER COGIÓ EL TELÉFONO. Algunos excompañeros suyos tendrían una reunión. Fue.

La fiesta estaba bien animada. Era en un campo amplísimo, casi como uno de soccer. Había algunas construcciones en obra negra donde los anfitriones servían comida y refrescos. No había bebidas alcohólicas. Christopher lo tomó como una buena señal. En realidad, no había estado nunca en una fiesta organizada por sus compañeros de clase. Él asumía que eran grandes bebedores. Tras conversar un poco con algunos, se dio cuenta de que sí lo eran pero habían decidido no desesperarse por la falta de licor.

Algunas de sus excompañeras de secundaria estaban embarazadas y algunos otros en la fiesta se disculpaban en nombre de quienes habían tenido que trabajar ese día. Christopher, en cambio, estaba a punto de elegir qué hacer con su vida. Podría solicitar entrar a la carrera. Había pasado por un par de exámenes de aptitud y de intereses y, prácticamente, ya estaba adentro.

A manera de despedida velada, la dueña del lugar recorrió los grupos de gente entregando sus tarjetas de presentación con una sonrisa algo altanera. Christopher pensó que el lugar no era nada excepcional, incluso era tan corriente como para decir que era un simple baldío y no un salón de eventos precario. Nadie leyó las tarjetas.

Uno de sus excompañeros le fue contando sobre su mujer y sobre sus deudas mientras todos comenzaban a dispersarse. Eran las cinco o seis apenas. Pasaron por las vías cuasi prehistóricas de un tren cuando Christopher se detuvo al ver que su acompañante se había agachado. No estaba amarrando sus agujetas. Había debajo de los escombros una especie de pasto sintético y unas piedras alineadas sobre el mismo. Incrustadas a dicho tapete. Christopher, tan proclive a perderse, no se había dado cuenta de que su acompañante estaba siguiendo, quizá desde hacía mucho, ese

patrón de líneas. Bajo sus pies había también uno y, asomándose hacia atrás, pudo ver que ambos senderos habían estado corriendo por igual. El pasto del lugar de la fiesta, ya visto bien, era igualmente falso. Christopher se agachó para hurgar el senderillo.

La carrera había empezado. Entre los pastos casi no se podían ver los unos a los otros pero, sobre un montículo, la chica de las tarjetas iba dando los pormenores del avance de cada quién con un megáfono. Christopher apenas podía ver alrededor suyo; había cientos de personas, todos los de la fiesta y probablemente muchos más, siguiendo animadamente sus caminitos empedrados para ver lo que había al final. Saber la prisa de los otros era un aliciente para ser más veloz.

Después de un buen tramo de círculos y curvas dóciles, Christopher llegó a un montículo donde una excompañera suya, destacada por ser muy aplicada, daba igualmente instrucciones con un megáfono. Comenzó a nombrar a quienes debían salirse de su línea. En su voz se notaba que este hecho era una recompensa, quizá por la dedicación de los competidores. Él aligeró su paso mientras pasaba frente a ella con la esperanza de escuchar su nombre, pero no ocurrió.

Hacía falta un buen descanso. La inmensa sala, como un centro de conferencias o un gimnasio olímpico, albergaba cientos de mesas alineadas para los competidores. El camino consistía en ir moviéndose de lugar como por una barra de cafetería. Todos platicaban sobre aquello a lo que se dedicaban, sobre sus problemas familiares o sobre deportes y espectáculos. Unos hablaban de política. Varios se enamoraban o se enemistaban por cualquier simpleza.

Por alguna causa Christopher había perdido el hilo de la conversación y notó que las mesas hacían una especie de circuito y cada cierto tiempo todos se recorrían un asiento a su derecha. A un par de sillas de la suya, uno de los maestros del colegio de Matemáticas de su preparatoria platicaba sobre la comida de la región sur con algún desconocido. Una actriz de cine, Cameron Díaz, estaba sentada en otra mesa, y lo que entonces notó Christopher fue que la bella mujer llevaba un overol de trabajo color café, como el que usan los empleados de las gasolineras. Intelectuales, políticos, gente común... Todos lo hacían. No había realmente alguien con mayor notoriedad que los demás. Christopher se había vuelto más atento.

Una chica de cabello verde, a su izquierda, le dijo: «Esto no es lo que pensé». Les estaban sirviendo la comida. En unas charolas con divisiones había algo de carne, verduras, puré y salsa. Muy apetitoso, de hecho. Dos hombres con atuendo blanco se aproximaron y uno le dijo a la chica de cabello ver-

de: «Tiene que estudiar su piedra y trabajarla. Usted ni estudia ni trabaja su piedra». Ante las negativas de la chica, que tildaba la carrera de ridícula, los hombres de blanco la condujeron a otra parte. Christopher comió su refrigerio pensando en recobrar energías. La vida sigue si uno sigue.

Un conocido de Christopher, el hijo del Dr. Hibbert, se levantó abruptamente haciendo un escándalo. Su mesa estaba dos mesas atrás de la de Christopher, así que tuvo que volverse para mirar cuando comenzó a correr hacia la salida. Pronto fue interceptado. Christopher volvió a conversar con sus compañeros de mesa. Frente a él había un hombre de acento alemán, moreno y delgado. A su derecha había un hombre rapado, con un tatuaje que sobresalía del cuello de su overol. Le cayeron bien. Unos minutos después regresó el chico escandaloso, vestido con su habitual suéter de rombos, mientras su familia lo recibía para irse. Era seguro que, al menos, le habían dado un calmante. Su mirada estaba ausente pero sonreía. La familia Hibbert tiene mucho dinero. «Yo tampoco quiero seguir con esto», dijo el hombre rapado. Christopher y el hombre moreno asintieron.

Al lado de su charola notó una de aquellas piedrecillas, del tamaño de un diamante, incrustada en la mesa. Podría serlo, podría ser un diamante. Notó que el joven sentado frente al rapado, observando también su propia piedra, comenzó a tocarla y a alegrarse. Luego notó otra cosa. «Oye, estamos cerca de la salida», le dijo el hombre rapado, «¿me estás oyendo, cuatros?». El hombre rapado vio en los ojos de Christopher un miedo latente y se dio cuenta. El hombre moreno tenía levantada la mano. «Debe haber un procedimiento, si hablamos con ellos...», les decía. Instintivamente el hombre rapado se agachó y jaló a Christopher debajo de la mesa. Los dos intercambiaron miradas; enseguida gatearon bajo cuatro mesas hacia la salida. Las puertas estaban abiertas y sin seguridad. Tenían ante ellos un paso de terracería de unos cinco metros separando la última línea de mesas y las puertas. «A la cuenta de tres. Una. Dos... Tres».

Christopher se incorporó. Una vieja cirugeada, profesora de Filosofía, estaba hablando con él desde hacía, por lo visto, varios minutos. No lo sorprendió. Estaba fuera. Estaba en una plaza. Se dio cuenta de que había olvidado amarrar las agujetas de su otro zapato. Volvió a agacharse y lo hizo. Christopher charlaba sin ninguna distracción.

«Mire, ya se va a desocupar una banca por allá, ¿caminamos?», dijo la profesora. El hombre que se había quitado de la banca era su compañero de fuga. Christopher y el hombre intercambiaron un saludo sin reconocerse mientras aquél seguía su camino. La puesta de sol brilló a lo lejos, muy a lo lejos, mientras la primera estrella visible comenzaba a relevarla •

Retrato de familia

JEAN-MARC DESGENT

Mucho enfermo y mucho mælström por la familia alucinada y por el frente de liberación nacional¹, veo calcinados montados, atados fuertemente sobre zancos... Miro la escena en otoño, con música y tambores de desfile. Es como chistoso, pero nada de reírse, ni siquiera mueca y el asunto acaba mal: los calcinados, los atados fuertemente sobre zancos se caen derrumbándose, se estrellan sobre sí mismos, en sí mismos y ni un alma... Aquí, iesto no es más que morir!

PORTRAIT DE FAMILLE

Beaucoup malade et beaucoup mælström par la famille hallucinée et par front de libération nationale, je vis des calcinés montés, ficelés fort sur des échasses... Je regarde la scène en automne, avec musique et tambours de parade. C'est comme drôle, mais pas rire, même pas grimace et ça finit mal : les calcinés, les ficelés fort sur des échasses perdent pied et s'écroutent sur eux-mêmes, en eux-mêmes et pas d'âme qui vive... Ici, ça ne peut être que mourir !

¹ En este poema, el autor se refiere a la crisis política que desencadenó en Quebec, en octubre de 1970, la actuación del FLQ, un grupúsculo independentista armado (*n. de la t.*).

Dime, tesoro-papá, mis guerras civiles,
dime, tesoro cadáver de belleza que todo me aclara.
Yo era suaves entregados ante tu estado que ya no es.
Las cosas que hace uno con su alma arruinada.
Se acabó, el corazón trashumante, las sangres.
Uno envuelve el gran cuerpo, estoy en el mundo.
Es este transitar a menos cero; adiós, afuera,
es el dragón quien me toma,
dragón-papá, no es tu voz, sino tus lenguas en mí.

Es lo blanco caído, deslices sobre nieve,
largas pistas de hielo, ojos que se invierten.
Esto surge del día del recuerdo para hacerme el herido
grave.
Soy todos los cuerpos sin deseos,
digo que sí, quien sea.
Un día, escombros, día siguiente, escombros.

Dis-moi, trésor-papa, mes guerres civiles, / dis-moi, trésor cadavre à
la beauté qui m'éclaire tout. / J'étais des doux donnés avant ton état qui
n'est plus. / Les choses qu'on fait avec son âme ruinée. / Finis, le cœur
marcheur, les sangs. / On emballe le grand corps, je suis au monde, /
C'est ce passage à moins zéro ; adieu, dehors, / c'est du dragon qui me
prend, / dragon-papa, c'est pas ta voix, mais tes langues en moi.

C'est le blanc tombé, glissades sur neige, / patinoires longues, des
yeux qui s'inversent. / Ça surgit du jour du souvenir pour me faire le
blessé / grave. / Je suis tous les corps sans désirs, / je dis oui, n'importe
qui. / Un jour, décombres, lendemain, décombres.

Los últimos días se imponen, estoy invadido.
Es en la nieve alrededor de las barracas.
Blanco será mi descenso, azul, con una bandera:
mi padre es retratado tendido.
Su trozo de piel con un arma en la mano que
no se ve.
No poseo corazón alguno.

Mamá-papá, papá-mamá, vamos a la violación
y es mi última palabra sobre la ira,
esto no tiene lengua íntima,
está muerta toda esta historia, estoy ladrado,
les tiendo mi jeta, nada pueden decir.
Están ustedes todavía de pie, de pie y el cuchillo
que ahí dejaron en medio de mi cabeza.

Les derniers jours s'imposent, je suis envahi. / C'est dans la neige au-
tour des baraques. / Ma descente sera blanche, bleue, avec un drapeau :
/ mon père est photographié couché. / Son bout de peau avec une arme
dans la main qu'on / ne voit pas. / Je ne possède aucun cœur.

Maman-papa, papa-maman, on va au viol / et c'est mon dernier mot sur
la foudre, / ça n'a pas de langue intime, / c'est tout tué cette histoire-
là, je suis jappé, / je vous tends ma gueule, vous en sortez des aphasies.
/ Vous avez encore la posture droite, droite et le couteau, / laissé là au
milieu de ma tête.

Otra vez, me deshago la cara, me estiro ciego,
vertical.
Volverme los restos de papá, mamá, con las erecciones,
y tragar el carbón de los arcángeles.
Ofrezco algunas espirales que llevo conmigo...
Soy devorado de pie, descrito hasta el final.
Es un hasta pronto, lo tengo todo falso;
somos sobre todo espaldas, huesos, durmientes duros.

Qué, quién, los papás que nunca cantan,
quién, con la boca cosida
quién, qué, los que yacen
sobre camas al aire libre, caídos de bruces, bolsas vacías.
Veo un sexo, entro y sin salir,
soplando, silbando en los grandes abetos verdes,
tapo el mundo y desaparece...

Encore, je me défais le visage, je m'étire aveugle, / vertical. / Devenir les restes de papa, maman, avec les érections. / et avaler le charbon des archanges. / J'offre quelques spirales emportées... / Je suis mangé debout, raconté à finir. / C'est au revoir, j'ai tout faux ; / on est surtout des dos, des os, des dormants durs.

Quoi, qui, les papas qui ne chantent jamais, / qui, la bouche cousue, / quoi, qui, ceux qui gisent / sur lits à ciels ouverts, tombés à plat, sacs vides. / Je vois un sexe, j'entre et pas sortir, / soufflant, sifflant dans les grands sapins verts, / je bouche le monde et ça disparaît...

Siempre el cuerpo de nosotros dado a lo imposible,
mamá, candado,
pura fugitiva que huele bien:
mis espíritus uterinos hablan con una sola voz;
entre nosotros, jamás nos nombramos las cosas genitales.

Cuánto papá derrumbado en la realidad.
Otra vez yo, sus esposas sobre banquisa.
Soy foca y foca,
las necesidades del cadáver que uno se deshace de las cosas,
tiras de tela y ropa interior,
pieles extendidas encima de las camas:
es la antropología de las prendas vacías.

La hermanita tiembla y muere en un arroyo,
el hermanito sube y baja las escaleras, una vez,
cien veces para nada,
y el último sapo ya no es lo que decía ser.

Toujours le corps de nous donné à l'impossible, / maman, cadenas, / pure échappée qui sent bon : / mes esprits utérins parlent d'une seule voix ; / entre nous, on ne se nomme jamais les choses génitales.

Combien papa effondré dans la réalité. / Encore moi, ses épouses sur banquise. / Je suis phoque et phoque, / les nécessités du cadavre qu'on se débarrasse les choses, / bandelettes et linges de corps, / peaux étendues au-dessus des lits : / c'est l'anthropologie des vêtements vides.

La soeurette tremble et meurt dans un ruisseau, / le frérot monte et descend les escaliers, une fois, / cent fois pour rien, / et le dernier crapaud n'est plus ce qu'il disait. / Les trois étaient, il n'en reste plus un seul... / J'étais moi-même, j'étais fait, je bougeais, je ne suis / plus... / Les

Los tres eran, ya no queda uno solo...
Era yo mismo, estaba acabado, me movía, no soy
más...
Las cosas, van a caer.
Papá, mamá, el obrero, todos.
Érase, estaba, cómo nombrar el ser,
para tenerlos, para alimentarlos en la mano izquierda...
Tendré crímenes.

Dime, tesoro-papá, mis guerras civiles
el otoño²,
cabeza de lodo, dime, a la belleza que todo me alumbra,
soy enteramente la lengua de quien sea o su
sangre todavía.
Envuelven el gran cuerpo, llegué entonces al mundo,
más abajo que él mismo, cuando no hay más que el enigma de un
trashumante,
es un error, aquello, es un ventrílocuo, soy yo,
quién, qué.

VERSIONES DEL FRANCÉS DE FRANÇOISE ROY

choses, ça va tomber. / Papa, maman, l'ouvrier, tous. / Il y avait, il était,
comment nommer l'être, / pour les avoir, pour les nourrir dans la main
gauche... / J'aurai des crimes.

Dis-moi, trésor papa, mes guerres civiles / l'automne, / tête de bouc,
dis-moi, à la beauté qui m'éclaire tout, / je suis entièrement la langue
de n'importe qui ou son / sang toujours. / On emballe le grand corps, je
suis donc au monde, / plus bas que soi, quand il n'y a que l'énigme d'un
/ marcheur, / c'est une erreur, ça, c'est un ventriloque, c'est moi, / qui,
quoi.

2 Referencia doble a la temporada del año y a la crisis política de octubre de 1970 que generó el secuestro y asesinato de un diputado por presuntos activistas independentistas (n. de la t.).

Celebración

CARLOS TRAVESÍ DE DIEGO

*Bebamos. ¿A qué aguardar las candelas? Hay un dedo de día.
Descuelga y trae grandes copas pintadas, enseguida.
Porque el vino lo dio a los humanos el hijo de Sémele y Zeus
para olvido de penas. Escancia mezclando uno y dos cazos,
y llena los vasos hasta el borde, y que una copa empuje
a la otra...*

ACTEO DE MITILENE

**¡Vamos, vamos! Descuelga el inoportuno
y ruidoso teléfono; desconecta el correo
electrónico y su irritante son; apaga el móvil
o déjalo vibrar hasta que se precipite, suicida,
contra el duro suelo; desenchufa el televisor
devorador de horas y pon música donosa,
de esa que tú sabes. Baja las persianas, oculta
la luz detrás de sus lamas y simulemos
que no estamos. Mejor aún, apaga las luces
y enciende los dorados candelabros de fragantes
velas, aquellos que compraste en Mitilene
bajo el hechizo del dulce olor de las higueras
y la blanca luna oriental. ¡Vamos, vamos!
Trae dos hermosas copas de fino cristal y saca
ese tempranillo excepcional que guardaste
para una gran ocasión... ¡ya ha llegado!**

«¿Cuál?», me dices. «¿Dónde está?», me dices.
Aquí. Aquí mismo ¿No lo ves? ¿No percibes
el milagroso momento que vivimos aquí,
ahora? Indistinta parece la noche, semejante
a las que pasaron y a las que habrán de venir.
Pero si oyes con oídos atentos, escucharás
el rumor que exhalan las entrañas de la negra tierra
de los hombres (ellos caminan sobre ella;
bajo ella duermen el olvido del sol); dice:
¡Alégrate, tú, que estás vivo! ¡Escucha, atiende!
¿Lo oyes? ¡Ahí está, subiéndote por los pies,
acariciando tus torneados muslos, besando
tu blanco vientre, ascendiendo por tus brazos
hasta tus bellos hombros, llenando tus ojos
luminosos y tus densos labios sonrientes!
¿Lo oyes? Sí, dime que lo oyes. ¡Vamos,
vamos! No te hagas de rogar, que la noche
no espera y después vendrá la insomne
aurora de rosáceos dedos y nos encontrará
cansados, escasos de esta codicia de fiesta.
¡Vamos, vamos! No te entretengas con lo corriente,
no te ampires en las cuitas vanas del día.
Enciende las velas, ve por el vino y las copas,
y escáncialo sin mesura, que hoy estamos
juntos aquí y ahora, y mañana sólo es un *limes*
borroso e intruso, del que no queremos saber nada.



TRAVESÍAS

(capítulo I)

JONATHAN ALEXANDER ESPAÑA ERASO

La barcaza cazonera cabecea cercana a la costa y en la distancia parece no moverse, dibujada más allá de la línea de espuma que marca la barra. Espera dormida la marea alta sobre el filo del horizonte.

Dormida brilla bajo el sol, sobre el agua parda, luego aparece el rumor extraño de un motor, un zumbido, y la embarcación se desplaza, busca entrar lentamente al río ayudada por la fuerza del mar subiendo y del viento sudeste, que sopla desde mar adentro y encrespa las olas antes de que rompan; las hace volar, las transforma en lluvia cuando blanquean rompiendo y sobre ellas se junta espuma gruesa, que se esparce sucia en la lisura de la playa.

Espuma gruesa, que rueda en la arena y flota en copos de algodón mugriento, vuela y sigue, se gasta en los médanos hasta volverse sólo sal, sólo nada.

El Haroldo vacila, se escora, se clava en las aguas, da pelea. Lo maltratan olas furiosas de viento y sale.

Emerge la proa sobre la línea blanca del rompiente, muestra las letras oscuras de su nombre y se hunde. Se clava en las aguas, vuelve a salir y se pierde. Y de nuevo el viento, impregnado de tritones y de ángeles sopladores, lo barre, lo apura.

En el esfuerzo del balandro y del viento, crujen los palos y cruza lijando con su cuerpo deshecho los bancos traicioneros de arena que amontona el río. Los bancos que acechan y que forman la barra endiablada de la desembocadura del San Juan.

El Patrón, desde la desvencijada timonera, echa un vistazo desmañado y suspira, respira con la boca abierta el olor ruginoso del ambiente y, ahora sí, afloja las manos que siguen apretadas al mando.

La botavara es un palo flaco sujeto por los cabos a la borda que ruge, y la barcaza restalla, y emerge por entre el oleaje del mar. Los cabos zumban agarrados, ajustando los nudos.

- Ya en el canal, en la fisura profunda del río, el viento del sudeste empuja violento contra la vela mayor y el foque. Orza el casco, y la quilla afilada se sumerge y reaparece en la superficie salpicando el agua verdosa. El agua que ahí se mezcla del mar y el río.
- Se escora hacia la borda de estribor, la que da a una barranca baldía que las mareas fueron desmoronando, tallándola desde abajo hasta hacerla caer. La barranca norte, la que da a La Merced.
- Salado, el soplido marino lo empuja en la opacidad del San Juan, que en las subientes inunda rápido los sauces de la ribera y les desnuda de tierra las raíces y las deja peladas, al aire.
- El Patrón, en su refugio de la timonera, se afirma en el moler del mando, enciende un tabaco, sopla el humo y no pierde de vista a Perromalo, que va apoyado en la proa, cual mascarón.
- Con la plomada atada a un cabo en la mano, siguiendo el rumbo del canal, busca lo profundo —entre la restinga que junta la corriente— por donde avanzar.
- El joven, con la gorra calzada al borde de las orejas, permanece allí de pie, sosegado; le parece que viajan suspendidos sobre el agua, como una gran ave. Sin tocarla.
- Levanta la cabeza y pasea los ojos insomnes en redor por esa franja gris que es el país del desierto a ras del agua; lo distrae el desplazamiento de unos pájaros, unos puntos negros que vuelan en la costa.
- Enrosca en un brazo la amarra al extraerla de las inescrutables profundidades, resuella el olor del río, ese olor que le gusta, y se cubre del brillo salvaje del sol en el agua con el codo libre, se cubre del sol que en la tarde le pega a las aguas hiriendo en reflejos, en filosos hilos punzantes a quien las mire.
- *El Haroldo*, la pequeña cazonera de un palo, sube el río San Juan. Ahora en singlar seguro, siguiendo el canal. Acomete en dirección al oeste por la boa de agua, por el reptar del cauce que lo resiste amurallado de sauzales.

La cubierta gastada es un caos inamovible de bolsas vacías, de madres de pesca con brazoladas de alambre y anzuelos pelados, de carnada podrida, cabos y cajones con la cosecha mezclada de cazones y corvinas. Un tiburón, con la cabeza recubierta de caparazón, cuelga sangrando en la popa, sobre un charco coagulado, con el bichero clavado, tieso, en un ojo fosforescente.

- En la banda sur, una veintena de pájaros emergida a la superficie de las Aguas Fuertes chapotea despreocupada en los cangreiales. El grupo arde bajo el sol. Agachados, sin moverse casi, picotean en el barro y miran, alertas. Sumergen el largo pico y la cabeza hecha de ojos.
- Y miran nuevamente, inquiriendo.
- El paso de la barcaza cazonera parece que los asusta. Levantan los cuellos, se infla el plumaje y se mueven todos juntos para iniciar vuelo tras una corta carrera.
- El grupo se eleva en silente torbellino de plumas y en el aire gira, cambia el rumbo.
- Se dirige hasta la otra costa y pasa, con las alas abiertas de fuego, expuestas sobre la barcaza, y cubre de fugaces tonos auríferos el cielo azul del verano.
- El muchacho examina cuidadosamente con los ojos entre los árboles, entre el ramaje que toca el espejo de la corriente en movimiento. Se escuchan voces como de niños y mujeres excitadas por el goce del río. Hay chapoteos y el sonido del agua que estalla, del agua que salpica.
- Al desplazarse la embarcación, los sorprende en un claro, son cuerpos desnudos, amorfos, que se inclinan y gritan. Otros observan escondidos en las sombras, habitan desde siempre oquedades cavadas en la barranca.
- El Patrón saca la cabeza por el ventanuco, esforzándose por descubrir las siluetas imprecisas, disimuladas en la vegetación y las lomadas, pero el reflejo del río lo deja ciego, y vuelve la cabeza y se acomoda la gorra.
- Sabe que está cerca el puerto.
- Tras varios recodos, el viento fue amainando por el reparo de las bardas y la arboleda. De a ratos, las velas sin la brisa cuelgan recogidas, y la barcaza deriva lenta, la empuja a duras penas el ronroneo espectral del motor.

El río, en la pleamar, se parece a un lago alargado. A un espejo que refleja el cielo del verde al verde de los sauces, en las orillas que agitan sus labios de hojas chirriantes.

□ Perromalo sigue en la proa con la mirada fija, imagina el destino. Sueña perpetuamente en la llegada.

□ Se saca la gorra, le pasa la mano al pelo húmedo, que deja notar gránulos de sal. Se rasca. Aún le arden el sol y el viento de la travesía en la piel gruesa de los pómulos y la frente. Y le duelen los ojos de mirar sobre el brillo.

□ En el trasladarse de la barcaza cazonera, el río se hace cada vez más ancho y en un descuido, al cambiar el rumbo, al voltear la botavara, frente a la proa brota lentamente, de entre la maraña de sauces, un muelle de madera misteriosa.

□ Una punta que avanza como una daga oscura que corta con su filo la superficie del agua. Se destaca el atracadero, hecho de sombras, que rebasa entre las aguas quietas.

□ Detrás de la arboleda espesa de la costa norte, impenetrable a los ojos, en la barranca empinada, se desparrama un caserío, coronado en la parte más alta por las paredes y la torre de piedra del fuerte.

□ Ranchos blanqueados con cal resaltan entre calles en bajada y hierba que parece silvestre. Es el Fuerte de Bella Vista, imponente cuando se lo ve de lejos.

□ En ese paisaje se traza la forma de una pequeña barcaza, abandonada y deshecha, que fondea inquietante en el esplendor del poniente, cercana al muelle. A lo lejos se alcanzan a notar las letras oscuras de su nombre.

□ Al muchacho no le dan los ojos, trata de ver en la distancia, de descubrir movimientos. Parsimoniosamente, como si se tratara de un ritual, se seca los pies descalzos con las manos, y con las uñas curvas y robustas se raspa la mugre de la cubierta pegada entre los dedos, y en seguida se calza las botas sin dejar de contemplar el poblado que se agranda.

□ Distingue un bote a remo que surge de la orilla sur. El agua que rompe la quilla en su derrota salpica transparente. Mira al Patrón, que sigue en el mando con sigilo. Gira la cabeza, apuntala el pie contra la borda y tira la cuerda que fija la botavara. El cabo chilla en el tirón.

□ Lleva un cuchillo pequeño escondido en la caña de la bota ●

Claro de luna

KARIM HAUSER

CLAYTON THOMAS TIENE RAZÓN. Todos los palomares de Shady Hill son de mentira. Aquí sólo podemos pensar en fiestas y más trenes de cercanías. Pero él también habla demasiado. No sé por qué fue a decirles a los Weed que estábamos comprometidos. Habíamos acordado guardarlo en secreto, sobre todo desde el numerito que montó mi padre después de descubrir la esmeralda falsa que me regaló Clayton. «Ese muerto de hambre apestoso y sin cojones. Y encima de todo tú dándole ánimos, seguramente con la complicidad de la zorra de tu madre», me gritó padre antes de azotar la puerta y salir a la tienda de Moe por otra botella. A mí Clayton no me gusta tanto, pero por lo menos no apesta a whisky y los dos tenemos la ceja unida. Quizás tenga algún significado, pero tampoco quiero que me saque alguna teoría de la iglesia trascendentalista inglesa. Preferiría que saliéramos a comer helado o a tomar una soda, quizás en compañía de Júpiter, el perro de los Mercer. Clayton dice que los perros ahuyentan a los ángeles que nos vigilan y dice que les tiene alergia, como a los tomates. Quisiera pensar que es cierto, pero estoy convencida de que miente, como todos en Shady Hill.

Ayer estuve conversando con Helen Weed en la tienda. Ella iba a comprar un paquete de malvaviscos, «aunque estos días está haciendo demasiado calor para rostizarlos en el asador del jardín», me dijo. Cuando pagó se le cayó el ejemplar de *Amores románticos* que llevaba bajo el brazo. Me agaché para recogerlo y me quedé mirando la portada. La chica pelirroja llevaba el pelo como Marilyn cuando todavía se llamaba Norma Jean, y en el dedo del corazón tenía un anillo con una piedra verde gigante. Seguramente una esmeralda de verdad. Helen me dijo

que si quería me prestaría su revista al día siguiente, pero ahora iba con prisa. Me preguntó si tenía experiencia con niños porque la señora Henlein, la *babysitter* habitual que cuidaba a Toby y Louisa, estaba indispuesta y su mamá estaba buscando una reemplazante. No me vendrían mal unos centavos, para ir ahorrando y además evitar escuchar y oler las emanaciones del hocico de mi padre.

Llegué a las ocho con unos libros, para estudiar después de que se durmieran los niños. El señor Francis y la señora Julia habían salido ya. Helen estaba a cargo de sus hermanitos, que ya llevaban los pijamas puestos. Ella iba a ir al cine con Bessie Black. Me contó que su padre se había salvado de un accidente de avión esa misma mañana, aunque me lo contó como si dijera que había ido al dentista a tratarse una caries. Me informó que bajara al porche a las once para que me depositaran en casa. Se despidió mientras se metía a la boca un chicle. Después tuve que cantar seis canciones de cuna, una a Louisa y otra a Toby, pero cada uno pidió que se las cantara tres veces. Bajé a la cocina a tomar un vaso de agua y subí de nuevo para sentarme a leer *Amores románticos*, que prometí dejar debajo de la almohada de Helen antes de que llegaran sus padres. Me apetecía más eso que leer mis libros de geometría para pasar el examen del SAT en septiembre. Me acordé del chiste que dice que las buenas chicas van al cielo y las malas van a todas partes. Estaba terminando de leer el cuento «Ternura bajo el muérdago» cuando llamó mi padre. Le había dejado apuntado el número de los Weed en la mesa de la entrada. «Eres un asco», me gritó. «No entiendo cómo puedes vender tu cuerpo por tan poco», agregó antes de escupirle al auricular y colgar. Me puse a llorar como una Magdalena. A las once con cinco minutos escuché el motor de un coche y bajé al porche. La luna iluminaba como la tenue lámpara de mesa que tenemos en el salón de casa. El señor Francis se sorprendió al verme y le expliqué que yo era la nueva. «La señora Henlein está enferma». Me preguntó si había estado llorando por algún problema en su casa. Le hablé del alcoholismo de padre y no pude aguantar las ganas de llorar de nuevo. Me ofreció su hombro cálido y no pude resistirme. Dejé unas lágrimas en el cuello de su camisa. Deseaba ternura, aunque no fuese bajo un muérdago. Pude distinguir el olor a ginebra, pero su loción y el aroma a tabaco lo enmascaraban bastante bien.

Por alguna razón el señor Weed sintió en ese momento la necesidad de estrecharme fuertemente. «Eres un asco», escuché la voz de padre en mi cabeza. Me aparté bruscamente y le indiqué dónde vivimos.

«Bellevue Avenue, baje por Lansing Street hasta el puente del ferrocarril», especificué. Cuando llegamos abrió la puerta y me llevó de la mano hasta el porche de casa. Subí corriendo. Temía que padre nos hubiera visto. No hice nada malo, pero padre no hubiera entendido. Me quité la ropa y me metí a la cama, pero sabía que el señor Weed seguía ahí abajo. Cuando finalmente se fue, abrí la ventana para respirar la fragancia de las dalias y las caléndulas. Pensé en Clayton Thomas por un segundo, con su aliento de muerto viviente tan alejado de las rosas del jardín. Pobre Clayton. No tiene padre. Pobre de mí. El mío es una calamidad y, encima de todo, madre me empujó a aceptar el compromiso con Clayton. Pensé en los ojos traviosos de Júpiter y me dormí.

Me causó ilusión que la señora Weed me llamara para cuidar a Toby y Louisa de nuevo. Eso me permitiría ahorrar para los trayectos de tren a Nueva York, donde haría mis exámenes para la universidad en septiembre. Nunca pensé que al final de ese día tan soleado tendría la lengua del señor Weed en mi boca. Nunca hubiera salido de casa de haber sabido que la retrasada de Gertrude Flannery iba a presenciar la escena. Con lo chismosa que es la escuálida de Gertrude. «Vete a casa, Gertrude», le ordenó el señor Weed. Quiero que me trague la tierra. Al salir los Weed llamé a la madre de Clayton para pedirle que su hijo viniera a recogerme esta noche antes de las once. Estoy segura de que tarde o temprano mi padre me va a romper la nariz. Cómo quisiera que fuese otoño y largarme de Shady Hill. Clayton me propuso unirme a su semana de silencio. Mientras salíamos de casa de los Weed, bajo el claro de luna, escuché el piano del señor Goslin con su Beethoven de siempre. Me pareció un símbolo de mi existencia, una música hermosa pero mal tocada •

Cranbrook

IGNACIO ORTIZ MONASTERIO

EN OCTUBRE, Fingal, su mujer y su hijo se mudaron a Cranbrook, una de las propiedades que el padre de Fingal había dejado en herencia.

La propiedad había permanecido desocupada seis años, los mismos seis años que había demorado Fingal en poner su firma en las escrituras. Desde Cranbrook, Fingal no tardaría mucho más en llegar hasta York, donde presidía una sucursal bancaria mediana, y la salud del niño —le aseguraba Annamaria a Fingal— se beneficiaría de la naturaleza y la tranquilidad. Un mes antes del traslado, la antigua servidumbre había sido restituida.

En la considerable superficie de Cranbrook, que miraba en el oriente las elevaciones de Devonshire, la casa ocupaba un punto posterior. Un estanque largo y rectangular, eje de los jardines, reflejaba la fachada. Magnífica en su anchura, la casa poseía un rasgo ascendente, una altura asociada con las oblongas ventanas, con el remate de ánforas en el techo o el reflejo en el agua.

Fingal, Annamaria y Philander llegaron a Cranbrook a fines de octubre. El cuarto día de noviembre Fingal se sintió indispuesto y una semana más tarde murió. Tras días de confusión, Philander cayó en un estado de angustia. Una inquietud constante y una lucidez que lo mantiene alerta, explicó el médico. En momentos de crisis, Annamaria lograba salir de su estupor y apretaba contra sí, con excesiva fuerza, a su hijo. Lo demás eran continuas aunque ausentes visitas y espaciadas preguntas.

Philander no dormía. Iba de la cama al balcón de su cuarto, del balcón a la poltrona, en la que se sentaba unos minutos, de la poltrona a la cama. O recorría la casa. Pocas cosas había cambiado su padre antes de enfermarse. No había bajado el retrato del abuelo, Charles Farrington, que gobernaba la escalera mayor, ni había retirado las imágenes religiosas que revestían los muros del amplio vestíbulo. Tampoco había dispuesto

decoración alguna, de manera que Philander se sentía extraño en el lugar e intentaba ignorarlo al caminar. Sin embargo, en la sala de muebles encubiertos, en el cuarto escarlata que él mismo ocupaba y en el vestíbulo, reparaba en los tapetes superpuestos. Buscaba que la cortina metálica en la escalera fuera alzada y creía que el candelabro colgaba de muy alto. Arriba, en la recámara conyugal, permanecía un reclinatorio doble.

La única posesión de su padre en Cranbrook era una pintura de la *Crucifixión* que descansaba en el piso del estudio contra una ventana. Sobre un fondo de penumbra o una ausencia de fondo, el cuerpo del Cristo presentaba un tinte bilioso y uno más, como de musgo, en las partes sombrías. Rostro y pelo eran regiones oscuras aunque había un poco de luz en la frente, la nariz, las mejillas, y un lánguido resplandor semejante al de una vela subsistía tras la cabeza. Si Philander tendía el cuadro en el piso, parecía que el Cristo sucumbía en esa ausencia de fondo, que la aparente quietud no era sino una caída continua.

Se dijo que Philander durmió de nuevo a los cinco días de la muerte de Fingal. Aunque la sirvienta lo había encontrado despierto en sus rondas, el niño había mencionado lo que debía ser un sueño. Por la noche, cuando se lo informaron, Annamaria se levantó y lo oyó: raudamente, por el camino que se aleja de Cranbrook, dos emisarios sin alas se llevaban a su padre. Sostenido por los brazos abiertos, apenas arrastraba, sin separarlas, las puntas de los zapatos. Los ángeles del Señor no veían al niño, pero en cierto momento se habían detenido y lo habían observado. De pie en el ancho camino, en medio de los campos color sepia y bajo el alto firmamento, el niño había visto cómo se llevaban a su padre sin que él hiciera nada.

Al otro día, Philander estaba en la banca de piedra que mira el estanque, de espaldas a la casa, cuando una joven del servicio se acercó. Genet mantuvo silencio y después, mirando los jardines, preguntó qué hacía el señor, si pasaba mucho tiempo en ese lugar. «Su padre nunca venía», dijo después. «Se sentaba justo afuera de la casa, en una de las bancas de hierro, la de la derecha». Más adelante señaló un área del césped próxima al estanque y añadió: «El padre de su padre, en cambio, se paraba ahí mismo. Con las manos tomadas tras la espalda recorría el jardín y terminaba allí. ¡Más de una vez lo vi en ese lugar, vestido de traje negro, tal como usted el día de hoy!». Philander se había apartado y la miraba de frente, lívido. «Venga», le dijo ella, estirando su brazo, «lo llevaré a casa».

Una o dos noches después Philander sintió compañía en su cuarto. No lo supo en el momento sino una hora más tarde, cuando volvió a despertar. En su espaciosa habitación había estado una legión. Opacos y

medianos, los visitantes se habían distribuido en una cornisa angosta y desde esas alturas hacían guardia. Él había abierto los ojos y ahí, respirando en la penumbra, los había sorprendido. Philander había cerrado los párpados lentamente y se había quedado quieto para no ser sentido ni descubierto.

Cuando recordó esto, salió de entre las sábanas y fue al cuarto de su madre. La despertó, y ella quiso que rezaran. «No, no quiero», le decía Philander, pero ella, descompuesta, lo tomaba de los hombros, agachada, y con ojos muy abiertos repetía: «Vamos a rezar, hijo». Annamaria lo jaló de una mano, lo llevó al reclinatorio y él se dejó arrastrar, pero cuando estuvieron junto al mueble, Philander se desplomó, quedó boca arriba sobre la base de terciopelo, y su madre, de pie e inclinada hacia él, lo llamaba. Y Philander sentía que a través de ella Dios lo hundía, que un enorme peso, el de los cielos, caía encima de él y lo precipitaba. «Es Dios, mamá», decía el niño, retirando su rostro lo más posible. «Es Dios que viene por mí».

«El niño la necesita», dijo el doctor a su madre dos días después, junto a la puerta del cuarto escarlata. Philander habría de tomar las gotas de un medicamento nervioso disueltas en agua pura, por las mañanas y antes de acostarse. Había estado dos noches y un día en la oscurificada recámara mayor, en la cama de su madre. Por entre los cortinajes orlados adivinaba la penumbra anterior al día y a la noche y en su pecho y su mirada se repetía con precisión un vacío. Entonces tenía que escapar del colchón y del peso del edredón y, lívido por dentro y a la vista, caminaba de prisa en la recargada habitación. Ahora, de vuelta en su cuarto, sintió sosiego al ingerir la dosis. Pidió a su madre que abriera tan sólo a la mitad las cortinas de patrones púrpura, y la luz de sol atravesó oblicuamente los velos de raso y tocó los tapetes, que despedían visible polvo. Un pajarito cantó. Philander reposó esa mañana. Seis veces quiso que Genet depositara al pie de su puerta una bandeja con chocolate amargo, e incluso desplegó sobre la cama un libro de láminas entintadas, que retiró sólo hasta que oscureció. Dormitando en ocasiones, Philander tuvo descanso esa noche.

Despertó con el alba, al día siguiente. Abrió las puertas del clóset, vistió su traje negro, se lavó la cara y salió al jardín. Era un día tibio y claro, podía distinguirse el cielo aunque había una atmósfera de bruma traslúcida. Philander tomó por la derecha, a un costado de la casa, y luego jardín adentro. Altas hileras de árboles de corteza blanca y hojas amarillas lo flanqueaban. Al llegar a la rotonda dobló casi de vuelta por otra vía que encaminaba a Cranbrook y a la mitad, sentado en una banca,

vio un hombre de presencia compuesta y agradable. Era su padre. Lo esperaba tranquilo, con la vista hacia él y las piernas cruzadas. Philander fue a sentarse a su lado, un poco encorvado, y recargó la cabeza en su hombro. Largo rato se estuvo así.

Después el niño continuó, camino a la edificación. La compañía serena de su padre le había dicho que podía estar tranquilo, que Dios ya no le haría daño. Philander comió poco y al terminar, una hora más tarde, subió a su habitación. La tarde descendió por el lado opuesto de la casa, la luz salió del cuarto por las ventanas.

Días después, en uno de sus paseos, Philander vio a su madre acompañada. Ya no caminaba el niño de manera repetida por el parterre frontal sino que, de traje negro, iba a otros lugares. Le gustaba avanzar por el parque del estanque, caminar a un costado de éste, rebasarlo y alcanzar el belvedere. No subía a la terraza. Tomaba asiento bajo uno de los arcos y desde ahí contemplaba. Llevaba en ocasiones un libro o una partitura. La abría sobre sus piernas y sin soltar las orillas, erguido, leía la música. O iba al otro extremo de la propiedad. Recorría entre árboles la calzada de los carros y se detenía justo en la entrada.

Si en lugar de ir hacia el belvedere avanzaba un poco más hacia el poniente, a las escalerillas, Philander encontraba el jardín íntimo. Elevado con respecto al gran estanque, era una superficie rectangular. Había sido creado en medio de árboles perennes que crecían muy por encima de él, y una balaustrada baja lo delimitaba. Al fondo, una banca de piedra y respaldo alto que miraba al jardín hacía las veces de borde. Lo que veía Philander desde la escalinata era el profundo rectángulo de arreglos florales superficiales, el ancho asiento en el otro extremo y el claustro de los árboles alrededor.

Ahí, sentada en esa banca, reconoció a su madre. No se había arreglado, al parecer había dejado la casa sin pensarlo, para venir hasta acá. Se había puesto sólo un suéter y del acomodo de su cabello acababa de escapar una mecha. Miraba hacia abajo. A la izquierda estaba su acompañante. Tampoco descansaba contra el respaldo; inclinado hacia delante, apoyaba en las piernas sus antebrazos. A pesar de la distancia, Philander sabía que el hombre miraba ávidamente al frente y que movía un pulgar, como si persiguiera una solución. Su cabello lucía muy diferente, había sido engomado y peinado con extremo cuidado, tal vez con la vanidad de otra edad, y vestía de modo más atrevido, pero no había duda, era su papá, y estaba sentado cerca de madre.

Y parecía que Philander los hallaba en la hora en que la tristeza de una separación larga e injusta socava el ánimo de los amantes, tiempo

después del desesperado encuentro y en la misma hora en que han reñido con mesura en busca de una salida, y al no encontrarla se sumen en silencio. «Esto apenas comienza», parecía decir su madre con su mirada baja y su espalda derecha. «¿Cómo? ¿Cómo?», se preguntaba su padre, moviendo nerviosamente el pulgar.

Philander se había plegado un poco para poder observarlos por más tiempo, y ahora juzgó que debía retirarse. Luego, en el jardín frontal, vería pasar la figura de su madre, la vería cruzar de camino a la casa. Fue él también a la casa un minuto más tarde y la encontró sentada en la sala. Los muebles de la sala seguían cubiertos y tres de las cortinas metálicas cerradas, sin embargo, ella ocupaba un sillón de figuras blancas y lilas que miraba a la ventana, y un té despedía vapor en la mesita. Philander permaneció junto a la puerta, tras abrirla. Ella volteó un momento después y lo miró con tristeza. Pero él sentía ilusión, tenía cierta esperanza y le sonrió, y ante esto ella terminó por reír un poco e inclinar ligeramente la cabeza.

El segundo encuentro ocurrió días después. Era muy de mañana. Hacía veinte minutos, media hora, que había salido al jardín a caminar cuando por entre las líneas de árboles, al otro lado de un parterre, los distinguió. Eran un aspecto más de los contrastes matinales, pero Philander sabía que se trataba de ellos. Su madre estaba sentada en una banca, era la misma banca donde él se había encontrado con su padre. Parecía estar un poco girada a su derecha y se cerraba una parte del suéter sobre la otra. Él estaba varios pasos más allá. Perfectamente de espaldas, con una mano en el bolsillo del reloj, fumaba, y contemplaba el siguiente parterre. Philander los había visto sin dejar de avanzar. Luego, de un momento a otro, su madre parecía haberse vuelto hacia él y seguir con la mirada su marcha. Lo siguió por un tiempo, después se levantó y partió. Alcanzaba ya el extremo contrario cuando Philander entró en ese camino. Su padre se había detenido metros detrás de ella, con la mano en el bolsillo de un modo que parecía postizo. Por un momento aguardó de cara a él y después, sometido a cierta rigidez, echó a andar de nuevo. Philander no los siguió, eran ellos quienes lo dejaban atrás. Tomó en la otra dirección, hacia el estanque y el belvedere, y se alejó.

Cuando regresó a la casa por la tarde, Philander subió al cuarto escarlata. Si su mamá lo esperaba en la sala o inclusive en el vestíbulo, deliberadamente la había ignorado. Sólo se había detenido en el estudio. Había abierto la puerta y reconocido adentro la *Crucifixión* de su padre. No estaba recargada apropiadamente contra el ventanal, tal como él la había dejado, sino invertida: la imagen apuntaba hacia abajo. La volteó con dificultad y

salió. En el cuarto escarlata redactó una carta. La dirigía a sus padres y reclamaba con claros argumentos que lo hubieran ignorado, que no lo dejaran reunirse con ellos. Luego fue al cuarto de su madre y la dejó en el buró.

Philander no recibió contestación esa noche ni vio un sobre deslizado por debajo de la puerta al inicio del otro día. Contenido, sin embargo, mantuvo sus planes para las horas siguientes. Como todas las mañanas, caminó en los jardines. Caminó por las calzadas del jardín principal, en los alrededores del estanque, bajo los altos techos del belvedere. Era muy temprano aún cuando volvió. Se dio un baño y dedicó más de una hora al desayuno en el vacío comedor. Luego atravesó el *hall* hacia la biblioteca y se instaló ahí. Desde la puerta se le podía reconocer al fondo, revisando un libro junto a una de las ventanas. A las dos de la tarde subió a dormir. La tarde se trocó mientras dormía. Se serenó. La luz se tornó ambarina, las sombras se disgregaron. Por entre árboles entraba esa luz en su cuarto cuando despertó.

Al despertar, le pareció que había escuchado una voz retirada, que la voz había ascendido hasta su habitación por el tiro de las escaleras. Salió descalzo y, asomándose abajo, vio entreabierta la puerta del estudio. Bajó un nivel y caminó. No empujó la puerta al llegar sino que aguardó afuera. Pasó un minuto antes de que el sonido de una cuchara de plata percutiendo porcelana lo alcanzara. Philander movió la puerta hacia el estudio, vio primero el cuadro de la *Crucifixión* y en seguida los reconoció al fondo. Se hallaban en el sillón, y la lámpara en el centro del estudio era la única luz. Philander dijo algo desde la puerta, sus palabras apenas tuvieron peso, y fue hacia allá. Ahí también, en esa habitación grande y sin luz del exterior, su padre parecía trastocado. ¿En qué resultaba distinta su actitud, la manera en que estaba sentado? Philander pasó a un lado de la lámpara: su luz baja teñía a la pareja, sugería el pelo engomado, el cuidadoso peinado otra vez. Con intención, el visitante volvió el rostro hacia la luz y el niño pudo observar esas facciones. Podía divisar en ellas a su padre, pero no eran verdaderas. Philander se detuvo y el busto del hombre acabó de formarse. El lunar color negro, el amaneramiento de la mano izquierda, el desgarbo menor fueron evidentes. Él se volvió, le dirigió por un instante su mirada. Nunca había visto esos ojos. ¿Quién era el visitante, quién se sentaba a un lado de su madre? Philander veía en esa cara, en la boca amplia y levemente abierta, una marca de fastidio e intención, y pensó en el retrato de la escalera. Nunca lo había visto, nunca se había encontrado con él en Cranbrook; no tenía seña alguna de la apariencia de Farrington de joven, pero ahora lo veía y sabía que era él. El amante de su madre no era su padre sino Charles Farrington.

Philander le habló a ella. Se sentía muy pesado, sumamente pesado. Él miraba hacia la puerta, retraía tenuemente los labios, nivelaba los ojos con aquel mismo fastidio. La puerta del estudio se abrió y se cerró. Farrington abrió la boca un poco, como atrapando y paladeando un aire. No se oyeron los pasos, Genet se deslizó sin demora hasta ellos, colocó la charola en la mesa de centro, a media distancia entre Farrington y él y, mirando a lo alto, preguntó si el señor tomaría ya su té.

Al día siguiente Philander estuvo en los jardines hasta tarde. Llegó a ver a su madre buscándolo, llamándolo, pero la evitó. Por la noche, cuando entró a la casa, vio que las pinturas del vestíbulo estaban en el suelo. No se habían llevado ninguna aún. Se hallaban justo al pie de los espacios que habían ocupado en los muros. Los muros eran vastos y las marcas de los cuadros aparentes. ¿Por qué las habían bajado? Philander vio la marina de aguas embravecidas, vio el *Diluvio* y el *Moisés*, y en la pendiente de las escaleras el retrato de cuerpo entero de Charles Farrington. Philander subió deprisa. Encontró a su madre en la recámara principal, sentada en la silla de espaldas a la ventana. «No quiten las pinturas», le suplicó Philander. Había llegado hasta ella y estaba ahora a sus pies. «No los provoquen más», añadió, y lo venció el llanto, un llanto proveniente de las más espaciosas profundidades. Annamaria lo pegó a sus rodillas, lo acariciaba sin delicadeza con una mano, como reconociéndolo, e intentaba mirarlo a los ojos. Philander se levantó y fue a su habitación. En la cama, tomó el medicamento y acabó durmiéndose.

Era tarde, su habitación, el pasillo y el resto de la casa estaban en vigilia cuando le pareció que ella lo besaba en la mejilla y regresaba a su cuarto. Más tarde escuchó ruido. Aguardó unos momentos y se paró. Por debajo de la puerta de su madre escapaban ligeras olas de luz. Philander fue, abrió la puerta, vio velas encendidas y en la cama, sobre su madre, a un demonio enviado por Dios. Su madre estaba desnuda, podía ver sus brazos extendidos y sus pantorrillas, y movía la cabeza hacia un lado y otro, como si soñara. El demonio se ondulaba lentamente encima de ella. Philander permaneció inmóvil bajo el marco de la puerta. Luego vio a Farrington. Desde la silla veía atenta, lúbricamente, la dilatada cópula. Separaba sus labios como lo había hecho en el estudio. Cuando el acto se consumó, miró a Philander sin odio ni interés y salió. El emisario de Dios y Farrington salieron. Una corriente de aire había apagado las velas y madre dormía inquieta.

Philander bajó al *hall*, levantó un cuadro pequeño, el que tenía más cerca, y lo devolvió a su sitio en la pared. En la noche de la casa siguió colocando cuadros. Más tarde buscó sentarse. Despertó de mañana. El día comenzaba cuando oyó movimiento en el *hall* y miró. La claridad

matinal era intacta, se oía el canto de pájaros y Genet, discreta, grácilmente, terminaba de poner las pinturas. Ahora colocaba con ligereza una mediana, la última. Philander cerró los ojos antes de que lo viera. Aun así supo que ella lo miraba sonriente un momento después, enterada de que había despertado.

Annamaria bajó en busca de Philander. Se disponía a cargarlo de algún modo en sus brazos, pero Genet sugirió que podría hacerse daño, lo mismo que a la criatura. Annamaria se inclinó nerviosamente hacia Philander, le dio algunas palmadas en la mejilla para que despertara y caminaron al piso de arriba. Mientras él esperaba en una silla, ella preparó la tina, lo ayudó a desvestirse y lo enjuagó una y otra vez. Luego lo hizo ponerse la pijama, lo condujo a la cama escarlata y lo vio dormirse, sin separarse de él. Philander durmió hasta la hora de comer.

Por la tarde, Annamaria se lo llevó a caminar. Salieron de Cranbrook hacia el este, donde los campos tomaban altura y la amplitud era de cuando en cuando interrumpida por salientes o caídas rocosas. Ascendieron por cosa de una hora. Nada se oponía a la expansión del abierto firmamento, de esa indefinida, serena combustión azul: una formación de piedra, los declives de pasto, pero nada. Annamaria llevaba aire a sus pulmones para que él la imitara. «Vamos a respirar hondo», decía en la vastedad, pero él no podía. Su madre estaba cerca de él, no se sentía solo, pero la belleza del entorno lo oprimía. Presenciaba la caída y el ascenso de los campos y sus promontorios, veía el incierto horizonte, miraba el misterio del firmamento, y en todo ello veía a Dios. Dios estaba en todas partes, sobre todo en el cielo numinoso. Había permitido que se consumiera y ahora dejaba caer sobre él el peso disperso de su majestuosidad. Sin estar en la amplitud se manifestaba en ella, tal era su omnipresencia. Ocupaba el lugar de la belleza, de todo lo formidable. «¿Por qué no me quiere, mamá? ¿Por qué le soy indiferente y me daña?», preguntaba de cara a los declives y al cielo como de cara a un abismo superior y sin orilla alguna. «¿Por qué, mamá?», pronunciaba, tirado de costado en el suelo. Annamaria lo removía, le alzaba la cabeza, que volvía a caer un tanto inerte, y lo jalaba, hasta que logró que se sostuviera en pie. Les tomó tiempo volver. Annamaria se llevaba una mano al vientre como cuidando de éste, y no dejaba de atender nerviosamente a Philander, de mirar su avance, de intentar sujetarlo. Lo condujo hasta la cama del cuarto matrimonial, llamó con una sola voz, por el tiro de la escalera, a Genet, y cuando la vio aparecer abajo le pidió que fuera en busca del doctor, que volviera con él lo antes posible.

Philander tomó el medicamento. Annamaria incrementó la dosis y se la dio en agua. Pese a esto, la impresión que habían causado en él los cam-

pos abiertos no se extinguía. Era nítida y de una dimensión equivalente a la real, y se desarrollaba en él. Era como si Dios hubiera escogido esas colinas para acabar de manifestarse, para comunicarle cabalmente su naturaleza y su relación con él. El medicamento tenía efectos en su carne, la adormecía, pero en su interior el desasosiego continuaba. Cuando abrió los ojos por última vez no había luz alguna en la habitación, sólo un aire iluminado de luna que entraba por las ventanas. Había abierto los ojos justo al cobrar conciencia, al cobrar esa conciencia perturbada. Su madre estaba dormida a su derecha, se había quedado vestida, tal vez vigilándolo, y otra vez cuidaba de su vientre con una mano. Philander no pudo más. Sentía su corazón palpar débilmente pero aprisa, como si su solo propósito fuera seguir llenándolo con la impresión que se había instalado en sus cavidades. Philander necesitó destaparse, se pasó las manos por el pecho y por el cuerpo entero, como queriendo despegarse algo. Sin embargo no sintió ningún alivio, se alejó de la cama y salió descalzo.

Como alertada por algo, Annamaria despertó en cierto momento. No sintió a Philander del otro lado, se volvió con inquietud y no estaba ahí. Lo llamó con una voz alta y distinta, «Philander», se oyó en la casa; de pie intentó encender la lámpara. Sus manos se sacudían, pero logró encenderla y fue a buscarlo a todas partes. Se había asomado al balcón del cuarto escarlata, desde ahí le había gritado, pero el jardín estaba en lo suyo, no había señal alguna, nada mostraba la luna. Estuvo sin demora en el comedor, en el fondo de la sala, en la biblioteca. Luego salió a los jardines. Corriendo con la lámpara lo llamaba. Llegó hasta el belvedere. No sabía qué hacer, qué pasaba con su niño. Recordó posteriormente el estudio. Corrió todo lo que pudo. Subió aprisa el tramo de la escalera apenas alcanzó la edificación. Entró al estudio precipitadamente, estaba ahí la claridad de la luna, y al fondo, al pie de las ventanas, vio a Philander en el suelo. Detrás de la pintura de la *Crucifixión*, que seguía inclinada contra el ventanal, se asomaba inanimada la mano. Annamaria gritó, se precipitó hacia él. Había objetos tirados, los tapetes estaban alterados, como si un combate apenas hubiera concluido ahí. Annamaria empujó la *Crucifixión*, la corrió parcialmente y Philander apareció. Detrás del lúgubre lienzo, como de un curtido escudo, se veía protegido. Su mano aún sujetaba el atizador, y en la clara mirada, en el rostro, pálido ya, y en el ademán de su cuerpo entero había miedo, pero también se asomaba una determinación, el rastro de una fe o de una herencia. Annamaria lo había sacudido, desesperadamente, y ahora lo sostenía entre sus brazos, abatida, sobre el abultamiento aún leve de su vientre ●

Escribir en estado de gracia, ¿por qué no?

JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ

HAY DOS MANERAS DE EMPRENDER, aprender y aprehender la literatura: gozándola o sufriendola. Los dos caminos son válidos y valientes. He aquí el anverso, reverso y lo adverso de esa moneda lanzada al invisible aire. ¿Por qué no usar la felicidad para poder escribir?

Existen mitos que nunca son destronados: su imperio es más opresivo que el de la simpleza de quienes creen que lo mejor de la existencia es fincar un patrimonio, mantener un oficio y luego pasarse el resto de la vida pagando mensualidades o añadiéndole cifras a un capital.

Esa gente, por lo general, cree que el artista es un loco ofrendando su vida a algo que nunca le dejará dinero, y que debe sufrir por ello. Todos los que no son productivos deben pagar su desobediencia al canon de la normalidad.

(Usé deliberadamente la palabra *simpleza*, concepto que en el argot popular equivale a lo dicho y hecho de manera inútil, sólo para reír o molestar... Pues bien, para eso sirve el arte: para reír y hacer pensar a la gente, aunque sea a través de la molestia. Nada como el arte moderno para levantar ámpula... y ámpula es sinónimo de *ampolla*).

Condenado de antemano a entregarse a las adicciones, a la incompreensión y a la tragedia —las dos primeras cosas en sí ya son una tragedia—, el artista, en este caso el escritor, por lo general crece en una sociedad donde se espera de él sufrimientos, fracasos y un curioso anecdotario que a veces sobrevive más que la obra misma. El artista hasta marcha resignado a ese destino agri dulce. No hay mayor falacia que ésta.

Cierto: los dramas personales o colectivos son los demiurgos y los demonios de la obra maestra. Millares de hombres combatieron a Napoleón: sólo uno escribió *Guerra y paz*. Los rusos beben bastante, especialmente en tiempo de frío: nada más uno de esos millones de ociosos escribió *Crimen y castigo*.

El alcoholismo fulminó a Malcolm Lowry; pero está comprobado que en grandes periodos de sobriedad esculpió cada una de sus novelas. Y aunque se diga, merced a lo breve de su vida e inacabado de su obra, que Lowry es «autor de un solo libro», fueron necesarios las inmersiones en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* o *Ultramarina* para llegar a la fragua donde se templó, a golpes de marro y de tarro, la epopeya íntima de *Bajo el volcán*.

El alambique —palabra acuñada por los alquimistas árabes— necesita a veces de la combustión de una vida para sublimar su espíritu o entregarnos la piedra filosofal de una noble pieza literaria. Tampoco eso es regla, aclaro. Un chispazo en un momento clave de la existencia puede dar la pauta para una revelación de este tipo.

Para ser escritor es necesario darlo todo, sacrificarse continuamente, pero no es menester arrojarse al vacío. Los académicos encerrados en la cátedra o los vagabundos que trotaron por diversos mundos no siempre entregan una *Mona Lisa* o ya de perdida un *Guernica*. «Para escribir una obra maestra, primero tu vida tiene que ser una obra maestra», dijo Antoine de Saint-Exupéry. Nada como pasarse la existencia haciéndole al cuento en busca de tener una vida de novela.

La literatura puede ser tu vida paralela, pero nunca debe ser el centro de tu vida, salvo que ya seas un gran maestro o tu familia no necesite quien la mantenga o la entretenga. Y aun así, a nadie le interesa lo que escribe alguien atrapado en una realidad abstracta o resentida. Hay editoriales en España que, para correr a un autor, suelen preguntarle: «Si este libro que trae con usted trata sobre su vida, mejor lléveselo de vuelta: su vida a nadie le interesa, caballero».

Gran mérito de los rusos fue que escribieron sobre gente real: jugadores de casino, campesinos normales o príncipes idiotas que aparecieron llenos de vida y de furia en sus páginas, sin olvidar a los humillados y a los ofendidos.

La Torre de Marfil es el mejor mausoleo para la literatura. La vida cotidiana, la constante presencia del autor ante el río del mundo, hace a los verdaderos escritores. Volver la vida cotidiana un gran acontecimiento sólo puede lograrlo alguien lleno de energía, reconciliado con la vida y con el arte a cada momento.

Ser novelista es amar al mundo, acariciarlo con palabras, dijo el escritor turco Orhan Pamuk. Para serle fiel a un credo, para renovarse siempre en esa aventura del pensamiento, no hay más que vivir, convivir y revivir con el mundo en permanente estado de gracia ●

Plaza Río de Janeiro una tarde soleada de sábado

SERGIO TÉLLEZ-PON

Qué bella es la Naturaleza en un parque

ELFRIEDE JELINEK

Suspendida en la copa de los árboles,
la tarde se demora en el parque;
una réplica del *David* preside la escena.

Toda la plaza bañada de sol: una postal
para el transeúnte que cruza por casualidad.
En una armonía reconfortadora conviven
unos perros que juegan en el agua de la fuente,
¿o son los chorros de la fuente los que se burlan de ellos?,
en los prados, los padres juegan con sus niños,
por allí, algunos vendedores ambulantes,
en las bancas, los enamorados se dicen lisonjas
y los *boy scouts* no dejan de parecer infantiles.
Los rayos del sol les pegan en el rostro lleno de felicidad.
Cada uno disfruta del parque y juntos le dan vida.

Inserta y al mismo tiempo aislada de la vorágine citadina:
imagino otros lugares como éste en la mancha urbana
donde la escena se repite, y un privilegiado la atestigua.

Felicidad, lenguaje y cultura

JULIO HORTA

*Existen dos maneras de ser feliz en esta vida,
una es hacerse el idiota y la otra serlo.*

SIGMUND FREUD

UN MUNDO FELIZ ES, a la manera de A. Huxley, un espacio donde diversas voluntades coinciden bajo una misma voluntad uniforme y necesaria. En este relato de ficción, la mirada disidente del personaje principal, John «El Salvaje», nos muestra la ambigüedad de un conflicto moral inherente: la felicidad sólo puede alcanzarse eliminando al individuo feliz. Pero quizás eliminar sea mucho decir, finalmente esta felicidad solicita la funcionalidad mecánica de los individuos en sociedad. En todo caso, se requiere más bien de condicionar las emociones contingentes, inhibir la elección y, en general, suprimir la angustia que surge de lo individual. En *Un mundo feliz* (1932) la felicidad es artificial y «sin alma»... es el medio donde se realiza lo humano, y no es el fin como ideal de humanidad.

La reflexión filosófica ha sido menos elocuente que esta imagen literaria. Sin embargo, hay en efecto una continuidad en los problemas morales. En términos de voluntad, para G. Leibniz (*Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*) la felicidad es la correspondencia entre la voluntad y la realidad; es, en este sentido, la adecuación efectiva de la racionalidad humana en el mundo. El «placer duradero» de ser feliz supone que la realización progresiva de lo humano conlleva invariablemente hacia la felicidad en nuevos placeres. Pero la realización de la voluntad parece implicar el conflicto entre voluntades particulares, en el que la infelicidad está en el otro que niega la propia individualidad.

Mucho antes de la especulación moderna, Aristóteles (*Ética Nicomaquea*) había entendido la felicidad más bien dentro de un carácter más extenso

y práctico: «es determinada actividad del alma desarrollada conforme a la virtud». Por supuesto, bajo la mirada aristotélica los individuos son felices si poseen mayores bienes espirituales, pues cuanto más abundantes son más útiles. Por ello, si bien la posesión de bienes exteriores debe ser mesurada, no se rechaza tampoco la satisfacción necesaria de placeres y aspiraciones mundanas. En este camino que tiende hacia los excesos, la felicidad es teleológica; a saber, es el fin último y supremo, es el fin como unidad ideal hacia donde tienden todas las acciones humanas.

En general, los senderos de la filosofía tienden a caer en una demarcación intelectual. Por un lado, parten de suponer que la felicidad es una entidad real, que existe y permite existir, que puede alcanzarse de manera fáctica. Pero si se evita este realismo, entonces la felicidad supone una situación determinada del hombre; una posición de éste frente a su propio devenir en el mundo. De ahí que esta situación sea en relación con el Bien: se es feliz en una posición de *bien-estar* en el mundo. Por supuesto, este bien-estar no es otro que la voluntad del individuo puesta en acto, la satisfacción de sus necesidades y la plenitud del placer.

Con todo, la felicidad es, como realidad, algo paradójico. El hacedero pleno del individuo implica un estado permanente de conflicto voraz entre lobos, a la manera de Hobbes. El constreñimiento de lo individual conlleva la marca de infelicidad, ante el hecho del placer y satisfacción inalcanzables. Al final, la infelicidad está en la realización del bien.



LA FELICIDAD ES UNA FALACIA, una forma del lenguaje que enmascara la finitud: donde se asume que el hombre trasciende por sí mismo, en sus actos, hacia la felicidad. Sin embargo, como límite y negación de lo humano, la finitud es inevitablemente el rasgo necesario de una cultura.

En el incansable desarrollo de la civilización, la emancipación del sujeto ante lo externo, como fuente inagotable de placer intelectual, no hace sino exaltar el goce por esa creciente evasión frente a la finitud y el sufrimiento, así como el consecuente fracaso por alcanzar la felicidad. Aceptando esta mortaja como límite en la reflexión, la cultura se muestra entonces como el horizonte de la *frustración*: único bastión donde se realiza la satisfacción incompleta del individuo.

La cultura se encarga de mediar la posibilidad de realización total del placer, pues lo contrario conllevaría hacia la muerte: por ello, el placer, como satisfacción plena de las pulsiones, no puede ejercerse en sentido estricto y directo, pues existen elementos «represivos» de la cultura que,

en tanto condiciones de reproducción cultural, impiden la destrucción (Thanatos) de la especie. Este proceso se realiza a través de representaciones culturales: es decir, a través de *medios simbólicos* que redirigen y subliman el fin absoluto del placer.

Surge un conflicto interno: la confrontación entre las reivindicaciones individuales y las colectivas. El psicoanálisis freudiano hace una acotación al respecto: en efecto, el individuo busca emancipar su propia *libertad* frente a la voluntad de la masa, y sus disposiciones propias no parecen apuntar otra cosa; en todo caso la libertad individual no existe sino como el deseo de un estadio perdido primigenio de unidad —«tranquilidad psíquica», diría Freud; «mónada psíquica», apuntaría C. Castoriadis. Es quizás por este *anhelo* que queda como especulación acerca del destino si el hombre podrá alcanzar alguna vez el equilibrio entre lo individual y lo colectivo. En este conflicto, las restricciones culturales dirigen la satisfacción hacia la infelicidad permanente.

Acorde con el *Principio de realidad* (*El malestar en la cultura*, S. Freud, 1996), el lenguaje se adquiere como una forma de dar cuenta de las experiencias propias del individuo en el mundo. La «palabra» se genera de la restricción de lo «no decible todavía» en favor de lo que «ya puede ser dicho»; de donde se sigue que, en el sentido freudiano, el sujeto miembro de una cultura debe *reprimir* su impulso comunicativo interno, para reproducir y dar continuidad al entendimiento con los otros congéneres —cediendo el terreno de su mundo, para internarse en el mundo de los otros.

En esto último se evidencia la importancia cultural del lenguaje: pues la obligación de adoptar un elemento externo, que regula el comportamiento, surge de ese sentimiento de «desamparo» y dependencia hacia los demás, del miedo ante la pérdida del «amor» del otro. En todo caso, para Castilla del Pino (*La incomunicación*, 1972), el lenguaje surge de una estructura social anómica, en la cual el principio rector es la competencia por la adquisición (económica) de objetos. Por mediación de la representación simbólica de un lenguaje se evita el sufrimiento infligido por otros humanos, se evitan los castigos que marcan los límites culturales de lo otro: a fin de cuentas, la adquisición de un lenguaje —que resulta ajeno y externo— refiere (en igual medida que las disposiciones morales) un estado de *angustia social* que surge del temor por la pérdida del otro.

La formación del individuo como sujeto social es en sí misma la transformación de lo subjetivo en objeto: donde el individuo se convierte en soporte de la transferencia del amor de sí mismo y del objeto de

odio hacia instancias psíquicas no reales. En la ambivalencia de afectos, el odio alcanzará de manera concreta a toda instancia externa, como un estado latente que tiende hacia la generalización del otro.

El odio latente hacia el otro y la insatisfacción del deseo establecen un lazo entre lo psíquico y lo social en el que la psique está obligada a aceptar una noción de «realidad». En la experiencia social, *de facto*, la realidad es la infelicidad como negación concreta de la individualidad.



LA FELICIDAD ESTÁ EN EL LENGUAJE, como elemento lingüístico que asiste a la necesidad psíquica de dar sentido al mundo externo. La imposición social obliga a aceptar una realidad específica, y con ello satisface la necesidad psíquica de sentido. La felicidad es, a un mismo tiempo, el rasgo vivencial de la insuficiencia de sí mismo y un signo que forma parte del «imaginario» de una sociedad.

Si, a la manera de C. Castoriadis (*Figuras de lo pensable*, 2001), el «imaginario social» es la creación de valores, creencias, normas... que cada sociedad establece para «autocrearse» institucionalmente en los límites de su propio mundo; entonces, ser socializado significa no sólo investir la institución social existente, sino además investir el conjunto de significaciones insertas en la estructura institucional. En este sentido, la realidad es una «significación imaginaria» cuya dimensión de sentido está en la institución imaginaria de la sociedad; mientras que la dimensión formal se encuentra manifiesta en la materialidad del lenguaje.

Este lenguaje es, desde este punto de vista, el elemento en el cual se depositan los «objetos, estados, procesos, cualidades...» y sus diferentes tipos de relación. Ello supone que el lenguaje mismo, en tanto forma manifiesta del imaginario social, propicia una «clausura de sentidos». Clausura que establece los límites de lo propio y lo extraño, dentro de los modos institucionales de establecer los significados del mundo a la manera de un «cerco cognitivo». En este territorio, la felicidad como signo constituye parte del conjunto de significaciones que edifican el sentido del imaginario social: a saber, las formas significativas que dan unidad y trascendencia social a lo humano.

Para Castoriadis, las significaciones imaginarias están en el orden de representaciones como los dioses, la realidad, la familia, la ley, la soberanía... es decir, representaciones que se corresponden con la no división de la totalidad de la psique. En este sentido de unidad e integración psíquica es evidente que la felicidad forma parte de un imaginario muy

particular que busca su identidad en la trascendencia colectiva, no individual.

Este carácter limitativo del lenguaje abre la posibilidad de representar el sentido del mundo: donde el significado de todo lo que existe está en una relación de inmanencia con la sociedad. Pero si la sociedad y la cultura son la negación del individuo, y es esta negación (por su inherente insatisfacción) el camino creciente hacia la perpetua infelicidad, luego, la felicidad como una significación específica del imaginario social implica necesariamente la negación del individuo y su objetivación como «sujeto social».



«**FELICIDAD EN EL MAL**» es la frase con la que J. Lacan (*Escritos 2*, 1994) describe el proceso de *perversión sadiana* que se inicia en el siglo XIX, como derivación de una ética kantiana cuyo imperativo moral trasciende el *pathos* de los individuos en aras de un Bien supremo.

El principio es claro: si la moral de una sociedad está en razón del Bien, y este Bien debe ser superior a todo bien-estar particular; entonces, la auténtica moralidad debe ser indiferente —por su universalidad— a todo sentir propio de los individuos. A la manera de un superyó de carácter freudiano, esta moralidad se constituye en un mandato que condiciona y determina la voluntad particular, negando la diversidad, espontaneidad y contingencia del acto individualista. El lenguaje, en su carácter institucional, señala la norma y castigo que constriñen de igual modo la expresión singular del mundo.

La determinación de la multiplicidad de experiencias, bajo la noción de feliz o felicidad, no sólo imposibilita la expresión originaria del individuo, sino que además la enmarca dentro de una empatía social que se corresponde con una forma convencional de expresión. Esta necesaria negación del individuo permite el orden social en la constitución misma de una cultura: el espacio permanente de la insatisfacción y la infelicidad, como consecuencia de la satisfacción absoluta, total, que exige el superyó que subyace como condición en la estructura de la sociedad.

Pero si la felicidad como experiencia y situación está en la realización plena de las necesidades y deseos, entonces ésta debe tener como fuente la transgresión de la norma y la convención. Frente a la pureza de la ley, y la consecuente imposibilidad de realizarla, la crueldad como imperativo de la transgresión es el modo original y originario de llevar a cabo la felicidad: llevar las acciones más allá del bien, hasta cruzar la

frontera hacia el mal, parece ser la condición necesaria para que subsista el individuo feliz.

Finalmente, en la negación del individuo se encuentra paradójicamente la afirmación de la vida, la supervivencia de la especie: el individuo se afirma como un sujeto social que puede hablar con sus congéneres acerca de su propia aniquilación. Éste es precisamente el límite que impone el lenguaje: la afirmación lingüística de un sujeto en destrucción. Más allá del lenguaje no hay nada, ni siquiera la destrucción misma. La condena es clara, pues el sujeto necesita asumirse como tal para hablar de su propia destrucción, para enterar a los otros de que él es un sujeto social al borde del abismo.

En una «sociedad disciplinaria» el sentido moral y determinante del lenguaje es claro: «la disciplina que individualiza y clasifica es autoritaria. Las palabras que constituyen a los cuerpos son órdenes, instrucciones o mandatos. Los resultados han de ser reconocibles, evaluables, identificables y comparables».¹ Pero en las «sociedades de control» el carácter cambia y atenúa la destrucción del Sujeto por una invención lingual en perpetua reinención: «las palabras que sujetan ya no son de orden, no son mandatos e imperativos, sino vocablos de paso, *passwords*, contraseñas para acceder al siguiente nivel del juego, criptogramas, claves de acceso que hay que alcanzar sólo para comprobar una vez más que el juego sigue, que se ha pospuesto otra vez la culminación».²

Pero aun en su destrucción, para llegar más allá del Sujeto se necesita, antes, un Sujeto que se afirme en su negación: ya como determinación, o bien como atenuación, el mal de la negación misma del individuo en sujeto es una condición insoslayable, pues en el sentido que plantea Daniel Gerber «el mal (mismo) es inevitable desde el momento en que hay logos, razón, discurso, orden simbólico que genera (siempre) su más allá»³ ●

1 Gerardo de la Fuente Lora, «El sujeto disciplinario como Mal», en *El Mal. Diálogo entre filosofía, literatura y psicoanálisis*, de Alberto Constante et al. (coordinadores), Ediciones Arlequín/Laurena / ITESM Campus Ciudad de México, México, 2006, p. 43.

2 Ídem.

3 Daniel Gerber, «De Sade a Freud: el mal como un deber kantiano», en *El Mal. Diálogo entre filosofía, literatura y psicoanálisis*, de Alberto Constante et al. (coordinadores), p. 102. (Nota: las palabras entre paréntesis son del autor del presente texto).

El niño de la bicicleta

NAÏM KATTAN

«**HACE MESES QUE VI A ARMANDO**», se dice Bruno. De regreso de Japón debía detenerse en Londres por un día, el domingo. Llamó a Armando para anunciarle su visita. Su sobrino insistió en que pasara la noche en su casa: «Tenemos un cuarto de visitas bastante confortable y deseo que te quedes el mayor tiempo posible en Londres. Tendrás ocasión de volver a ver a Patricio, que acaba de cumplir cinco años el mes pasado. Ya no es el bebé que durante tu visita pasada lloró toda la tarde».

Director comercial de una compañía farmacéutica, Bruno pasaba la mayor parte de su tiempo libre recorriendo el mundo. Soltero, sesenta años, no se privaba de nada. «Me encantan los aviones y los hoteles». Tenía enredos amorosos en Montreal, Toronto y Nueva York. Éstos no duraban. Las mujeres le apasionaban, aunque por un tiempo. Tardes y noches fastuosas enmarcadas por los problemas del día siguiente les imprimían una sensualidad episódica. Su principal, por no decir su único interés, era el de acrecentar el volumen del negocio y, sobre todo, implantarlo en el mayor número de ciudades. Sus queridas, que discretamente lo escuchaban hacer alarde de sus logros y a veces de sus fracasos, le reprochaban enseguida su parsimonia en las expresiones amorosas. «Porque aquí estoy», replicaba, «¿no pasamos una noche hermosa?». Restaurantes elegantes, comidas suculentas, sucedía a veces que reservaba lugares para el teatro, con la condición de que se tratara de una comedia. Tenía generalmente sus citas en las filiales de su compañía y poco se preocupaba por la tardanza de sus compañeras. Evitaba a las muy jovencitas, tan ávidas como ingenuas, quienes frecuentemente soñaban con casarse y tener hijos. Prefería a las madres, divorciadas o en trámite de divorcio, sobre todo aquellas que, cansadas de los maridos, los abandonaban. Luego de sus pasajes por China y Japón, empleaba sus raras horas libres en comprar pequeños regalos exóticos destinados a una u otra compañera del momento.

Comenzaba sus días frecuentando los gimnasios de los hoteles. Sin ser muy deportista, se preocupaba por su salud y muy poco de su condición física. Y apenas regresaba de un viaje cuando ya se preparaba para emprender otro. Fuera cual fuera la ciudad donde se encontraba, la internet le permitía estar constantemente presente en su oficina, su secretaria y sus asistentes le hacían el balance del día y dejaba las reuniones de los comités para el día siguiente a su regreso.

Armando, el hijo único de su hermana Ginette, fallecida a los cincuenta años, era su único lazo familiar. Lo quería, aunque le reprochaba su falta de ambición. En cuanto a él, después de haber obtenido su diploma de ingeniero en Montreal, había hecho una estancia en Londres.

Sin olvidar nunca el cumpleaños de su tío, Armando le enviaba una carta, operación que repetía para el año nuevo. A Bruno le gustaba llamarle por teléfono y preguntarle las novedades de su pequeña familia. Al no saber qué regalo darle para su boda y por el nacimiento de su hijo, enviaba cheques. Así su visita era tan valiosa como rara. Compró en el aeropuerto un perfume para Helena, una botella de vino para su sobrino y un juguete para Patricio. Tenía la intención de invitarlos a un restaurante.

Armando vivía en un chalet en Hampstead. Bruno se sintió turbado por el cálido recibimiento. Su sobrino lo abrazó y Helena se acercó para recibir un beso en la mejilla y, en cuanto se sentó, el niño, contento con su regalo, saltó sobre sus rodillas. Él lo cargó y, como le pareció muy pesado, lo puso rápidamente sobre un sillón. Era el mediodía. El cielo estaba cubierto y el viento soplaba fuerte, entorpecido por una ligera llovizna. Bruno detestaba el viento que lo aturdió. Modesta, la casa parecía pequeña por el amontonamiento de juguetes de Patricio en el pasillo, la sala y el comedor.

—Vamos a comer —anunció Helena—, y enseguida iremos al parque.

Armando pidió la opinión de su tío, quien asintió: «No tengo opción», se dijo. Él había querido sacrificar su libertad. Y además un día se pasa rápido.

La comida fue frugal. Una ensalada, pasta, queso y fruta. Armando propuso tímidamente algo de vino. «Al mediodía no», dijo Bruno. «Esta noche en el restaurante». El mutismo de sus anfitriones le sorprendió. Toda la atención se concentraba en la comida del pequeño. Tenían que negociar cada cucharada. Sin saber lo que quería, el niño estaba necio, decidido en su rechazo. La paciencia de sus papás parecía no tener límite, y Bruno se sentía aliviado de no tener que enfrentar esos caprichos, aun cuando lo tomaran como testigo, le hacían jugar el rol de juez. «Tonton —su apodo— no estará contento. Verás como Tonton está de acuerdo, cómo te admira». De pronto, Patricio se precipitó para ir a buscar una espada de plástico o un cochecito para mostrarle a Tonton.

—Ya lo adoptó, le dijo Helena. Eso le pasa muy raramente.

Bruno se preguntaba si habría que estar tan contento como lo decía. Y al final de la comida, el niño, encaramándose en sus rodillas, lo hizo participar en un juego electrónico. Participó, aunque le parecían violentas y repetitivas las imágenes. Instalado sobre el único sillón de la sala, no le estaba permitido ser un simple espectador. El niño, como lo adoptó, hacía desfilar sus juguetes y sus dibujos, invitándolo a participar en sus manejos. Y ante su sorpresa, olvidando su fatiga, Bruno entró voluntariamente en el juego.

Dudando, buscando las palabras, Armando parecía estar esperando la inspiración para pronunciarse. Bruno no tenía para nada el deseo de ayudarle.

—Estoy contento de que Patricio lo quiera tanto —dijo Helena, para aliviar a su marido.

—Conoces seguramente Regent Park —continuó Armando.

—Sí, pero hace años que no pongo ahí un pie.

—A Patricio le encanta andar ahí en bicicleta.

—Tú vas a venir conmigo —gritaba éste.

—No quiere soltarlo —advirtió Helena.

Recogiendo los juguetes, Armando recorría a grandes pasos la sala.

—¿Le dijiste a tu tío lo de esta tarde? —le preguntó Helena.

—No, todavía no.

Con los ojos bajos, Armando se acercó a su tío, soltó precipitadamente un texto aparentemente memorizado.

—Con motivo de la partida de mi jefe de intendencia y de la bienvenida de su reemplazante, me veo obligado a asistir a una reunión. Las esposas están igualmente invitadas y no se comprendería la ausencia de Helena. No pudimos conseguir una cuidadora para Patricio. Es casi imposible los fines de semana.

Se interrumpió como si hubiera perdido toda la energía. Decidido a no mostrarse duro, Bruno esperó. Helena continuó.

—Es evidente que Patricio lo adoptó totalmente. Nosotros pensamos que usted lo puede acompañar al parque. Andará en bicicleta y estará encantado de que usted le compre un helado. Él conoce bien el lugar.

—Patricio puede ser revoltoso —continuó Armando—. Pero a ti te obedecerá. Nosotros regresaremos lo más rápido posible. Esto verdaderamente nos ayudará.

Bruno estaba a punto de expresar su sorpresa por haber escogido un sábado para una reunión de trabajo y que hubiera caído, como por azar, el día de su visita. Retomando el hilo, Helena parecía captar su interrogación.

—Lo hicieron adrede el sábado, para economizarle gastos a la compañía. Es un poco ruin, pero es un maravilloso azar que esté usted aquí. Esto le permitirá conocer mejor a Patricio. Es un niño encantador, se lo aseguro.

Presintiendo que la reunión sería larga, que el aburrimiento reinaría, se dijo que acompañar a un niño al parque sería una aventura de la que él no tenía costumbre.

—Me va a dar mucho gusto ayudarles —dijo.

—Los vamos a llevar en coche —precisó Helena—. Les vamos a dar la llave y podrán fácilmente encontrar un taxi para regresar.

Patricio, que se había encerrado en su cuarto por un interminable juego electrónico, recibió la noticia sin sorpresa. Armando fue por la bicicleta a la cochera, la puso en la cajuela del coche. Llevaba una chaqueta y una camisa sin corbata. El ajuar de fin de semana, se dijo Bruno. Se estacionaron en la entrada del parque.

—Es Regent Park —precisó Helena—. Con frecuencia se le confunde con Hyde Park, que no está lejos, de hecho.

Solo con su tío abuelo, Patricio de inmediato estaba menos locuaz.

—¿A dónde quieres ir? —le preguntó Bruno.

—Allá, cerca del laberinto.

Estaba bien indicado. Un laberinto hecho y derecho. Bruno traía la bicicleta en la mano. El niño hizo que la pusiera a la entrada.

—Podemos entrar —sugirió el niño, jalando a Bruno de la mano.

—¿Y la bicicleta?

—Allí la dejamos.

Estamos en Londres, pensó Bruno, nadie roba en esta ciudad.

Ramas bien cortadas, sendas estrechas. Bruno seguía al niño, que le indicaba la vía.

—Es necesario continuar hasta la salida —explicó.

No era largo. El periplo se terminó rápidamente. Bruno se sintió aliviado de encontrar la bicicleta en su lugar. Como para hacer una demostración de su talento, Patricio se subió y se fue a la carrera, y Bruno lo vio regresar por detrás.

—Di la vuelta —dijo el muchacho, orgulloso de su *performance*.

—Eres un as, un campeón. Puedes volverlo a hacer.

—Lo voy a hacer del otro lado.

Bruno lo vio desaparecer al extremo del sendero. Lo atrajeron los tambores africanos. Un grupo de hombres y mujeres avanzaban en el sendero de enfrente. Dejando sus instrumentos, se aglomeraron sobre el pasto. Surgidas de todos lados, las cámaras disparaban su *flashes*. Los hombres vestidos de traje y las mujeres con vestidos largos, con colores uniformes, azul y

blanco, rodeaban a una novia de vestido blanco. Uno de los hombres llevaba un sombrero con una bandera. Parecen estar disfrazados, pensó Bruno.

—¿De qué país son? —preguntó Bruno a un espectador, también negro.

—Etiopía. Mire bien la bandera.

Al ritmo de tambores, los fotógrafos captaban esa belleza. ¿Dónde está Patricio? Se sobresaltó Bruno. Atraído por el espectáculo, lo había olvidado. Al fondo del sendero, ni un rastro de la bicicleta. Avanzó por un sendero paralelo. Un teatro al aire libre. Una obra de Shakespeare, *Cimbelino*. Nunca había visto esa obra. Apuró los pasos, sintiéndose culpable de pensar en otra cosa y no en el pequeño Patricio. Asustado, paraba a los transeúntes: «¿Ha visto a un niño en una bicicleta?». Mirando en torno a ellos, hombres y mujeres hacían una mueca y sonrisas de pesar. «¿De qué lado se fue?», le preguntó un hombre con aspecto deportista. «No sé, no sé nada», jadeaba muerto de inquietud. «Busque a un guardia», le aconsejó una señora que iba de la mano de un anciano. «Dé un aviso de búsqueda», parecía intimidarlo un hombre maduro. «No faltan en Londres los *robachicos*», suspiró una señora con acento extranjero.

Bruno se sentía totalmente solo, rodeado de extranjeros, de donadores de puntos de vista poco aptos para ayudarlo. Corría de un sendero al otro. Nada. Nadie. Sólo desconocidos. Aparentemente venida también de fuera, una mujer joven le preguntó el nombre del niño. Patricio. Patricio. Ella se puso a gritar con una voz estridente. Patricio. Bruno le hizo eco. Grito acallado por el ahogo de la carrera. La gente, apenas curiosa, seguía su camino. Nadie le echaba la mano. Patricio. Patricio. Todavía nada. Ninguna compasión por el hombre desamparado. La desesperación se volvía dolor. Le confiaron a un niño y él lo perdió. Un niño que no era suyo. «Espero que no se haya aventurado hacia el exterior del parque», exclamó alguien que pasaba, dirigiéndose a una joven, sin mirar a Bruno. «Los coches van tan rápido en la carretera. Constantemente hay que correr». Bruno iba a gritarle que se callara, que fuera a propagar a otro lado sus invocaciones de desgracia. No encontraba su camino. ¿Cuál? Un parque inmenso, sin fin. El pavor le ganaba. Luego, tuvo el impulso de regresar sobre sus pasos. Afortunadamente tenía un indicio. El laberinto. «¿Dónde está el laberinto?», preguntaba a los transeúntes. Ellos se encogían de hombros con una sonrisa de conmisericordia. Cuando la desgracia toca violentamente a la puerta, la humanidad no es más que indiferencia. Nadie escucha. Sólo sordos. Una joven, que llevaba a una niña de la mano, le anunció: «Voy para allá, sígame». También él debió haber tomado de la mano al niño y jamás soltarlo. ¿Adrede caminaba esta mujer a paso de hormiga? Ella tenía todo el tiempo. Él la rebasaba, luego se paraba para esperarla. «Es al fondo de este sendero», le indicó finalmente. Él acele-

ró el paso, sofocado, entrevió de nuevo a los etíopes sobre el pasto. La boda había terminado. Los retrasados. Iba a maldecir el evento nefasto cuando percibió a un niño de la mano de una mujer que le hablaba. Se parecía asombrosamente a Patricio. El niño lloraba. Era él. ¿Cómo no lo iba a reconocer? Se abalanzó. La bicicleta tirada en la tierra. Sin pensarlo, se lanzó sobre él, lo estrechó en sus brazos, lo presionó contra él. El niño también lloraba desconsolado. «Aquí estás, aquí estás», gritaba. Al soltarse de los brazos de su tío abuelo, el muchacho dejó de llorar. La mujer, todavía ahí, lo observaba con una sonrisa dudosa que pronto desapareció. «¿Ya todo bien?», preguntó al muchacho. Patricio bajó la cabeza sin poder aún sonreír. «Estaba perdido», dijo la dama. Bruno no se animaba a mirarla. Tenía agarrado fuertemente a Patricio, los brazos rodeándole la espalda. «Afortunadamente él tenía una indicación», continuó la dama: el laberinto. «No hablaba más que de Tonton, del tío abuelo. Él no conocía su nombre». Bruno levantó sus ojos sobre ella. El cabello gris, la mirada brillante, entre dos edades. La hubiera invitado a tomar una copa en otras circunstancias. Tampoco le iba a contar su vida. Él estaba de paso. Un día en Londres. ¿Qué esperaba ella?

—¿Puedo dejarlo ahora? —dijo ella.

—Gracias infinitas, señora —dijo Bruno, recuperando su cortesía y recomponiendo su personaje de pariente.

—Él tenía tanto miedo —dijo ella. ¿Iba a dejarlos finalmente en su reencuentro? Ya no tenemos necesidad de usted, señora.

—Es un infeliz malentendido. Sobre todo porque no conozco los vericuetos de este parque.

—Usted no es el único, nadie los conoce.

—Debí haberlo cogido de la mano.

—¿Con la bicicleta? —ella reía a carcajadas.

Risa contagiosa. Patricio, por su parte, reía. Bruno también. Le agradeció de nuevo, evitando ser protocolario. Ella los abandonó. La intimidad pudo establecerse entre él y el muchacho. Los extranjeros podían seguir su camino.

—¿A dónde quieres ir, querido?

Ni siquiera se sorprendía al decir su amor. Tan simple. Tan natural. Quería a ese muchacho. Mi querido.

—Un helado.

—Tienes razón, mi querido. Iba a olvidar mi promesa.

Patricio conocía la ruta del café. Bruno lo llevaba con una mano y la bicicleta con la otra.

—No te suelto más.

El muchacho apresuraba el paso. Parecía haberle dado vuelta a la hoja, olvidada la desdicha. Era la hora de la recompensa, del helado.

—Escoge lo que quieras —dijo Bruno frente al mostrador. Volteando hacia la despachadora—: Dos bolas —dijo.

—Pistache —dijo Patricio.

—¿Pistache y qué? —preguntó Bruno— ¿Chocolate y vainilla?

—Pistache —repitió el muchacho afirmativamente.

—Dos bolas de pistache —explicó Bruno a la joven—. Y para mí, chocolate, vainilla.

Era una locura para su dieta. Pero era la celebración.

—Vamos a sentarnos —dijo Bruno.

Comía su helado con gula, sin reflexionar, los ojos fijos en Patricio. Un tesoro, se repetía. Y pensar que estuvo a punto de perderlo. «¿Está rico?», le preguntó al pasar la mano sobre la cabeza del muchacho. Lo amaba. Sí, lo amaba. Lo estaba cuidando porque lo amaba. No era una carga. Siempre le había temido a las consecuencias del amor. Coacción. Pérdida de libertad. Matrimonio. Patricio no pedía nada y estaba simplemente feliz.

—¿Te gusta el pistache?

—El helado —precisó el muchacho.

Era tan simple. Un helado y es la felicidad. Con la condición de que sea de pistache. Bruno se sentía ligero. Y tan joven. Todo puede comenzar, tener un principio. Sería suficiente un helado. Es todo.

—Voy a decirles a tus papás que yo me perdí en el parque.

Patricio soltó la carcajada. Sintióse exaltado por la alegría del alivio, Bruno se dijo que si le preguntaran cuál era el sonido más bello del mundo, él respondería sin dudar: la risa de un niño.

—¿Tú?

—Sí, soy yo el que confundía los senderos.

Acabando de lamer su helado, Patricio le dio el barquillo a Bruno.

—¿No quieres más?

—No me gusta el barquillo.

Le iba a proponer otro helado. Se abstuvo para no estropear su cena.

—¿Quieres andar de nuevo en la bicicleta?

Patricio hizo un gesto antes de decir con voz sorda: Sí.

—Te vas por este sendero y donde termina das la media vuelta, te regresas hacia mí. No te vas a ningún lado más lejos. Te voy a vigilar.

Bruno no podía negar su miedo. Era importante que su miedo y el del niño no se transformaran en traumatismo. Patricio hizo dos vueltas. Luego, dejando caer por tierra su montura, se arrojó en los brazos que Bruno le extendía.

—Te amo —dijo éste, espontáneamente. No le tenía miedo a la palabra que en general no se le escapaba en el apogeo de ciertos abrazos.

—Yo también te amo —dijo el niño.

—¿Quieres regresar a casa?

—Sí, jugaremos con los legos.

Patricio le mostró el camino. Pasaron frente a un puesto de periódicos. Una variedad de dulces, extendidos sobre el mostrador, inmovilizó al niño. Porquerías, dijo Bruno.

—¿Quieres dulces? —los nombres se le escapaban.

—Mamá no quiere.

—No le diremos; ése será nuestro secreto, tuyo y mío.

Lo jaló hacia él, lo estrechó. Bruno temía agotar rápidamente sus talentos de tío abuelo. Al día siguiente estaría muy lejos. Miraba de arriba abajo al muchacho, su mirada pasaba de sus brazos a sus piernas. Era la primera vez que experimentaba un sentimiento tan poderoso sin la sombra del deseo. Le acarició la cabeza. El momento de gracia, los instantes privilegiados serían muy breves. Lo colmaría de cumplimientos, le diría en silencio: Tienes unos ojos tan bellos, una boca hermosa. Mi querido, mi amor. Inauguraba un camino desconocido y el brote de una fuente inagotable no se detendría jamás. Amaba a este niño y no se preguntaba si era tan bello, tan inteligente como lo sentía. No importa. Tenía ganas de cantar, de saltar, de gritar de todas las maneras su dicha, la gran revelación del amor. Tenía que confesarle a Patricio que le aseguraba que no lo olvidará jamás, que regresará pronto a Londres para verlo.

Tenían un rato en casa cuando Helena telefoneó para decir que estaban retrasados. «¿Tarde?», exclamó. «No importa a qué hora, ellos llegarán muy pronto. Estamos tan bien Patricio y yo juntos. Jugamos».

Apenas abierta la puerta, su sobrino se deshizo en disculpas, él lo desengañó. ¿Qué le iba a decir sin disimular? ¿Que había descubierto el amor? Un amor del que nunca había sospechado la existencia. Que él había pasado tantos años en dar la vuelta al mundo, en cambiar de brazos y de cuerpo, sin darse cuenta de que se perdía de este amor libre, sin temor. Un regalo supremo. Rodeó con sus brazos las espaldas de su sobrino. ¿Iba a confesar su angustia por no haber tenido hijos? Se dio cuenta —a tiempo, afortunadamente— de que hubiera sido el colmo del ridículo. Lo apretó como para decirle: «Tú eres como un hijo para mí». Miró fijamente a la ventana para evitar la mirada de su sobrino. Alejaba las palabras que lo traicionarían de lo que lo colmaba de gratitud.

—Patricio es un muchacho adorable.

No sintió la necesidad de contar su día, el terror experimentado en el parque. A su partida, les anticipará. Volverá rápido a Londres para jugar con Patricio ●

CARLOS FUENTES

(1928-2012)

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

LA NOTICIA DE LA MUERTE DE CARLOS FUENTES, que acabo de recibir desde México, me ha producido una verdadera conmoción por muchas razones, pero sobre todo por tres: con él pierdo a un amigo entrañable a quien conocí por algo más de medio siglo y con quien me he encontrado a lo largo de ese periodo en las más diversas circunstancias y por los más diversos motivos, lo que me permitió disfrutar de su enorme inteligencia, su pasión literaria y su indestructible entusiasmo por la cultura y la política de México, América Latina y el mundo entero; en segundo lugar, su obra literaria misma puede considerarse, junto con las de Juan Rulfo y Octavio Paz, entre lo más trascendente que su país produjo en la segunda mitad del siglo pasado, gracias a una excepcional imaginación e inventiva verbal y a su enorme ambición narrativa; y en tercer lugar, no creo que en ninguno de los momentos en que hablé con Fuentes o vi alguna de las incontables entrevistas que concedió, haya notado en él un ápice de pesimismo o desaliento, no importa cuán grave fuese la situación por la que nuestra historia presente atravesaba. Era un hombre, en todo, desbordante, generoso y, al mismo tiempo, rigurosamente disciplinado para poder realizar, en medio de sus incontables viajes y compromisos intelectuales, la vasta obra —que cubre casi todos los géneros literarios— que nos ha dejado.

Fuentes, en realidad, fue algo más que un escritor: fue un testigo y un vocero de nuestra cultura y nuestra vida política. Actuó siempre sabiendo que sus opiniones podían despertar tempestuosas polémicas y que algunas de sus ideas iban a enajenarlo de ciertos sectores intelectuales dentro y fuera de su país. Las proporciones de su obra tienden a ser descomunales y sólo podrían compararse, entre nosotros, con las de Carpentier, Vargas Llosa y García Márquez. Su pasión literaria es auténtica y también lo es su pasión americana, que lo ha movido a representar y analizar la compleja fase de modernización de un país tan antiguo como el suyo, dentro del gran marco de la historia latinoamericana y mundial; es decir, ha compuesto un gran mural, un verdadero friso de la vida

pública y privada de nuestro tiempo. Tan vastas y variadas son las imágenes de ese friso, tan complejo y abarcador su drama, que, en algún punto de su evolución, Fuentes decidió organizar su programa creador y darle un nombre general: «La Edad del Tiempo». El título de este programa narrativo es revelador y exacto si lo entendemos en dos sentidos: por un lado, alude al tiempo histórico, que se mueve siempre entre espasmos impredecibles y violentos, dejando un rastro de sangre y muerte; por otro, al tiempo de los grandes mitos humanos, donde la destrucción es anuncio de un nuevo renacer, donde todo está o estará vivo en algún momento de ciclos o imágenes permanentes como los que brinda el lenguaje de la novela y la poesía. Su obra narrativa puede considerarse, por eso, una novela del tiempo y una fascinante invitación a vivir en el tiempo de la novela. El tiempo es para él una dimensión abierta a infinitas transfiguraciones, fantasmagorías y hechicerías que cuestionan o extienden nuestra percepción de la realidad, como Cortázar lo hizo a su modo. El mundo de Fuentes es, a semejanza del arte mesoamericano, ceremonial, ritual, excesivo, grotesco, barroquizante y cifrado. México es el centro de su indagación, pero alejado de todo nacionalismo provinciano. Su obra es una apertura de la novela mexicana al más amplio espíritu cosmopolita, al universalismo que le permite a la realidad latinoamericana dialogar con el mundo y reconocerse como legítima parte de él: representa un movimiento de libertad conceptual, estética y moral.

La triste noticia de su muerte ha evocado en mí el momento en que lo encontré por primera vez y el último. Lo conocí personalmente en 1962, en uno de los encuentros que organizaba el poeta Gonzalo Rojas en Concepción. Allí disfruté de su charla y fuimos cómplices en una respuesta muy ardiente a las ideas algo convencionales que sobre América Latina había presentado Frank Tannenbaum, historiador norteamericano. Muy poco después volvimos a vernos en Lima, en una reunión en la llamada Peña Pancho Fierro, donde José María Arguedas acogía a amigos peruanos y extranjeros, en un local decorado con las bellas piezas de arte popular que su esposa Celia Bustamante y su cuñada Alicia habían recogido durante largos años. Esa visita estaba relacionada con la aparición de su notable novela *La muerte de Artemio Cruz*, que yo había leído con una admiración que todavía conservo y uno de cuyos ejemplares me dedicó con generosas palabras. La última vez tuvo lugar a fines del año pasado en la Free Library de Filadelfia, donde él tuvo un animado e intenso diálogo con su traductora Edith Grossman, al final del cual —mientras él firmaba, sin parar, decenas de ejemplares de libros suyos frente a una larga cola de admiradores— tuvo un par de minutos de diálogo conmigo, lleno como siempre de humor y entusiasmo. Al final quedamos en que nos veríamos muy pronto en México. Ahora sé que Carlos no podrá cumplir esta promesa •

Filadelfia, 15 de mayo de 2012

Dos notas a propósito de **Carlos Fuentes** y la narrativa de invención

JULIO ORTEGA

I. HIPÓTESIS DE LA INNOVACIÓN

A propósito de la novela de invención y su apuesta por una literatura internacional más que global, que ha defendido Juan Goytisolo, distinguiendo, con razón el carácter mercantil de lo global frente a la vocación dialógica de lo internacional, quisiera argumentar que las novelas de Carlos Fuentes afirman una poética transfronteriza como la forma de la historicidad de nuestro tiempo. La historia y la novela producen un tiempo narrativo como imagen del futuro, fracturando los códigos y medidas cronológicos y postulando un horizonte desencadenado por la lectura. La historia deja de ser cronológica y gana otra edad discursiva, la de nuestra historicidad. En contra de las versiones traumáticas de la experiencia latinoamericana (que aseguran que nuestra conciencia histórica es de derrota, victimista y violentada, por el modelo colonial que nos repite), la obra de Fuentes nos reafirma en la crítica del presente reprocesado por la lectura. Revela, por ello, no las fáciles síntesis ni los meros pluralismos, sino la realización y el drama de la mezcla, la alegría y el riesgo de la diferencia, la apuesta por nuestro espacio, mapa y hábitat hecha en las afirmaciones plurales, en la energía inquisitiva y su poder crítico, que desmonta los programas de control hegemónico y diversifican radicalmente la representación de la historicidad del presente. De allí que el sentido de lo histórico se dé como su actualización, que no es sino la política de la imaginación del cambio y la radicalidad de lo nuevo como producción de espacio compartido. Como bien dice Anthony Giddens:

«La historicidad puede ser definida como el uso del pasado para ayudar a dar forma al presente... [Es] el conocimiento del pasado como medio de romper con él... La historicidad, de hecho, nos orienta precisamente hacia el futuro». Es el caso extraordinario de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), escrita en el albor de la revolución cubana pero desde el fin de la experiencia revolucionaria mexicana; y así los tiempos del comienzo se leen, se descifran, en los tiempos del fin.

II. LA PARTE DEL FUTURO

Si los relatos y novelas de Carlos Fuentes ocurren como distintas versiones de la temporalidad, esa exploración es una ampliación de la naturaleza de la fábula. La calidad fabularia y fabulosa de estos libros se hace patente en la diversidad de sus fórmulas, en el cambiante registro de sus representaciones, en el diverso protocolo de su lectura. Pero esa exploración temporal es también una textualidad compleja. Cada libro proyecta una estrategia narrativa propia, que no se puede repetir en otro relato, y que se consume como la forma misma de la fabulación. Podemos, por lo mismo, reafirmar la hipótesis de que estas obras se cumplen como una de las instancias paradigmáticas del cambio literario. Por ello, la innovación las distingue. Innovar implica renovar, recomenzar, reformular. La primera obra maestra de Carlos Fuentes, *Aura* (1962), es una novela gótica que ocurre en el futuro; su obra más señera, *La muerte de Artemio Cruz* (insólitamente del mismo año), es una novela crítica y política que distribuye en cada persona narrativa (tú, yo, él) un tiempo complementario, que es espacio de asedio, acción y memoria; su obra mayor, *Terra Nostra* (1975), es una monumental construcción mitopoética, que suma los tiempos de España y América y los interpola espectralmente; y *Cristóbal Nonato* (1987), su novela más libérrima, hace del Apocalipsis una refundación humorística.

Teóricamente, las poéticas del cambio se dan frente a y en contra de las poéticas de la normatividad, esto es, de los códigos y cánones que configuran, por un lado, el horizonte de la repetición como sistema de referencias letradas, y, por otro, la matriz discursiva, el archivo de modos del relato, que definen un estilo, una productividad, una modulación genérica. La repetición es necesariamente estructurante, porque corresponde a las normas, los rituales y protocolos de una sintaxis. Mientras que el archivo discursivo corresponde a las formas de habla, a la dicción de un estilo, y es modélico. Por eso, luego de haberse privilegiado la noción de cambio y desautomatización bajo la influencia de las vanguardias

y de los formalistas rusos, se pasó a favorecer las nociones estructurales que privilegiaron los levantamientos cartográficos del enunciado como significantes. Y, más recientemente, a la luz de los cambios suscitados por la crítica de los modos de producción tecnológica, y gracias a los nuevos movimientos sociales y políticos, que cuestionan el programa de la modernidad, se han relevado las articulaciones socioculturales. Las opciones son hoy menos polares, más inclusivas, y también más independientes de aparatos que totalizan la lectura. De varios de esos modos asumidos por el proceso crítico de leer se ha beneficiado la obra de Fuentes en su contexto internacional. Y es así que ha sido leída como parte del realismo mágico, como adelantada del relato postmoderno, como iniciadora de la nueva novela histórica... El propio Fuentes ha puesto en práctica una rearticulación de orillas remotas y contrarias, en ese tratado de sumas hispanoamericanas que es *El espejo enterrado* (1992), uno de los adelantos de la actual perspectiva crítica transatlántica.

Por lo mismo, la idea de que las vanguardias habían terminado, y que vivíamos el fin de la experimentación (una idea favorecida por el escepticismo conservador y el pragmatismo del «término medio» liberal), ha sido contestada por las reapropiaciones formales del posmodernismo; especialmente por Jean-François Lyotard cuando afirma que «en las diversas invitaciones a suspender la experimentación artística, hay un mismo llamado al orden, al deseo de unidad, de identidad, de seguridad, o de popularidad... para esos escritores nada es más urgente que liquidar la herencia de las vanguardias». Ese patrimonio de la novela contemporánea, consagrado por la obra de Carlos Fuentes, es hoy nuestra instrumentación narrativa, tan fresca como ayer, capaz de nutrir de vigor el proyecto de una nueva novela, ese permanente mito del presente en que esta obra nos ha educado a leer más en aquello que leemos.



Si la obra de Fuentes es un paradigma del cambio no lo es porque siga el dictamen modernista de la búsqueda de la originalidad a ultranza, sino porque sus formulaciones exploran las aperturas del texto y amplían las funciones representacionales. Es revelador el hecho de que sus novelas más innovadoras son aquellas que trabajan sobre espacios sociohistóricos más codificados; como si la fractura de la sintaxis narrativa, de las atribuciones del lenguaje mismo, fuera el instrumento más seguro para desbarasar y cuestionar lo que pasa por lo real; por ello, esas novelas no son gratuitamente experimentales sino aplicadamente exploratorias. Es el caso de *La región más transparente* (1958), que socava una sociedad convencional que reproduce el fracaso; de *La muerte de Artemio Cruz*, cuya fragmentación y diversificación busca subvertir el edificio del poder corrupto, las articulaciones de la política y la economía en el monopolio del Estado; y de *Cristóbal Nonato*, que imagina un fin del mundo mexicano en el que las formas del poder autoritario son puestas en entredicho por la libertad jocosa del lenguaje permutante. Esto no quiere decir que la innovación sea instrumental, sino que contradice la saturación de los lenguajes, la usurpación de los sentidos. Tiene, así, implicancia política y fuerza emancipatoria. Se puede adelantar la conclusión de que estas novelas son poderosos aparatos contra la Retórica: descubren tras las representaciones su carácter construido, los lugares que sostienen a los discursos, el interés y la banalidad de los poderes en control, y también la fuerza de revelación y contradicción que hay en la búsqueda de una verdad no por improbable menos urgida de hacerse lugar en los discursos.

Pero, aun si acontece fuera del orbe social, la innovación en sí misma posee la fuerza impugnadora del deseo. ¿Cómo se podría haber escrito *Aura* al mismo tiempo que *La muerte de Artemio Cruz* de no ser porque ambas responden con el deseo a la tiranía de la muerte? En una carta a Fuentes, Cortázar se mostró sorprendido por la coincidencia de ambas novelas en el mismo año, pues las encontró, como son, demasiado distintas, y prefirió el carácter fantástico de la primera. Pero son también íntimamente próximas, como si se hubiesen puesto de acuerdo para asaltar los límites, en un caso, de la subjetividad del amor más allá de la muerte; y en el otro, de la representación del poder desde su disolución. Cambiar, así, es desear; es proyectar en el espacio del deseo la estrategia de una celebración reafirmativa a través del simulacro, el espectáculo y el diálogo, para recuperar con el puro flujo del arte la mutualidad de la cultura, sus magias imparciales y alegrías filiales. Les debemos, a Fuentes y a su obra, esa lección de integridad creativa; su fidelidad a la promesa, tan nuestra, de cambiar este mundo a partir de la próxima lectura ●

CAMINA LA SOMBRA

JORGE F. HERNÁNDEZ

AL RECIBIR EL PREMIO CERVANTES, en Alcalá de Henares en 1988, Carlos Fuentes abrió en público su pasaporte y reveló que en «oficio» decía: «Escudero de Don Quijote», dejándonos a todos los demás testigos como jinetes de Clavileño, boquiabiertos e hipnotizados por un discurso que en ese momento parecía resucitar del mármol de las academias y del silencio de las bibliotecas nada menos que al Quijote de Cervantes. Todos boquiabiertos, y puedo jurar como un Sancho Panza que, a partir de ese discurso, el Caballero de la Triste Figura ha vivido casi tres décadas de una revaloración y relectura que en gran parte se debe a los esfuerzos de Fuentes: el ensayista que lo estudió en *Cervantes o la crítica de la lectura*, el lector que lo leía cada año durante el mes de abril, el caballero andante que siempre supo de los amores contrariados, de la hermosa musa que te deja esperando toda la madrugada para regalarte el recuerdo de una despedida, y que supo también de las amistades a primera vista, esas hermandades inquebrantables como las que sostuvo con Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Julio Cortázar, por sólo mencionar a los amigos que viajan con él en esa nao maravillosa y enloquecida que el mundo conoce como *Boom!* y que abrió las puertas de la literatura mundial dominada por vientos de otros nortes hacia los sabores del sur, los colores que se comen, los muertos que hablan pero no como espectros noruegos sino como quien escribe estas páginas creyéndose muy vivo y sabiendo que quizá me leen los fantasmas que intento honrar con su memoria. Carlos Fuentes, amigo de sus amigos, que lo fue de Octavio Paz y ahora habrá que esperar a que se escriba la crónica de esa relación fundamental para la cultura mexicana contemporánea. Imaginemos el trayecto: un niño que aprendió versos de la *Suave Patria* de Ramón López Velarde con Alfonso Reyes, y que a veces se sentaba mientras el embajador Reyes de México en Buenos Aires

conversaba con unos príncipes argentinos llamados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; el joven que luego publica libro tras libro y vive intensamente todos los ritmos, *ye-yé*, *twist* y *rock and roll* al tiempo que finca sin saber que fincan una nueva literatura universal él y sus amigos, que conquistan París con la Ñ, y el hombre que es nombrado años después embajador de México en Francia y que renuncia en protesta por el absurdo nombramiento de Gustavo Díaz Ordaz como primer embajador de México en España, luego de muerta la dictadura, y vuelve entonces a la vida de profesor y conferencista, pero sobre todo de escritor.

Es difícil intentar un retrato de quien en realidad es un mural de letras. De niño, un pintor lo retrató sentadito en una banca, allí en el inmenso mural que se desdobra a lo largo de la escalinata del edificio que fuera la Embajada de México en Washington, DC. Al hacerlo, el pintor no sabía que pintaba a quien se convertiría en uno de los más reconocidos muralistas literarios de México: la infinita policromía de todos los adjetivos, los paisajes ocres y sepias de la historia con mayúsculas, las selvas tropicales y candentes de las relaciones humanas, el páramo amarillo de la soledad, todos los grises de la ciudad más grande del mundo y los encajes salmón y seda de una bruja que te enamora con los ojos. Hablo de Fuentes, el autor de los últimos estertores de la llamada novela de la Revolución Mexicana en los ojos entrecerrados de Artemio Cruz (aunque es de honor reconocer que la última bocanada la escribió su amigo Jorge Ibarguengoitia con *Los relámpagos de agosto*). Hablo de Carlos Fuentes, que había cimbrado el panorama amodorrado de la literatura mexicana con *La región más transparente*, un mural dentro del mural en medio de todos los murales posibles de la ciudad que habla y se pinta sola, un coro de necios intemporal que narraba al hilo de las tablas la vida y las viditas de la inmensa Ciudad de México a punto de volverse megalópolis para nunca ya dejar de serlo; y hablo del mismo Fuentes que, habiendo hecho eso, se lanza a la novela costumbrista y aparentemente fácil de atrapar en una red de párrafos: *Las buenas conciencias*, la vida de culpa y mentira, chisme y callejones cervantinos de Guanajuato, como si fueran sus párrafos trazos de Diego Rivera, y al fondo se escucha ese ruido que es puro silencio.

Es difícil intentar un retrato de quien en
realidad es un mural de letras.

Me detengo en *Aura*, esa novela que se lee como un cuento largo y ese relato intemporal que merece llamarse novelón. Simetrías y ánimos como neblina unen a esta novela con *Los papeles de Aspern*, de Henry James, y, si se quiere, incluso hay un eco remoto de *La cena*, de Alfonso Reyes, pero el propio Fuentes tuvo a bien dejar aclarado el origen y la taquicardia de *Aura*: la escribió a lo largo de una semana en París. Había visto pasar a una joven hermosa de una habitación a otra, y al cruzar el umbral de la alcoba, la dama pareció envejecer cien años por el reflejo o mal golpe de la luz... Fuentes se salió a la calle y en un café que ha de permanecer anónimo empezó a dictarse a sí mismo esa prosa que le habla directamente a cada uno de sus lectores, el enredo maravilloso de una belleza anciana, una musa muerta, tú que ya no sabes quién eres al leerle en los párrafos que inventara un hombre en París hace ya medio siglo.

Al irse Carlos Fuentes atardecen las páginas de uno de los más grandes escritores mexicanos que, como dijo Alfonso Reyes, procuró ser provechosamente nacional al tiempo en que se apuntalaba generosamente universal. Al otro lado de este atardecer, amanece hoy mismo el próximo lector de cualesquiera de sus libros, una vasta obra que incluye algunas reconocidas obras maestras y una suerte de savia-sabia biográfica y generacional que, de varias maneras, deja, más que un sentimiento de tristeza, una noción de desamparo: miles de lectores mexicanos nos habíamos acostumbrado a la presencia de escritores públicamente activos, cuyas voces se convertían en faros, termómetros y brújulas para los enredos de nuestra realidad. Ante el enmarañado y desolador panorama de las elecciones presidenciales de este 2012, no pocos lectores permanecíamos atentos a la lectura de los escritores, éstos que leemos con admiración, como si con ello se rizara el rizo de la admiración y la magia de leer. Nos queda releer los libros de Fuentes y esperar la compilación de sus ensayos y artículos periodísticos, así como los muchos discursos con los que recibió premios, doctorados y diversos reconocimientos —que siempre escribió en voz alta.

Carlos Fuentes fue extraordinario cuentista, y es obligación de lector subrayarlo, pues los editores insisten en privilegiar al novelista así, sin más, y no es justo cuando tenemos ante la mirada en blanco al hombre que decide llevar a su casa, como *souvenir* inocente, nada menos que la figura enlamada y misteriosa de Chac Mool, un dios prehispánico que empieza a transpirar terror en cada página que empapa. Y luego ese cuento, «Un alma pura», que me hace siempre llorar, o «Las dos Elenas», «Muñeca reina» y todos los relatos de *Agua quemada* o de *El naranjo...* y se nos olvida que las novelas de Fuentes, al fin cervantino y cervantista,

contienen no pocos cuentos en sus hilados invisibles, y, así, es preciso celebrarlo como maestro de ese género llamado corto y por lo mismo celebrar sus artículos en prensa, que se pensaban y escribían de una sola sentada, para orientar al lector sobre cualquier tema de la realidad circundante, pero también para criticar lanza en ristre y polemizar con elegancia. Digamos que se llamaba *pensar*.

Carlos Fuentes fue un escritor con todas sus letras y un caballero andante que siempre mostró su mejor cara, a pesar de que llevara en el alma los peores dolores. Fue un generoso guía y corrector de originales para escritores en ciernes, y un contagiador hipnotizador de los grandes libros que parecía saberse de memoria, tanto como todas las arias de todas las óperas y no pocos boleros —que así también se conquista a las musas. Carlos Fuentes fue el mejor embajador de la literatura mexicana en el mundo, y fue un amigo a quien extraño, con el único consuelo de imaginarlo caminando hoy mismo por Coyoacán en blanco y negro, por París en sepia, por Madrid con tanto sabor cervantino y en ese Londres donde me llevó a conocer un cementerio de toda una generación de adolescentes caídos en el infinito absurdo de la Primera Guerra Mundial... Lo veo alejarse, pues siempre caminó más rápido que quien intentara seguirle la sombra. En todos los escenarios lleva rumbo al atardecer. Del otro lado ya lo esperaba la eternidad: eso que llaman la región más transparente. Hoy parece una sombra que sigue andante... y no creo que nadie lo pueda alcanzar •

Carlos Fuentes fue extraordinario cuentista,
y es obligación de lector subrayarlo,
pues los editores insisten en privilegiar al
novelista así, sin más, y no es justo cuando
tenemos ante la mirada en blanco al
hombre que decide llevar a su casa, como
souvenir inocente, nada menos que la figura
enlamada y misteriosa de Chac Mool...

La muerte de Artemio Cruz:

ENTRE LA NOSTALGIA DEL AMOR Y EL DESEO DEL PODER

DULCE MARÍA ZÚÑIGA

LA OBRA DE CARLOS FUENTES es un mapa del complejo imaginario mexicano que incluye mitología, ontología, identificación y búsqueda. La escritura de Fuentes es un amplio mosaico cuyo diseño dibuja el movimiento de un deseo que pasa por lo cognoscitivo histórico, lo teológico, lo mágico, lo enciclopédico, lo filosófico. Una escritura que transfigura la realidad, una literatura con vocación visionaria. Cada uno de sus libros forma parte de una serie capaz de sugerir infinitas aproximaciones al mundo. Acróbata que reúne en su ejercicio inteligencia e imaginación.

Carlos Fuentes se propuso la tarea soberbia de abarcar «La Edad del Tiempo». Su obra se reúne con aquellas que, de algún modo, han intentado clasificar lo inclasificable, medir lo inconmensurable e historiar lo inaprehensible: Balzac figuró su «Comedia Humana», Borges escribió la *Historia de la eternidad* y la *Historia universal de la infamia*; Paolo Zellini aventuró una *Breve storia dell'infinito*. Fuentes rebasa los límites de lo imaginable y construye «La Edad del Tiempo» en diferentes capítulos-libros, que forman parte de un gran proyecto literario que, con afán totalizador, quiso agotar la historia —cuya materia es el tiempo. Este proyecto de escritura de Fuentes se explicitó por vez primera en 1987, en las primeras páginas de *Cristóbal Nonato*, y se ha visto enriquecido con el paso de los años.

Carlos Fuentes es un escritor mexicano, y lo que acabo de decir es una obviedad, una banalidad: pero quiero aclarar que es mexicano no sólo por su pertenencia geográfica (aunque nació en Panamá); afirmo que es mexicano porque es uno de los pensadores que más conoció nuestro país, que más lo estudió y verbalizó. México estuvo siempre en el centro de sus preocupaciones y exploraciones.

Fuentes, tal como lo señala él mismo en su ensayo *Valiente mundo nuevo* (1990) a propósito de otros escritores, ha dado Nombre y Voz a México,

por medio de la Memoria y el Deseo. Cada uno de sus libros, de ficción o de ensayo, explora alguna zona de la amplísima panoplia que constituye el *Ser* mexicano, le ha dado nombre y voz a toda la escala que compone la sinfonía mexicana.

El acto de la nominación es una de las principales vocaciones de la literatura. Para hacer que las cosas vivan, para volverlas presentes, es imprescindible nombrarlas. Mediante técnicas literarias antiguas y modernas, Fuentes da fuerza y consistencia, con pasión, a una tradición cultural en el México contemporáneo donde cohabitan indios herederos de culturas prehispánicas, ejecutivos de consorcios internacionales, mestizos de tantas razas, universitarios, analfabetas, narcotraficantes y desheredados, entre otros múltiples personajes. México en un mosaico, un calidoscopio de mitos y figuras. La historia de nuestro país dio a este escritor los principales elementos para desarrollar, con imaginación y audacia, textos que se han convertido en clásicos de la literatura mundial.

La región más transparente (1958) fue un acontecimiento en las letras de México, puso en escena a la ciudad más poblada del mundo, el Distrito Federal, una ciudad convulsiva con sus personajes míticos, arquetípicos y caricaturescos de los años cincuenta; es una novela que conjunta tradición con inventiva y renovación de estilos y formas de narrar.

Una novela que, a mi juicio, mostró a la perfección la maestría y la capacidad de síntesis de Fuentes es *La muerte de Artemio Cruz* (1962). El personaje, Artemio Cruz, tiene sangre india, negra y europea, y ojos verdes: resume en sí mismo la historia de México en su periodo más complejo, el episodio de los cambios radicales, la fundación del México nuevo. Artemio nace bajo el régimen de Porfirio Díaz, es un joven en las trincheras de la Revolución Mexicana, su madurez transcurre en el vértigo posrevolucionario, cuando las riquezas del país fueron repartidas entre los sobrevivientes, dispuestos a obedecer los mandatos de los presidentes en turno. Artemio deviene hombre poderoso apoyado en la corrupción y la podredumbre de la nueva nación que no sabe muy bien —ni quiere aprender— cómo gobernarse y se vende con facilidad a los extranjeros; no le importa ejercer la democracia que tanto había buscado desde la Independencia de la corona española, cien años antes, en 1810.

Fuentes ha opinado que la Revolución de 1910 es el suceso clave de la historia mexicana moderna. Una conmoción económica, política, social y cultural, la afirmación de México como un país diversificado, que significó, también, el final de los disfraces y del afán de imitación de países como Francia y Estados Unidos. La Revolución reveló lo que era México: enfrentó a los mexicanos consigo mismos; transformó la imagen que el

país tenía de sí mismo, y eso se manifestó no sólo en los sitios en que hubo lucha armada, también en la imaginación de los artistas, en la pintura, la poesía, la novela, el cine, la arquitectura...

La muerte de Artemio Cruz es una lección de historia, una narración que al tiempo que divierte por su estilo vertiginoso, complicado, enseña cómo fue el pasado para tratar de entender el presente.

La muerte de Artemio Cruz es probablemente la novela de Carlos Fuentes que ha recibido mayor atención de los lectores. Miles de páginas se han escrito, pero recuerdo una afirmación del crítico chileno Fernando Alegría, quien refirió: «En *La muerte de Artemio Cruz* hay páginas que, por su fuerza poética, no tienen igual en la literatura mexicana contemporánea». Es una narración compleja, cifrada, que sólo se entrega al lector después de cierto ejercicio de coparticipación con el autor, con el narrador. José Emilio Pacheco, dos meses después de la aparición de la novela, afirmó, en el suplemento *La Cultura en México*:

Obra en sí valiosa e importante, no lo es menos por la renovación que significa, por los caminos que abre a la narrativa mexicana. Como, además, el libro manifiesta en todo momento la actitud política que Fuentes ha sostenido en un buen número de artículos, nadie pecaría de inteligente si dijese que tales razones explican por qué una novela bastante más que considerable como ésta ha tenido, salvando como siempre las excepciones, un recibimiento hostil e incomprensivo por parte de la crítica. [...] Creo que en el caso de *Artemio Cruz*, nuevamente, la sorpresa se ha transformado en indignación. Novela densa, compleja, en no pocos pasajes difícil de leer; novela que utiliza todos los registros de las últimas técnicas; novela, en fin, que a mayor abundamiento se arriesga a ser enjuiciada no por sus méritos literarios sino por sus ideas políticas, *La muerte de Artemio Cruz* merece, en todo caso, un intento —por humilde que sea— de comprensión.

Artemio Cruz, protagonista, se sitúa entre el
enigma y la transparencia.

Cuando revisamos la crítica que ha generado *La muerte de Artemio Cruz* notamos que lo más destacado de ella se refiere a la complejidad de la estructura narrativa de la novela, de la desestructuración temporal, de su lectura a la luz de la Historia política mexicana, de los movimientos sociales, del poder y la sujeción...

La estructura de la novela se rige por una lógica poética, fundada en la matemática discursiva (si se me permite el término). Se construye sobre un esquema que alterna varios planos espaciales, temporales, personales, que se oponen y a la vez se complementan. Cada una de las secuencias está diferenciada por una distintiva persona verbal: Yo, Tú, Él. En cada una de ellas tenemos una perspectiva diferente: conciencia, subconciencia y memoria.

En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son en realidad doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía biológica. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual él es un objeto más. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir.

Fragmentos de intenso lirismo alternan con otros puramente narrativos, cada relato de estos doce días significativos del protagonista tiene valor propio y juntos adquieren unidad al encadenarse en la visión total de Artemio, la evolución histórico-social que atraviesa y articula. La tesitura poética (épica y lírica) de numerosas páginas rompe los preceptos de la novela tradicional que discurre linealmente y por capítulos ordenados según un razonamiento plano.

Artemio Cruz, protagonista, se sitúa entre el enigma y la transparencia. Su novela es como su vida, dice Carlos Fuentes, las elecciones que descarta son parte de las que asume, como sucede en una partida de ajedrez: tanto las movidas realizadas como las descartadas impactan en el resultado del juego. Ése es el principio de composición de *La muerte de Artemio Cruz*.

Si tratamos de encontrar el linaje de Artemio Cruz en la novelística mexicana del siglo XX, vemos que sin duda su pariente más cercano es *Pedro Páramo*. Varias son las similitudes, aunque quizás las diferencias son igualmente importantes, estaremos de acuerdo, porque Rulfo es pura concentración y densidad, Fuentes es un discurrir amplio, recurrente múltiple e hiperbólico.

En ambas novelas la estructura narrativa sigue un lineamiento poético, des-estructurado formalmente, donde se alternan diversas voces,

diversos puntos de vista: el tiempo pasado de la muerte con la narración en presente del narrador-protagonista «vivo»: Juan Preciado, más los monólogos de Pedro Páramo.

En las dos novelas, los personajes centrales representan una encarnación del poder, del dinero y la tierra. Páramo y Cruz son poseedores, cada uno en su ámbito particular: el México rural del sur de Jalisco, de la transición de la Revolución al ejido, en el caso del cacique Pedro Páramo, y el México que va desde la vida en una hacienda veracruzana hasta el centro del poder político y económico del país, en la novela de Fuentes.

Tanto Pedro Páramo como Artemio Cruz tienen atributos que los distinguen como personajes poderosos, los «chingones», capaces de imponer sus intereses por encima de los ajenos, o más bien, haciendo creer que sus intereses coinciden con los ajenos. Son atractivos y seductores, a la vez imponen respeto y temor. Pero en el fondo ambos son también personajes que viven en la nostalgia del objeto inalcanzable de sus deseos: el amor en sus diversas formas.

La nostalgia de Páramo por Susana San Juan permite al autor construir los pasajes más poéticos de la novela. Juan Rulfo escribió la novela del amor infecundo, del amor imposible para quien todo lo tiene, un poco como Calígula, que persigue la luna porque «es una de las cosas que no he podido tener», en la imaginación de Albert Camus.

Artemio, por su parte, evoca las distintas formas de entrega amorosa que constituyen sus recuerdos más recurrentes, los recuerdos que elige llevar a su presente en la hora de la muerte, cuando ya no hay elección posible. En aparente desorden llegan las imágenes de los momentos cruciales.

No tiene sentido ordenar los episodios de *La muerte de Artemio Cruz* cronológicamente (la novela perdería todo valor poético), pero, con la intención de aclararnos la evolución del personaje, veamos no su recuerdo más antiguo, sino el primero que llega a su memoria en su hora final: un día de 1903, cuando estaba a punto de cumplir 14 años.

El mulato Lunero había dispuesto en 1889 que el niño bastardo, hijo de su hermana Isabel y del amo Atanasio, debía vivir. Entre abandonarlo en el río como al personaje bíblico Moisés y quedarse con él, decide lo último. El tiempo con Lunero en la hacienda es el tiempo del origen, más poético y mítico que histórico. Es el primer recuerdo que se identifica con el amor (amor por Lunero, su salvador y educador, por el paisaje, el mar, el trabajo manual), un tiempo idílico incontaminado:

Y lo amaba —se dijo ahora el mulato de largos brazos, hincado junto a la corteza lijada—; lo amaba desde que corrieron a palos a su hermana Isabel Cruz y le entregaron al niño y Lunero le dio de comer en la choza con la leche de la cabra vieja que quedó del ganado de los Menchaca y le dibujó en el lodo aquellas letras que había aprendido de niño, cuando era mozo de los franceses en Veracruz y le enseñó a nadar, a distinguir y saborear las frutas, a manejar el machete, a fabricar las velas, a cantar canciones que eran traídas por el padre de Lunero de Santiago de Cuba... [...] El niño también amaba a Lunero y no quería vivir sin él. Esas sombras perdidas del mundo —el señor Pedrito, la india Baracoa, la abuela— avanzaban ahora hacia el frente con un perfil de navaja, a separarlo de Lunero. Lo extraño, lo separado de la vida común con el amigo eran ellos. Y esto era cuanto pensaba el niño y cuanto entendía.

Ese primer día marcó en su historia la primera elección: entre matar o morir, elige matar. Quita del camino al agente que pretende arrebatarse su felicidad: es inútil, el destino lo separa de Lunero. Es una pérdida. El muchacho emprende la ruta hacia México, lleno de ira, a la conquista del tiempo revolucionario.

Luego aparece el personaje de Regina, que representa el amor carnal, el amor a lo femenino y el erotismo. Frases como las que siguen traducen ese sentimiento de profunda pertenencia al mundo, a su Otro femenino:

¿Cuándo es mayor la felicidad? Acarició el seno de Regina. Imaginar lo que será una nueva unión: la unión misma; la alegría fatigada del recuerdo y nuevamente el deseo pleno, aumentado por el amor, de un nuevo acto de amor: felicidad [...] reducidos al encuentro del mundo, a la semilla de la razón, a las dos voces que nombran en silencio, que adentro bautizan todas las cosas: adentro, cuando él piensa en todo menos en esto, piensa, cuenta las cosas, no piensa en nada, para que esto no se acabe: trata de llenarse la cabeza de mares y arenas, de frutos y vientos, de casas y bestias, de peces y siembras, para que esto no se acabe...

Regina y su cuerpo mismo son vistos como pasado relacionado con su presente (con ese presente de eternidad que es la hora de la muerte). Regina simboliza la autenticidad de los días auténticos, sin máscaras, de Artemio Cruz. Antes de su encuentro con ella él era sólo Cruz, el niño Cruz. Regina es quien lo nombra, quien le da su destino de guerrero de la estirpe de Artemisa.

Otro de sus amores es Catalina, su esposa por alianza. En el caso de Catalina se conjuga el interés económico con el amor. De algún modo la fuerza del sentimiento que «mueve al sol y a las otras estrellas» redime al monstruo en que deviene Artemio Cruz como producto de la historia. ¿Quién era este monstruo? ¿Quién era este hombre que todo lo sabía, que todo lo tomaba y que todo lo quebraba? Dice:

Sí, estoy vivo y a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas, y mírame como a un hombre que necesita... No me odies. Tenme misericordia, Catalina amada. Porque te quiero; pesa de un lado mis culpas y del otro mi amor y verás que mi amor es más grande...

El jeroglífico de Artemio queda sin solución: no es posible regresar para tomar las alternativas pasadas. «Nunca has podido pensar en blanco y en negro, en buenos y en malos, en Dios y el Diablo: admite que siempre, aun cuando parecía lo contrario, has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de su opuesto; tu propia crueldad, cuando has sido cruel, ¿no estaba teñida de cierta ternura?». Este fragmento forma parte de una reflexión del Tú de Artemio Cruz cuando se compara con los norteamericanos como modelos de moral maniquea. Esta escisión fundamental del personaje entre dos tiempos, en lucha permanente; la revolución y la traición, la juventud (belleza y voluntad de dominio) y la vejez (fealdad-asco-dolor) se concentran en él como individuo y como clase, como representante de un México dependiente, oscilante entre el pasado revolucionario y la revolución congelada del presente.

Esta oscilación entre el pasado y lo inaprehensible del futuro, entre el origen y la utopía, nos lleva a pensar en el problema de la libertad, sus relaciones con el poder, la muerte, el amor. Artemio Cruz, como Pedro Páramo, es un personaje múltiple, que vive en la contradicción, dividido entre los extremos del amor-odio, la ambición por dominar y el amor por lo imposible.

En 1962, el año de su aparición, José Emilio Pacheco lanzó al aire una apuesta cuando afirmó: «Un libro se defiende o se hunde por sí solo. Y me atrevo a afirmar que *La muerte de Artemio Cruz* prevalecerá contra el silencio, contra la incompreensión que la ha rodeado».

Pacheco vaticinó la fortuna de Artemio, su palabra fue premonitoria: cincuenta años después vemos que la apuesta se ha ganado. La obra de Carlos Fuentes seguirá cifrando y descifrando a los lectores los enigmas y las máscaras del ser humano ●

Defensa soñada del Minotauro (*Carolina Grau*, de Carlos Fuentes)

IGNACIO PADILLA

CARLOS FUENTES ES UN HOMBRE DE AVASALLANTE DISCIPLINA. Tal rigor es menos un hábito que una actitud de vida, una vida que es ante todo escritura. Cuando se mezcla con su también abrumadora generosidad, la disciplina de Carlos Fuentes puede transformarse en vicio, y hasta en amenaza. Sea ejemplo: cuando nos invita a dialogar en público, solicita y casi exige que no se hable de él ni de su obra. Labor ardua, orden paradójica emitida por quien sabe que no puede ser obedecido. Compartir un espacio como éste con Carlos Fuentes, ni más ni menos, es ya una aventura: en casos como éste es preciso huir de él, darle la vuelta, ignorar su mandato y hacer lo imposible por hablar de él, aun a despecho suyo.

Ésta no es la excepción a tan curioso rito. Advierto que, hoy más que nunca, pienso incumplir la petición de Carlos Fuentes, y anotaré con gusto titanista algunas de mis impresiones sobre su libro más reciente, *Carolina Grau*. Espero que él no lo tome a mal. No hay libro suyo que no sea importante y digno de entusiasmos y comentarios. Pero éste, añadido, tiene un significado personal, casi íntimo. Éste es para mí uno de los más notables de la vasta obra fuentesiana. Digo más: *Carolina Grau* es más que un libro. Es a un tiempo laberinto y mapa del laberinto, el tesoro y el mapa del tesoro. En sus páginas habitan y se imbrican con nosotros y frente a nosotros tanto el Minotauro como Teseo, Ariadna y la propia Carolina Grau.

” ” ” ”

Éste hará diez años que Carlos Fuentes me preguntó, así, de sopetón —como si semejante pregunta y semejante inquisidor no impusiesen como imponen—, qué parte de su obra me resultaba más estimulante y hacia dónde pensaba yo que podría encaminarse en aquel momento preciso de su abrumadora épica creativa. Mascullé entonces que siento una

especial debilidad por sus cuentos, y que, con toda franqueza, los echaba de menos. Ese mismo año Carlos Fuentes nos regaló con un volumen de relatos monstruosamente exquisitos, *Discreta compañía*, una compilación que, en su enorme andamiaje literario, renovaba puentes con su «Muñeca reina» y su «Chac Mool», pero también con «Constancia» y «El prisionero de las lomas». Digno abanderado de un sector de la literatura universal donde el cuento es el secreto rey, Carlos Fuentes volvía por sus fueros a los territorios balizados por Juan Rulfo y Juan José Arreola, un terreno al que pertenece por derecho propio aunque lo visite raras veces. Lo hace, sin embargo, con una clara convicción: es ahí, en la cantera de sus cuentos, donde pica las piedras torales para el descomunal edificio de su obra narrativa. Arquitecto infatigable, Carlos Fuentes sabe que todos sus libros son sólo estancias de un gigantesco laberinto, donde nos apresa siempre para arrastrarnos hacia sus fauces de Minotauro del pensamiento, la imaginación y el lenguaje.

Creo que aún está por hacerse una exégesis contundente de lo que considero uno de los binomios más ricos y garridos de la obra de Carlos Fuentes: el narrador como arquitecto, o lo que es casi lo mismo, la obra fuentesiana como laberinto palimpsesto. *Carolina Grau* está llamado a ser el centro de ese estudio pendiente.

La palabra *laberinto* tiene un singular sinónimo: le llamamos *dédalo* en honor al hombre que creó el más célebre de los laberintos, orfebre del espacio contratado y luego defraudado por el rey Minos. Dédalo engendró al desobediente Ícaro, y es por ende tío mítico de Prometeo y de Satanás. Decir *dédalo* es decir lo mismo creación que creatura, captor que cautivo, autor que lector, héroe que monstruo. Todas estas parejas, y muchas más, están encerradas en este libro paradójico donde el cautiverio es al parecer nuestra única posibilidad de liberación, sea nuestra prisión en el libro, sea en el cuerpo, sea en el desamor, sea en el tiempo. Si los lectores somos todos, bien que mal, cautivos voluntariosos en el laberinto de las letras —todos a la vez Edmundo Dantés y Dédalo cautivo en su propio monstruo de palabras—, esta obrita inmensa de Carlos Fuentes habrá de ser una ingeniosa vía para hallar la salida.



Como cualquier clásico, Carlos Fuentes ha acudido en numerosas ocasiones a dos figuras de la literatura desde Ovidio hasta Borges: la figura del cautivo, alegoría y categoría de la condición humana que viene siempre aparejada a la idea de la prisión laberíntica del mundo, el cuerpo,

el espíritu o la palabra. No hay literatura grande sin cautiverio: tenemos para siempre a Alicia en su espejo y a Casanova en las cárceles de Venecia, poseemos a Persiles en la cueva del bárbaro Corsicurvo y a Ulises en brazos de Circe, leemos Jean Valjean convertido en un prisionero sin nombre y a don Quijote en la carreta de bueyes, somos Teresa de Ávila en su castillo interior y los muchos encerrados de Edgar Allan Poe, padecemos con Emma Bovary cautiva en su matrimonio y con Raskólnikov cautivo en su remordimiento, morimos mil agonías con Mersault condenado a muerte. Todos ellos son cautivos grandes y nuestros, cautivos humanos cuya suerte se proyecta, se reinvierte y se revierte en el más célebre prisionero de todos los tiempos: Edmundo Dantés, cuyo renacimiento en cautiverio lo conducirá a ser el Conde de Montecristo, protagonista de ese gran relato de la venganza que Shakespeare había dejado pendiente.

Carlos Fuentes, constructor también de puentes entre vida y literatura, ha entendido mejor que muchos o mejor que nadie en qué medida Edmundo Dantés importa como metáfora iniciática y alegoría vital de todos los hombres. En *Carolina Grau* eso está más presente que nunca, pero no es ésta la primera vez que la vemos. El cautiverio asedia lo mismo a Ixca Cienfuegos que a Rodrigo Pola, a las dos Helenas que al prisionero de Las Lomas o los encerrados de *Aura*. Creo, sin embargo, que este cautiverio plural de la obra fuentesiana estaba ya anunciado en otra obra mínima de arquitectura máxima, hermana de ésta. Me refiero a *Cumpleaños*. Cuatro décadas median entre aquella novela y esta colección de cuentos. No obstante, parecen una misma obra. Complejas, desmedidamente arquitectónicas, metafísicas y teológicas, *Cumpleaños* y *Carolina Grau* nos arrojan en una infinita casa de espejos donde lo que se multiplica no es sólo la persona narrada, sino el lector, el narrador y el mundo. Perdidos en un laberinto de tiempo y espacio —ese laberinto que sólo es perfecto si *es* en la ficción—, los cautivos de Carlos Fuentes están condenados a descubrir que la única forma posible de libertad se encuentra en la asunción del cautiverio y en la ilusión del amor. *Carolina Grau* es eso: Ariadna y el Minotauro reunidos para siempre, asediados y asediantes de cada uno de los hombres, mujeres y aun objetos que cuentan su prisión en estas narraciones, que son una y la misma.



Este librito inmenso cayó en mis manos escaso tiempo después de haberme abismado, con tanto esfuerzo como placer, en *Cumpleaños*, otro de los grandes textos en el mapa fuentesiano, cuyo prólogo me costó sangre. Sorprende que entre este libro de relatos y aquella novela medien cuatro

décadas y tan poco trecho literario. En *Cumpleaños*, Carlos Fuentes habría propuesto la novela como laberinto, y con *Carolina Grau* propone el libro de cuentos como laberinto. En este caso, se trata de un laberinto octogonal que rinde claro homenaje a Borges. En esta Biblioteca de Babel el monstruo cumple con su auténtica función etimológica: se muestra. Cautivo en su prisión de espejos, la persona narrativa se reinventa en los destellos que pueden emitir un cuerpo, una tumba, una fachada, una prisión, inclusive una cabeza olmeca. En todas estas prisiones Carlos Fuentes acota las contradicciones del encuentro sartreano: sí, nos dice, el infierno son los otros, pero también son el Paraíso. El amante y la amada, el maestro y el discípulo pueden en cualquier momento invertir papeles: el abate Faria puede no encontrar a Dantés digno de redención, el vivo ansía la muerte aunque teme que ni en la tumba pueden guardarse los secretos, Viernes puede al fin comerse a Robinson en un acto de amoroso canibalismo. Abandonados a la soledad en corredores donde alteran el rumor y el silencio, los cautivos sienten lo mismo felicidad y miedo de una compañía probable. El escritor se percibe como una intrusa presencia, mira a sus criaturas y se da cuenta de que las ha condenado a deambular en círculos por un laberinto de palabras.

Cito a Carlos Fuentes: «¿Quién me mete en la cabeza la idea de un encierro? Si estoy encerrada, ¿qué es lo contrario del encierro? Me castigo a mí misma. Nada me autoriza a pensar estas cosas. ¿Por qué pienso así? ¿Por qué imagino “luz” si todo es oscuridad? ¿Por qué hablo de un “afuera” si todo está adentro? ¿Y qué me da derecho a hablar de un “adentro” si ésta es la única realidad que conozco? Ésta que habito». Habla, en este caso, un espíritu cautivo en piedra cautivo en un cuento cautivo en una compilación de relatos cautiva en la cabeza del lector. Arribajo, o fueradentro, en la casa de los espejos todo cautiverio es libertad, todo prisionero es Prometeo liberado y cautivo también en el Cáucaso, Ícaro al fin fuera del laberinto de su padre acercándose a su caída, Teseo asesinando la casa de Asterión y pensando que al hacerlo está allegándose un nuevo cautiverio: su cautiverio en el cuerpo y el amor de Ariadna, monstruo de muchas cabezas y belleza absoluta, Medusa y Afrodita, cautiverio que todos los hombres deseamos tanto como lo tememos, visión sublime y trampantojo de la belleza inalcanzable que vemos pintada en los muros del Castillo de If, castillo encerrado en el castillo, prisión de donde nunca en realidad podremos escapar, de la misma manera que el Conde de Montecristo nunca pudo liberarse de su memoria de la joven Mercedes, en cuyos brazos jamás podrá morir •

FIL Guadalajara, 2010

Realismo artificial

GEORGE CONDO





Página I: *God (Dios)*
Óleo sobre tela
233.68 x 198.12 cm
2007
Cortesía del artista y de
Simon Lee Gallery, Londres

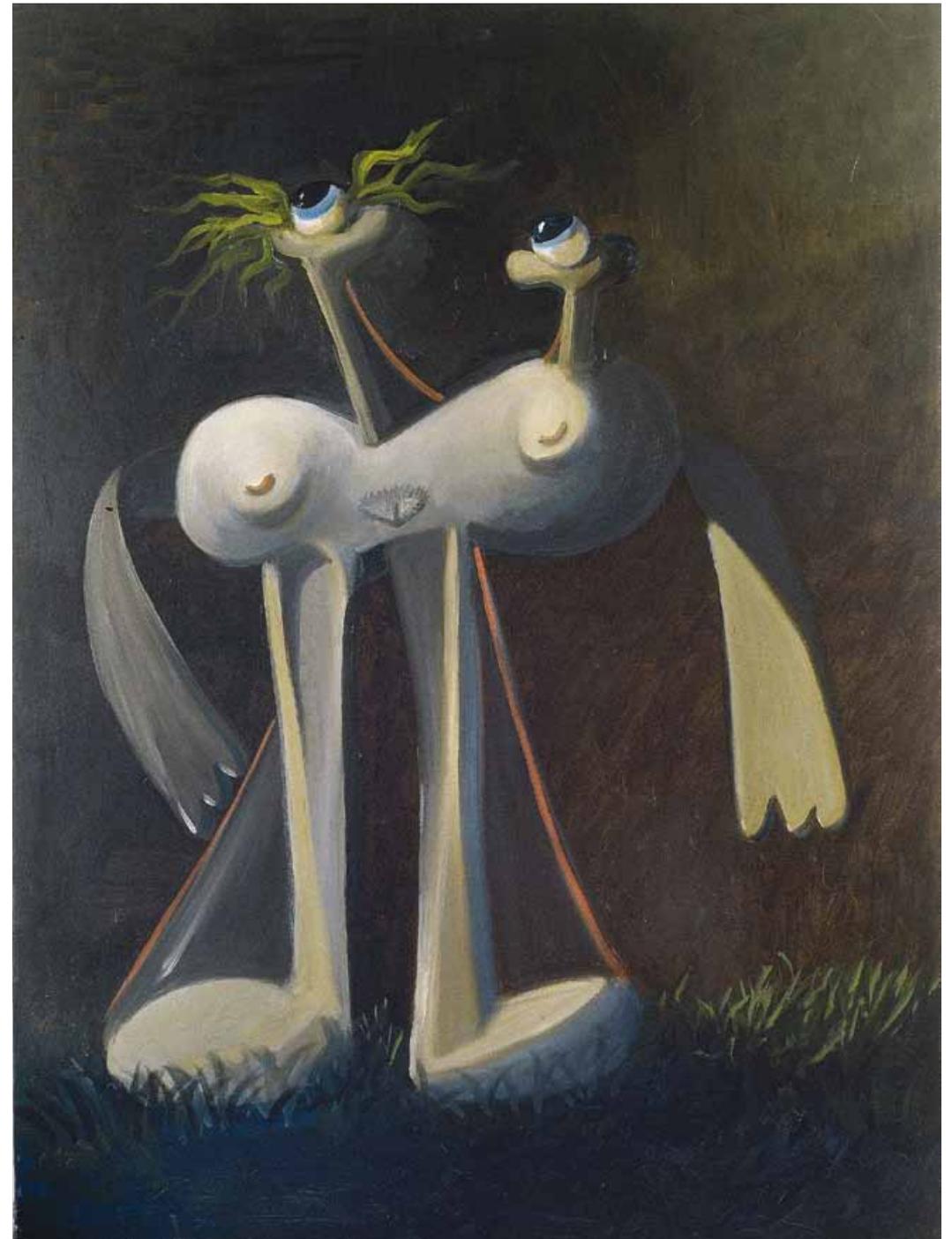
The Butcher and His Wife (El carnicero y su esposa)
Bronce
109.2 x 121.9 x 215.9 cm
2008
Cortesía del artista y de
Simon Lee Gallery, Londres

Si el retrato es tema de celebración, si el retratado ha querido salvarse del tiempo y encargó al retratista esa obscena misión que todavía suele mostrarse en la sala o el comedor, juzgando a todos después de la muerte, si el retratado nunca envejecía, George Condo y sus *Existential Portraits*, creados desde 2005 a estas fechas, exploran el interior y el exterior de personajes interiores y exteriores mediante su autodefinido «Realismo artificial»: la «representación realista de lo que ya de por sí es artificial» del estadounidense que sabe «combinar todos los periodos en una polifonía de azul, payaso, líneas, volúmenes, monocromos, etcétera, como una sinfonía en la que se articulan todos los niveles de su propio yo y, al mismo tiempo, reinventarse en la pintura», como ¿explicaba? Félix Guattari, uno de sus grandes amigos después de Warhol y Burroughs.



The Fisherman (El pescador)
Lápiz sobre papel de algodón
55.8 x 48 cm
2004
Cortesía del artista y de
Simon Lee Gallery, Londres

**Night Nude
(Desnudo nocturno)**
Óleo sobre tela
121.9 x 91.4 cm
1996
Cortesía del artista y de
Simon Lee Gallery, Londres





Si el retrato es un intento descriptivo visual y verbal, entonces la desfiguración de lo salvable de ese alguien es labor de George Condo, desde los años setenta hasta hoy. Influido determinantemente por el Pop Art y algo de esa oscura formalidad clásica y siempre avejentada (incluso en su tiempo) de los escenarios flamencos y barrocos españoles, la chueca sonrisa de su trabajo proviene conceptualmente de la mueca, el puchero y el disgusto, para volverse ya no irreverente: más bien, hoy, sólo interesante.

The Stockbroker
(*Corredor de bolsa*)

Óleo sobre tela
243.8 x 203.2 cm
2002

Colección de Vicki and Kent Logan



Couple on Blue Striped Chair
(Pareja en sillón azul a rayas)

Óleo sobre tela
165.1 x 152.4 cm
2005
Museum Boijmans
Van Beuningen

«Cuanto más reducido es el ámbito del respeto, mayor es el espacio que se abre a la caricatura», escribió Félix de Azúa. La pintura de Condo es contemporánea porque sólo sobrevive en una comunidad donde el respeto también es una mueca, donde la sumisión ante la autoridad ya no es cool. ¿Es tanta la insolencia que ya extinguimos a la caricatura? ¿Será que lo no caricaturizado ya se observa anacrónico?

Baudelaire dividió la caricatura en dos formas: lo «cómico absoluto», lo grotesco para moralizar, y lo «cómico significativo» como negación o crítica, como retrato abstracto de una realidad que nos dictan, y que negamos mediante ella. Los retratos de George Condo, si es que provienen de la caricatura y no de la deformación (habrá que observar algo de cubismo y algo del espíritu de De Chirico), no niegan, tampoco moralizan, pero sí retratan el espíritu de celebración con el que parece haber nacido este género. Condo da la impresión, incluso, de negarse el sentido del humor, aunque Dios o Jesús parezcan chistosos desde sus pinceles. Condo obliga a la sonrisa clavando un cuchillo a la amante del carnicero en la cabeza, exagerando la furia del cura o creando nubes con su nombre. «Odio los dibujos animados. Pero se pinta lo que a uno no le gusta para intentar arreglarlo»: así es mueca en palabras del pintor que, parafraseando a Guattari, se pinta a sí mismo en los demás. Así es, a veces, la felicidad: como un retrato de George Condo.

DOLORES GARNICA

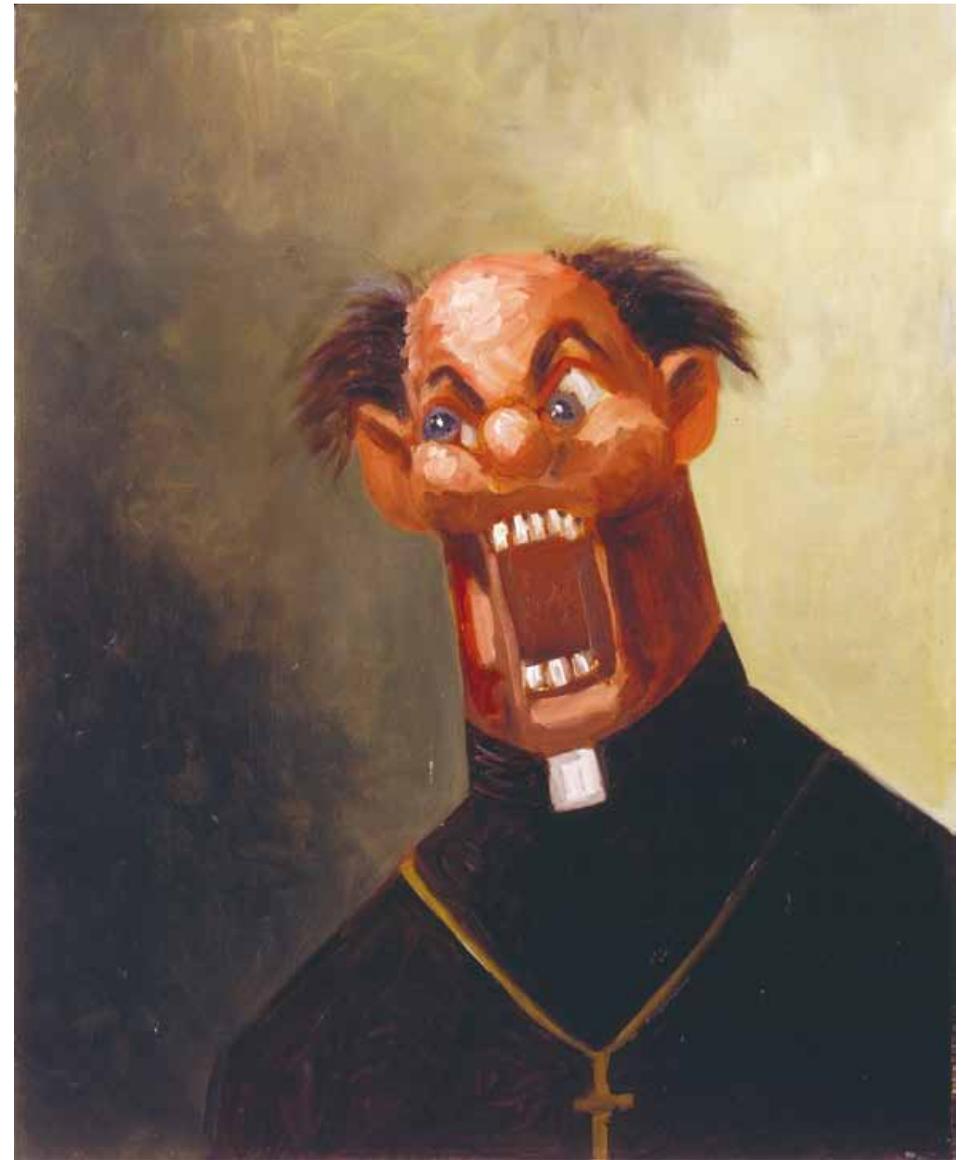


Jesus (Jesús)
Óleo sobre tela
91.4 x 91.4 cm
2002
Colección de Nancy y Robert Magoon



LUVINA / OTOÑO / 2012

XII



The Quiet Thinker
(El pensador silencioso)
Óleo sobre lino
132.1 x 106.7 cm
2008
Galería Xavier Hufkens,
Bruselas

Screaming Priest
(Cura gritón)
Óleo sobre tela
74.9 x 61 cm
2004
Museum Boijmans
Van Beuningen

LUVINA / OTOÑO / 2012

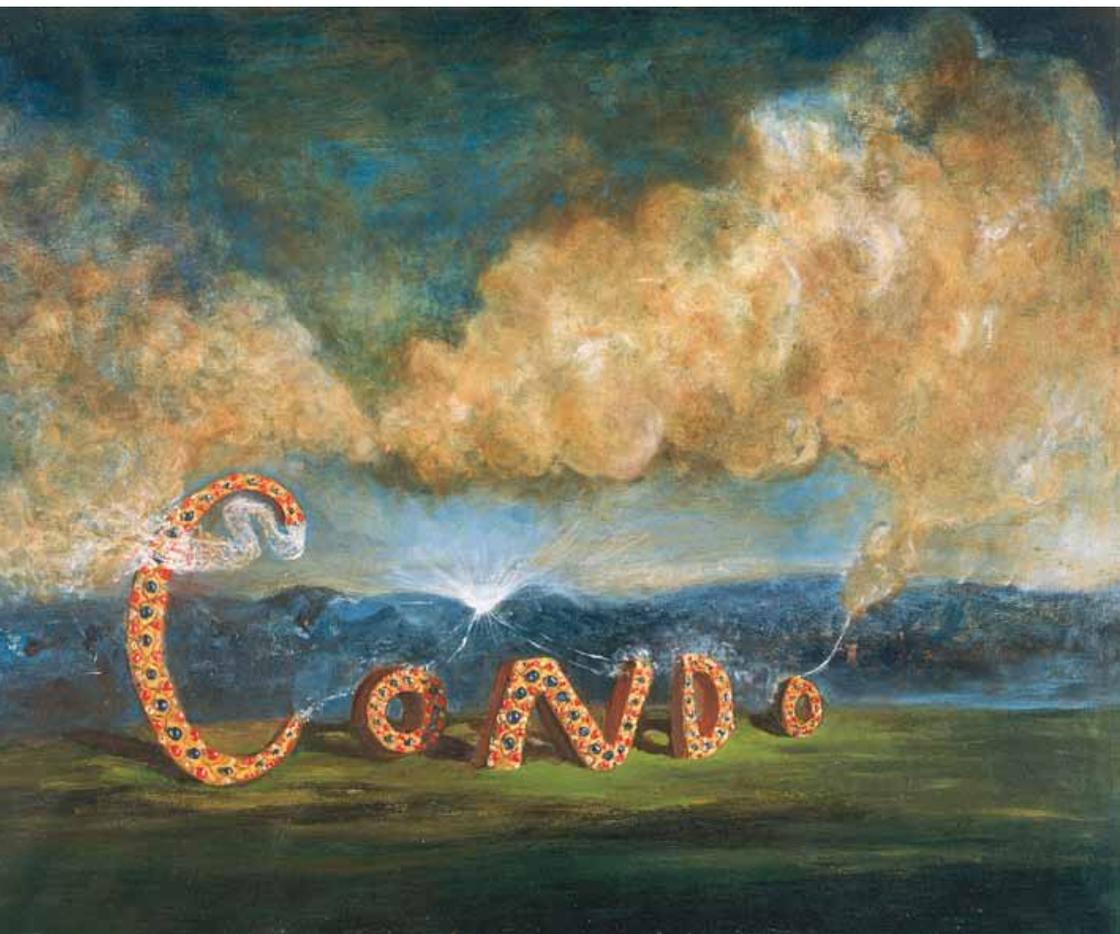
XIII



The Happy Banker
(El banquero feliz)
Óleo sobre tela
200 x 193 cm
2010
Sprüth Magers Berlin London
und Per Skarstedt Gallery,
Nueva York



Middle Aged Vampire
(Vampiro maduro)
Óleo sobre lino
101.6 x 91.4 cm
2008
Galería Xavier Hufkens,
Bruselas



The Cloudmaker
(Hacedor de nubes)
Óleo sobre tela
66 x 81 cm
1984
Colección del artista



La felicidad en el cine: un asunto de estilo

● HUGO HERNÁNDEZ

En su libro *Cine o sardina*, el cubano Guillermo Cabrera Infante sintetiza en una frase las mieles de la comedia musical: «Es el único género cinematográfico que nació para la felicidad —o al menos para hacernos felices». La primera parte de la sentencia me parece irrefutable, es constatable en los primeros musicales y sigue siendo vigente en las recientes visitas al género. Con la segunda parte sólo estaría de acuerdo excepcionalmente (*Cantando bajo la lluvia* y... ya): no sólo tengo algunas reservas, sino sólidas objeciones. Dar el paso de las intenciones —del que concibe una obra para felicidad ajena— a las reacciones demanda cierta disposición del espectador. Pero, a mi juicio, la felicidad que habita al musical es como la que podemos ver en una buena parte de la publicidad: es artificiosa y sabe a artificial; es demostrativa y no es necesariamente la consecuencia de algo: de las vivencias de los personajes —que están destinados, y más, condenados, a ser felices—, de las vicisitudes planteadas en la historia, de la progresión propuesta, de lo expuesto en

un determinado momento. Para hacernos felices con el musical, como sugiere Cabrera Infante, es necesaria una disposición previa, insisto, a la que mucho ayuda, para empezar, el gusto del que mira y escucha por el musical.

A mí el musical no sólo no me gusta (más bien termina por disgustarme), sino que muy rara vez me hace feliz. Entre otras cosas, por sus afanes prefabricados, por sus arranques inverosímiles que interrumpen el flujo de lo que hasta antes parecía ser la realidad (de pronto uno o todos los personajes inician el baile y el canto, procedimiento que puede resultar incomprensible, como sugiere un personaje de *Bailando en la oscuridad* de Lars von Trier), por su conclusión ineludible: me parece más una fantasía forzada, una declaración ingenua, que una sensación auténtica, un precepto más que un principio, que podría hacerse extensivo a la sociedad norteamericana, que es la que tradicionalmente cultiva este género y que ha hecho del *fun* una obligación. El musical hace felices a los que ya lo son, para decirlo de una vez. No por ello la opción opuesta es automática (el que no es feliz viendo un musical no necesariamente es infeliz). Coincido con uno de los personajes de *Manhattan* (1979),



de Woody Allen, que, al inicio, declara que el arte ofrece una ruta para experimentar emociones que no sabíamos que teníamos. La felicidad es más que una emoción, es un estado, casi una condición; no obstante, me hacen feliz aquellas cintas que veo sin tener la disposición previa que, según creo, demanda el musical; aquellas que contagian la emoción que portan sus personajes, que ofrecen una ruta verosímil y en la que la felicidad aparece bajo el aura de la espontaneidad: no es menos ineludible que la del musical, pero se ve y se siente auténtica. Y la autenticidad en cine, lo sé de cierto, pasa por el estilo, por el manejo de la cámara, de la puesta en escena, del montaje, del sonido. El resultado de la historia es el resultado de lo que se construye con estas herramientas. Hay una cinta que, para mi gusto —y mi felicidad— es el paradigma del buen uso de estas técnicas, y que en el título ya lleva la felicidad: *Happy-Go-Lucky* (2008), de Mike Leigh.



En español, la cinta de marras recibió el título de *La dulce vida*. La traducción me parece ilustrativa pero no muy feliz. Me inclino más por lo que termina por esbozarse a partir de lo que propone la cinta, si bien no es necesariamente la traducción literal del título original: el feliz es afortunado. Leigh sigue la cotidianidad de Poppy (Sally Hawkins), una joven maestra que vive con ligereza y esboza una sonrisa casi permanente, incluso cuando sufre más de un contratiempo, como el robo de su bicicleta, la rabia de su instructor de manejo, los conflictos que se presentan en la escuela. Su comportamiento y su propensión a reír casi de cualquier cosa la hacen parecer estúpida, pero al feliz le importa más el ser que las apariencias, y ella no renuncia a carcajearse si le place. Esta conducta, sin embargo, provoca más enojos que empatías. Para los demás —la gran mayoría, no está de más apuntar—, la felicidad es una ofensa que se recibe como algo personal; es sospechosa y debe de tener dobleces, esconder burlas mal disimuladas. El infeliz cree que todo gira a su alrededor, que sus infortunios son una confabulación, y es incapaz de recibir el bien que el otro le querría contagiar. Y Poppy descubre que el mundo, actualmente, no es un buen lugar para mostrarse feliz. Peor para los demás...

Leigh hace sensible la alegría de su personaje por vías diversas. La principal, y la más evidente, es la actuación, y en ello el desempeño de Hawkins es fundamental: sus explosiones de júbilo resultan jubilosas; su propensión a ver el bien en el ojo ajeno es creíble. De sus estados de ánimo, sin embargo, no

sólo dan cuenta su gesticulación y sus diálogos, su vestuario y su maquillaje, sino la puesta en escena toda. Dos elementos son particularmente importantes para la emoción y la significación: la luz y el color. La cinta es en todo momento luminosa y la paleta de colores echa mano de tonalidades cálidas. La forma cinematográfica es una extensión de la forma de ver la vida de Poppy. Y su entusiasmo, su felicidad, son como una flama que difícilmente se extingue. Por eso, aun cuando vive momentos desagradables, la luz y los colores siguen siendo cálidos. A esto habría que añadirle la puesta en cámara, que deja ver planos abiertos y movimientos sutiles que «dejan respirar» y aportan ligereza a lo que encuadran. La subjetividad que así se consigue alcanza para crear lazos de empatía con el personaje principal, aunque al principio uno no está muy dispuesto a seguirle el juego a esta mujer que parece más bien desquiciada. En *Happy-Go-Lucky* queda claro que la felicidad es del que la trabaja (detrás de la cámara, pero también al frente; ¿podemos decir lo mismo de los que estamos de este lado de la pantalla, de nosotros?), que no es ajena a la voluntad. Y aquí, así, es contagiosa.

A modo de conclusión, me parece oportuno traer a cuento una citación que, como la entrega de Leigh, invita a la emulación. El autor es Jacques Prévert, y Jean-Louis Trintignant la hizo en la premiación de la más reciente edición del Festival de Cannes: «Tratemos de ser felices, aunque sólo sea para dar el ejemplo». Largometrajes como *Happy-Go-Lucky* dan un buen ejemplo. En tanto que el musical convencional... ●



Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del *Anuario mínimo*

● LUIS ARTURO GUICHARD

Eduardo Chirinos escribe una poesía que ha sobrevivido a la inteligencia, y eso es algo por lo que todo lector le estará agradecido. Cuando pienso en su obra,¹ veo, en efecto, a un escritor de una aguda inteligencia, autor por eso de algunos de los mejores libros «de diseño» que he leído en los últimos años. Chirinos es un poeta a medio camino entre el culturalismo del alquimista y la rapidez de mano del

¹ Me refiero fundamentalmente a su poesía: *Cuadernos de Horacio Morell* (Lima, 1981 y 2006); *Crónicas de un ocioso* (Lima, 1983); *Archivo de huellas digitales* (Lima, 1985); *Rituales del conocimiento y del sueño* (Madrid, 1987); *El libro de los encuentros* (Lima, 1988); *Recuerda, cuerpo...* (Madrid, 1991); *El equilibrista de Bayard Street* (Lima, 1998); *Abecedario del agua* (Valencia, 2000); *Breve historia de la música* (Madrid, 2001); *Escrito en Missoula* (Valencia, 2003); *No tengo ruiseñores en el dedo* (Valencia, 2006 y Lima, 2008); *Humo de incendios lejanos* (México, 2009 y Lima, 2010); *Catorce formas de melancolía* (Lima, 2009 y Palma de Mallorca, 2010); *Mientras el lobo está* (Madrid, 2010 y Lima, 2010). Antologías (entre otras): *Naufragio de los días* (Sevilla, 1999); *Derrota del otoño* (Guadalajara, 2003); *Coloquio de los animales* (Sevilla, 2008); *Reasons for Writing Poetry* (ed., trad. y prólogo de G. J. Racz, Londres, 2011).

prestidigitador. ¿Un tema: música? Y aparece *Breve historia de la música*, con sus piezas en orden cronológico. ¿Una frase, sólo una, de Huidobro? Y aparece *No tengo ruiseñores en el dedo*. ¿Un viaje iniciático? Aparece *Escrito en Missoula*. En todos los casos hay una puntería excepcional: cada idea, cada tema básico y en apariencia sencillo arroja un libro redondo, a veces cercano a la perfección (como *Breve historia de la música* y *Escrito en Missoula*).

Aunque fuera una broma —que alguno se la haya creído sólo la hace más graciosa—, no cabe duda de que el hecho de que el supuesto autor del primer libro de Chirinos se llame Horacio Morell no es ni mucho menos fortuito: el mejor Chirinos es clásico como Horacio en su dicción, rico como Borges en su narración del poema, y un impostor sardónico como Morell. Lo sorprendente en todos estos casos es que, siendo libros de un diseño impecable, no son libros fallidos desde el otro punto de vista que interesa a la poesía, es decir, el de la emoción, el de la realidad vital, el de la comunicación de experiencias asumibles por un lector promedio. No son piezas de laboratorio.

Este equilibrio entre la planificación y la improbabilidad, entre la pericia técnica de quien controla un oficio y la espontaneidad del que todavía se sorprende por escribir poesía es sin duda la seña de identidad de este poeta, que no parece tener otra poética personal que la de escribir poesía.

La inteligencia de la que hablo no es léxica, o no sólo léxica, ni opera sólo a nivel del poema exento; tiene que ver con la arquitectura de cada uno de los

libros y de la obra en su conjunto: los quince libros de poesía publicados por Chirinos hasta ahora forman ya, en efecto, una unidad con un orden y un desarrollo orgánicos. Los lectores españoles de esta obra conocen seguramente sólo la segunda parte, a partir de *Abecedario del agua* (2000), es decir, los libros que han sido publicados en España. Esta segunda parte, a la que se debería añadir el inmediato anterior, *El equilibrista de Bayard Street* (1998), se superpone de manera natural a la primera, que va de los *Cuadernos de Horacio Morell* (1981) a *Recuerda, cuerpo...* (1991). Son dos partes naturalmente diferenciadas, que el lector identifica por algunos rasgos externos, pero sobre todo por una diferencia de gradación: exceptuados los *Cuadernos*, los libros de esa primera parte tienen todos una dicción más contenida, más «clásica» si se quiere. No en vano Ramón Cote Baraibar, en una antología profética, dijo que Chirinos era, hacia principios de los noventa, el más «clásico» de un entonces emergente grupo de poetas hispanoamericanos.² La segunda parte es más libre, más dispuesta a dialogar con las vanguardias históricas y con las numerosas ramificaciones que éstas tuvieron (y tienen) en Hispanoamérica. En *Anuario mínimo*,³ su libro más reciente, mezcla de prosa poética, diarística y ensayística, Chirinos interpreta esa oscilación con esta imagen:

2 Prólogo a *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana*, Visor, Madrid, 1992.

3 *Anuario mínimo (1960-2010)*, Luces de Gálbo, Barcelona, 2012.

Mi oreja es vanguardista, mi ojo clásico. Como todas las parejas tienen sus pleitos y malentendidos, pero en general se llevan bien. Saben que se necesitan. Que el uno no puede vivir sin el otro.

Una afirmación que, *mutatis mutandis*, aparece en otros poetas de su generación, y que formula con gran claridad el mexicano Antonio Deltoro:⁴ ya no hace falta elegir entre Huidobro y Vallejo, entre Neruda y Borges, entre Lezama y Eliseo Diego, entre Rojas y Juarroz, entre Paz y Sabines; se puede tener, diría Chirinos, el oído puesto en unos y el ojo en otros. Parecería que la primera parte de la obra de Chirinos está escrita más a ojo que a oído, con más imágenes que asociaciones sonoras.

Pero más allá de la probable clasificación cronológica, que orienta pero no dice gran cosa, lo más interesante, creo yo, en la obra de Chirinos es su capacidad para escribir libros muy diferentes entre sí sin que al leerlos en orden, como si de una poesía completa se tratara, den la impresión de ser discordantes. En este punto, digamos, Chirinos adopta el «modelo Paz» frente al «modelo Rojas», el «modelo Alberti» frente al «modelo Guillén»: libros contiguos que responden a tradiciones literarias distintas, con tonos diferentes, escritos desde una perspectiva de autor cambiante. En *Anuario mínimo*, lo resume así:

Pascal Quignard decía que el escritor «es un hombre atravesado por un tono». ¿Y por qué no por varios? Después de treinta años

de escribir poemas percibo, sin ninguna aprensión, que mis libros son como planetas solitarios que se rigen por las mismas leyes de movimiento. Tal vez por esa razón nunca me he sentido amenazado por los fantasmas de la esterilidad. Tampoco por los de la repetición.

O como lo dijo más líricamente Cardoza y Aragón: la identidad no está en la dirección de los rieles sino en el ritmo de la marcha. En la declaración de Chirinos está implícito algo que se puede comprobar continuamente en la poesía actual: ya no hay géneros, sólo hay tonos. Ya no se escribe épica, pero se puede escribir con el «tono Neruda» o el «tono Zurita»; o epigramática, pero se puede escribir con el «tono Pacheco»; o elegía, pero se puede escribir con el «tono Montejó»; o poesía filosófica, pero si se logra escribir como Juarroz ya casi se es un presocrático. En lo que se puede ir más allá es en la alternancia de los tonos: en lugar de pulir uno solo, como dice Quignard, mejor usar varios. En el caso de Chirinos, el cambio de tono es en verdad un cambio de tradición y un cambio de forma. Entre tres libros contiguos como, pongamos por ejemplo, *Humo de incendios lejanos* (2009), *Catorce formas de melancolía* (2009) y *Mientras el lobo está* (2010), hay al menos tres fracturas, tres cambios al vuelo entre diferentes tradiciones y modos.

Quizá no sobre poner un mínimo ejemplo de lo que digo. El primer texto de *Humo de incendios lejanos*:

cómo llamar este poema lo llamaré fluir de
[apostentos
lo llamaré estrépito de frondas poema

4 «Poesía a la intemperie», entrevista en *Fractal* núm. 14, julio-septiembre de 1999, pp. 103-121.

[de amor con rostro
oscuro hermoso título alguien no sé quién
[me dice cuídate
de los significados no busques verdad
[detrás de la belleza
aprende a respirar con la mirada en una
[galería de arte
una mujer de ojos tristes devora ratas
[devora picassos
duerme en cuartos de hospital escucha
[esta historia érase
una vez una princesa bah la muerte no
[tardará en aparecer
la muerte sus ojos azules sobre mi plato vacío

El primero de *Catorce formas de melancolía*:

Oír cantar de noche un pájaro. Un pájaro
en las ramas de un árbol cualquiera:

alerce,
pino, álamo temblón. Ser por esa noche
el pájaro. Sólo por esa noche

la ventana cerrada. La soledad. El viento.

El primero de *Mientras el lobo está*:

Y bien, aquí estamos de nuevo. Yo, sentado
frente al ordenador, sin bañarme. Tú,
como siempre, detrás de la pantalla,

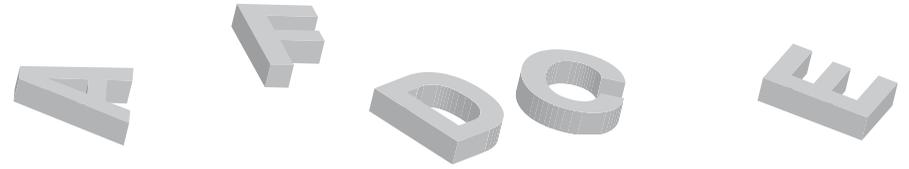
[haciéndome
gestos en la música, nadando en el café

[ya frío.
Por la ventana veo caer la nieve. No le presto
atención, hace tiempo dejó de ser metáfora.
Pronto volverá Jannine de la universidad.

Si en diez minutos no apareces
me iré a tender la cama, a darme una ducha,

a calentar el almuerzo. Tal vez entonces
te vea dormida entre las sábanas, en las
[gotas
que resbalan en la cortina del baño, dejando
mensajes en la borra del café. Ya lo sabes:
si te escondes, bien; si vienes, bien. La
[paciencia
es una virtud que se gana con los años.
[Cuando
llegue Jannine le diré que he perdido la
[mañana.
Me dirá sonriendo que no importa, y
[será suficiente
para volver a empezar. Lo malo de la poesía
—dijo Billy Collins— es que anima a escribir
más poesía.

Cito el primer poema de cada libro
para que el lector se imagine la transición
de uno al otro: cuando ya se ha hecho a
un ritmo y una morfología del poema,
Chirinos se los cambia por otros. El punto
desde el que viene el discurso cambia tanto
como el discurso mismo. Sin mayúsculas
y sin puntuación, el primer libro está en
casa en la tradición de Westphalen, de
Oquendo, de Huidobro, de Cummings, y
no les desagradaría a los seguidores más
jóvenes de Zurita o Kozer. El segundo es
de la tradición «reflexiva»: está en casa
con Montejo (¿quién no recuerda los
poemas de pájaros de Montejo?), con
Sologuren, con Paz. El tercero puede ser
de un poeta español de los ochenta-
noventa, buen lector de Gil de Biedma o de
Ángel González. Chirinos escribe los tres
libros seguidos, quién sabe si no al mismo
tiempo, y esto no lo lleva a una suerte
de esquizofrenia estilística, pues hay una
unidad de fondo que da coherencia a los



tres discursos. Sin recurrir a heteronimias
ni complejas poéticas sobre la situación
del sujeto lírico, Chirinos hace que su lector
le acompañe por territorios totalmente
diferentes mientras le habla de las mismas
cosas.

La imagen de los planetas solitarios
impulsados por una extraña fuerza
constante es, en «versión cósmica», similar a
otra que aparecía ya en la obra de Chirinos:
la literatura y la vida como un cubileteo de
letras en busca de un sentido. De nuevo en
el *Anuario*:

Conservo una fotografía en la que aparezco
pequeñito con un abecedario en las manos.
La fotografía está debidamente coloreada y
forma parte de una serie: en una sostengo un
mapache de goma, en otra luzco una gorrita
verde, en otra le sonrío al fotógrafo. Se trata
de fotografías comunes y corrientes, pero
no sé por qué la del abecedario me inquieta.
Tal vez porque en ella me veo analfabeto y
curioso, sin sospechar que en ese instante
tenía el mundo en mis manos. Ese mismo
mundo que ahora me empecino en abarcar
con palabras. Inútilmente, además.

El abecedario como parte de una
composición, de una toma de tantas de
un fotógrafo que hace decenas de fotos
como ésa diariamente; el abecedario como

naturaleza muerta con niño; el abecedario
como instrumento de un oído que no
obedece; como realidad inasible y un tanto
absurda, que se escapa entre las manos.
Al final de un libro titulado precisamente
así, *Abecedario del agua* (2000), hay un
largo poema hecho de palabras sueltas, un
pequeño diccionario en el que se mezcla lo
personal y lo absurdo:

A de ala avión algodón. Triste A la
primera de la fila. Álvarez Andrea
Alberto. Aves águila avestruz avutarda.
Árboles alerce alcornoque. Arabia alféizar
albaite azúcar. Asiria Abisinia. Amor al alba
los amantes se alegran y abrazan. [...]

R de Rosa Rubén raspadilla rapsodia. R
con R Rancagua R con R Rimbaud. Roncos
rabinos rezan en Rusia. Reina rubia romero
remanso. Roberto Ramón religión. [...]

X de xero Xantipa xifoides. Solitaria x
incógnita x pornográfica xxx.
Ximena Ximénez es xenógrafa. Xarifa y Xavier
compran xabones. En Xerez murió
Xisuthros. Xalma xalón xaloque. Xeroftalmia
xilófono Xenófanes.

Aunque vistos en perspectiva los
libros adquieren a veces una significación
que no tenían y se corre siempre cierto
riesgo de atribuirle a alguno un carácter
de parteaguas que en su momento no

tenía, creo que en el caso de Chirinos sí hay dos libros fundamentales: el primero, los *Cuadernos de Horacio Morell*, y el séptimo, *El equilibrista de Bayard Street* (1998). El primero es un libro fundacional desde muchos puntos de vista, y es una lástima que no se haya publicado en España cuando se publicó en Perú, en 1981. Hubiera causado una gran extrañeza leer un libro que combinaba a partes iguales, sin ningún pudor y —lo más interesante— sin ninguna intención programática, por una parte el humor y por otra el bagaje cultural explícito que en esos tiempos se atribuía en España a dos corrientes poéticas totalmente irreconciliables. Los *Cuadernos* se presentan, además, como la obra de un poeta joven muerto prematuramente, con lo cual la broma hubiera resultado redonda: podrían haber sido por igual las anotaciones de un discípulo arrepentido de Gimferrer o Carnero que de uno de García Montero o Benítez Reyes. No sé si Chirinos, al otro lado del mundo, tenía idea de esto, pero, en perspectiva, ese libro hubiera sido, para los lectores con un poco de memoria, una vacuna contra muchas cosas. Y quizá lo sigue siendo, a la vista de algunos experimentos de la así llamada postpoesía que se hace ahora mismo en España. De hecho, aunque los *Cuadernos* son un libro innegablemente ochentero, la búsqueda que hay en ellos, y la perfecta mimesis de un joven poeta dando vueltas, jugando a la gallinita ciega (así se llama la primera parte del libro), en los vestigios de la tradición literaria son perfectamente aplicables a una parte de la poesía española e hispanoamericana actuales:

—¿Y después qué pasó?
—Nada, pero recuerdo que cuando me tocó ser la
gallinita ciega me vendaron los ojos con un trapo
negro y luego de darme como veinte vueltas
se marcharon todos a sus casas.

Jugar a la gallinita ciega. Desde ese punto de vista tal vez no sea una mera casualidad cronológica que precisamente Chirinos sea el poeta de mayor edad incluido por Gustavo Guerrero en su reciente antología,⁵ si nos atenemos a la fortísima declaración de principios del antólogo: «es éste, en su conjunto, el primer grupo de poetas hispanoamericanos que se forma y se da a conocer en el período inestable de rupturas y transiciones que sigue a la caída del paradigma moderno». Tal vez en perspectiva los libros adquieran una significación que no tenían... pero tal vez ya la tenían y sólo era cuestión de tiempo (y de necesario contexto) para que se notara; tal vez el pobre Horacio Morell no lo sabía, pero lo que le ocurría es que era de los primeros de su especie en haberse quedado sin paradigma moderno, y de ahí que tuviera que recurrir a un saqueo desesperado y prolífico de cuantas tradiciones literarias encontrara a su paso. O tal vez sólo se divertía imaginando monstruos en sus cuadernos.

El otro libro fundamental para leer el conjunto de la obra de Chirinos es *El equilibrista*. Final de una etapa o comienzo

5 Gustavo Guerrero, *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Pre-Textos, Valencia, 2010.

de otra, según se quiera, se trata en todo caso de un libro iniciático. Estaba claro en el libro, y ahora lo está más en el *Anuario*:

Treinta y tres fue un buen augurio. Volví a casarme, dejé a mis espaldas la línea ecuatorial, las islas azules del Caribe, el trópico de Cáncer. Alguien tendió una cuerda entre mi casa y la torre de una iglesia. Las palomas revoloteaban a mi lado y un frío inédito me hería dulcemente las narices. Abajo mi familia hacía adiós, mis vecinos hacían adiós, hasta mi propia lengua hacía adiós. Yo evitaba mirarlos, me aferraba al balancín, procuraba no perder el equilibrio.

¿La idea de equilibrio en un libro que separa dos etapas de una obra es casual o no? Es provisional, en el peor de los casos, pero de momento vale como una buena hipótesis de lectura (a mí al menos me vale) y permite acercarse a la obra mientras se aplique con... equilibrio. Nos remite a un equilibrio personal, lo cual nos lo dice claramente el propio poeta en este párrafo y, como ya se leía, por otra parte, en algunos poemas del libro, y sobre todo en el primero, que le da título. Nos remite también a la idea de equilibrio entre diferentes fidelidades literarias (el oído y el ojo). Entre diferentes territorios y formas de vida (Perú y Estados Unidos, que aparecen constantemente enfrentados en algunos libros y reconciliados en *Escrito en Missoula*). Entre el pasado y el presente, el movimiento y la permanencia, que es suma de lo que trata, ahora, el *Anuario mínimo*.

Como texto autobiográfico, el *Anuario mínimo* significa un ajuste de cuentas

personal que el autor hace público: una celebración y un examen, como ocurre en cualquier cumpleaños. Chirinos nos ha dado con este libro, sin embargo, algo más que un montón de información personal útil para entender su obra, información que, por otra parte, ya estaba de manera casi literal en sus libros de poesía: nos ha dado un atisbo de las fuerzas de movimiento que hacen que sus libros orbiten de manera ordenada aunque sean muy diferentes entre sí, una ley de gravedad válida para leerlo a él, pero también para leer buena parte de la poesía en español de nuestro tiempo, un universo de planetas solitarios cuyo único rasgo en común parece ser esa cierta ley de gravedad ●

● *Anuario mínimo (1960-2010)*, de Eduardo Chirinos. Luces de Gálibo, Barcelona, 2012.

Adentro no se abre el silencio, de Nadia Escalante

● CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE

Los poemas de largo aliento sobre el cuerpo, sea en la enfermedad, en lo erótico, en la antesala de la muerte o en la experiencia mística y religiosa, de ser buenos, suelen ser deslumbrantes. Pienso en el *Cantar de los cantares* como punto de arranque, y luego en *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, y en *El ser que va a morir*, de Coral Bracho, por citar dos poemas mexicanos emblemáticos, emparentados con *Adentro no se abre el silencio*, de Nadia Escalante. Se vinculan por su naturaleza, por su extensión, por la omnipresencia del agua. Si el cuerpo humano es setenta por ciento agua, ¿cómo evitar, o por qué evitar, su presencia reiterada y hasta obsesiva en un poema en el que el cuerpo es el poema mismo?

El poema de la autora yucateca es sobre una experiencia límite, y aunque puede admitir aproximaciones distintas en tanto discurso polisémico y ambiguo, parece quedarle claro al lector que esa experiencia es la de una cirugía. La atmósfera del hospital, la anestesia, el tránsito de la conciencia a la inconciencia, el miedo y las visiones que de todo ello emanan entre

la realidad y el delirio, entre el sueño y la realidad, son tópicos que lo recorren.

¿Edema pulmonar? ¿Cirugía del corazón? ¿Cálculo renal? Más allá de buscar la precisión en los datos clínicos, importa que la autora logre recrear sensaciones. Entre avances y retrocesos, haciendo una analogía con el mar: su marea, su pleamar, lo que el cuerpo siente al ser intervenido constituye la gran imagen y la respiración de todo el poema. El cuerpo, en el quirófano, se vuelve sujeto y queda a expensas de otros. «No es posible decir lo inmóvil», escribe, pero más adelante advierte: «la simetría es nadadora inmóvil», y le confiere capacidad de enorme movimiento a ese cuerpo que poco antes ha caído «horizontal de un solo golpe».

A partir de allí, anota Escalante que «el mar se filtra en el catéter, las algas se enmarañan en mis venas, se enredan los pequeños peces; mi brazo derecho se traga el océano...». Y retomo aquí la importancia del agua al subrayar que en el poema el cuerpo será vasto como el océano y que en su superficie y luego en su interior será vulnerado por los instrumentos de metal, iguales al pico de un albatros que en su vuelo en picada irá directamente al centro.

El verso «hablo de mí un lugar que no conozco» me conduce a relacionar el texto de Nadia con el poema *Hospital británico*, del argentino Héctor Viel Temperley. En él anota: «Voy hacia lo que menos conocí en mi vida / voy hacia mi cuerpo». El poema de Viel Temperley, también lleno de agua, también de hospital y de experiencia límite, pone el acento en la paradoja humana de desconocer lo que le es más suyo, aquello con lo que nace y muere.

En las páginas consagradas a la anestesia y al momento de la intervención hay un ritmo que se acelera a través de la enumeración y de la repetición de «más»; la palabra que suma, que amontona, que hace crecer, en este caso, el vértigo: «...aunque no sienta nada el dolor está ahí debajo de las olas en un tiempo más descenso parálisis que avanza por mi cuerpo absorbe se abre la piel se explora adentro se deja que el metal transcurra y se retarde y forme parte desarregle corte troce punce agriete el rojo más rojo más fuerte más negro más exacto más pungente más aquí más trémulo más ira más continuo más olvido más adentro más dolor más cálculo más nadie más minucia más cinco personas parecen tres quieren ser siete...».

Tras la obediencia, la contracción, el miedo y el vértigo como instancias del poema, el cuerpo se distiende. Leemos: «mi cuerpo se desanuda soy esta bolsa desatada», y más adelante: «es mi cuerpo que llama / desde arriba». Se da así una suerte de desprendimiento, orgánico y tal vez también espiritual, pero no necesariamente religioso, porque en este poema la palabra *Dios* no es enunciada, y la autora evita ceñirnos a los estrechos márgenes de una religión en particular. Como un canto, los versos finales de *Adentro no se abre el silencio* nos convocan al «mar más interno»; a hundirnos donde «el agua vuelve al agua» y donde ella quiere que la sangre y el agua sean, por un momento, iguales.

«El mundo cobra conciencia del mundo», dice Edmond Jabès. El poema de Nadia Escalante podría describirse con una línea de gran semejanza: «El cuerpo

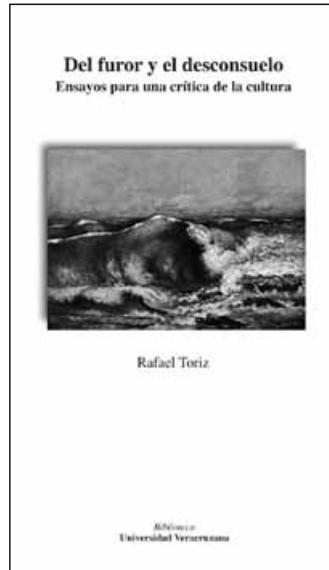
cobra conciencia del cuerpo», columna vertebral de su poema de extraña geografía y de respiración profunda que insiste en recordarnos que, tras una experiencia límite, no hay regreso posible al mismo sitio ●

● *Adentro no se abre el silencio*, de Nadia Escalante, en revista *Tierra Adentro* núm. 167-168, col. La Ceibita, México, 2010.

De travesía por la crítica de la cultura

● JUAN PATRICIO RIVEROLL

«Un libro de ensayos que se lee como poesía», escuché en una tertulia a altas horas de la noche, después de que el autor presentara su más reciente novedad editorial. Comparto la idea por ser absolutamente verdadera. *Del furor y el desconsuelo. Ensayos para una crítica de la cultura*, de Rafael Toriz (Xalapa, 1983), es una revelación, un paso mayúsculo en una bibliografía en ciernes, un libro que encierra magia, ciencia y filosofía. Es también el viaje marítimo entre letras nuevas y viejas, de paseo entre obras de grandes autores que conviven con otros más oscuros, descuidados por la cultura popular pero no por Toriz, quien los resucita al hacer eco de sus palabras. Es la recopilación de notas



● *Del furor al desconsuelo. Ensayos para una crítica de la cultura*, de Rafael Toriz, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012.

eruditas en torno a los temas más variados, con hincapié en la relación que tienen hoy la ciencia y la literatura. Es un vuelco placentero entre las olas de una prosa florida e ideas cargadas de anarquismo y sabiduría pueril pero también madura. Es un libro que provoca al pensamiento.

Comienza con «Litoral», presentación en la que no tiene empacho en apuntar que su libro «es un naufragio», sobre todo por haber «aprendido que nunca se llega». Enseguida pasa al «Pleamar», tres ensayos en los que se enfrentan sin tregua ciencia y poesía y la manera de divulgar ideas en apariencia ajenas a la literatura. La visión del autor es que las ciencias llamadas exactas tienen más en común con las artes, y en este caso con la literatura, de lo que los libros dedicados a ellas han podido descubrir, con algunas excepciones citadas

a lo largo de los tres ensayos. La tercera parte está dedicada a una sola pieza: «Stephen Jay Gould y Michel Foucault: por una sabiduría del archipiélago», de la que cito: «Si tomo a personalidades tan distintas no es por el rigor del filósofo, por la minuciosidad del historiador o por practicar una erudición extravagante. Lo hago, sobre todo, por el placer de su lectura, por la música que encierran sus palabras y por la literatura que brota entre temas tan aparentemente aliterarios». Sin lugar a dudas es Gould el autor más citado en *Del furor y el desconsuelo*, un faro entre los mares por los que Toriz navega con naturalidad. Entre una bibliografía que se acerca a la centena de autores y obras consultadas, que Gould sea el invitado de honor habla de su estructura, de su espina dorsal. Y así da paso a la última parte: «Bajamar», la más irreverente y acaso la más divertida, con dos ensayos en los que, primero, acusa a las universidades y a la academia de ser una prisión, y después aboga por la destrucción de todos los libros para así renacer.

Se le puede acusar de querer abarcar un terreno inmenso en tan sólo ciento sesenta páginas. «Humanista es quien, deseando la totalidad, está condenado al yerro», se explica en el primer ensayo, en un párrafo que cierra diciendo que «la Wikipedia, para bien y para mal, es una cara del abismo». Su aguerrida búsqueda de conocimiento parecería una empresa desquiciada, un aglutinamiento de información difícil de compilar en un solo volumen; sin embargo, no sólo se enfrenta a semejante reto con destreza, sino que además se da el lujo de regodearse al mismo tiempo. Su prosa

poética es simplemente deslumbrante.

La vida con los libros es el relato de una soledad asesina, del murmullo de las voces de todos aquellos y aquello que amamos y que están destinados a perderse para siempre. Nada somos más que el dolor de lo que muere: una tarde rubia, la primaria infinita, aquella playa con aguas de tamarindo, el olor de las abuelas, la bóveda celeste vista con los ojos del padre, la mascota muerta, el circo alucinante o la boca encendida que pronunció con fe imposible el color de nuestro nombre. Pronto nos damos cuenta de que no somos sino el perfume de una copa en la que alguna vez hubo vino.

El ensayo que cierra es quizás el mejor, y el libro en su conjunto es un coro polifónico de voces en ocasiones contradictorias que su pluma logra unir como engranajes de una misma construcción cultural que debe ser repasada, asumida y criticada. Al fin y al cabo la humanidad entera es dueña de su herencia cultural, y así es como debemos acceder a ella, sin tapujos ni miedos ni prejuicios que obstruyan el flujo entre cualquier obra y cualquier lector. «Aprovechemos y sumemos las herramientas de las que disponemos para desentrañar la vida, resolvamos la singularidad y la multiplicidad que fragmenta al hombre: seamos flujo del río continuo», una de las tantas claves de la naturaleza de este libro lúcido, lúdico y apasionado. Si el exceso de consignas y el cúmulo de citas llega a ser abrumador, siempre es posible confiar en la obra del fuego, que al final lo consumirá todo. «Habitó un mundo de muchedumbres solitarias en el que el fuego que consume

es el único refugio: contra los libros, contra la muerte, contra los otros y contra uno mismo».

Del furor y el desconsuelo es una pieza más en el gabinete de curiosidades que Rafael Toriz pretende construir a partir de la literatura. Sus dos libros anteriores, ambos editados en 2008, eran apenas las primeras piezas. Un bestiario ilustrado, *Animalia*, y un libro de cuentos, *Metaficciones*, fueron el inicio de la *Wunderkammer* que Toriz arma con espíritu de alquimista y la dedicación de un artesano. Las letras mexicanas tienen en él un futuro promisorio ●

Trilogía de la Patria Boba: una lectura crítica de la Historia

● CARMEN VIRGINIA CARRILLO

En la producción novelística del escritor argentino Mario Szichman percibimos, de forma recurrente, el registro de memorias personales y colectivas que han permanecido excluidas de los discursos hegemónicos para reconstruir, desde la ficción y con una actitud desmitificadora, su propia saga familiar y una parte de la historia de Venezuela.

A través de sus dos trilogías, el autor reflexiona sobre la noción del origen, bien sea familiar, como ocurre en la *Trilogía del*

mar dulce, o de una nación, como sucede en la *Trilogía de la Patria Boba*, conformada por *Los papeles de Miranda* (2000), *Las dos muertes del general Simón Bolívar* (2004) y la primera edición de *Los años de la guerra a muerte* (2007). A lo largo de estas novelas encontramos una serie de personajes que perseveran incansablemente en su «heroica lucha por sobrevivir».¹

Los papeles de Miranda puede leerse no sólo como una reconstrucción ficcional de la vida del Precursor, sino también como un intento de revisión y puesta en tela de juicio de toda la problemática sociopolítica que en nuestro continente dio pie a las guerras de Independencia.

Los aspectos de la personalidad de Miranda y los acontecimientos históricos que el autor selecciona para la elaboración de la trama constituyen un factor fundamental en la reconstrucción de ese periodo de nuestra historia en el cual Francisco de Miranda participó como agente de cambio. Todo ello da cuenta de la visión del mundo y los planteamientos estético-ideológicos del autor, quien asume un compromiso con las fuentes historiográficas, a la vez que utiliza los espacios de indeterminación que los documentos presentan para reelaborar la historia.

Szichman construye una novela en primera persona, lo que le permite mostrar a Miranda desde la intimidad, con sus anhelos y contradicciones. Un personaje excéntrico, viajero incansable, exiliado

perpetuo cuyo conflicto de identidad le acompañaría hasta la muerte.

Muchas de las decisiones de Miranda pueden leerse como consecuencia de una serie de controversias y resentimientos, fruto de las diferencias sociales y raciales, aunado a las luchas de clases que abonaron el terreno donde germinaron las ideas emancipadoras, en el periodo de formación de nuestras naciones.

La narración de los acontecimientos que se suceden entre las nueve de la noche del 31 de julio de 1812 y la madrugada del día siguiente, en la Casa de la Aduana, donde se encuentra recluido Miranda, se alterna con el recuerdo de momentos fundamentales de la existencia del protagonista. Ese viaje al pasado a partir de la revisión e intento de organización del archivo personal se convierte en el núcleo de sentido de la novela.

La segunda novela de la trilogía, *Las dos muertes del general Simón Bolívar*, está narrada en primera persona. Bolívar rememora el pasado desde su lecho de muerte en la Quinta San Pedro Alejandrino de Santa Marta; mentalmente realiza un viaje al origen, y para ello Szichman utiliza estrategias cinematográficas.

En el texto, un Simón Bolívar moribundo reflexiona sobre su vida, las traiciones de las que fue víctima, el poder, y sobre esa gran puesta en escena que es la política. La indeterminación de las acciones y los comentarios de Bolívar permiten inferir la posibilidad de que el protagonista habla no desde el umbral de la muerte, sino desde un lugar más allá de la vida.

Esta versión ficcionalizada de Bolívar desacraliza la figura y el ideario del

Libertador, quien, desolado por el gran fracaso de su sueño de consolidar la Gran Colombia, se lamenta indefenso y derrotado.

El devenir de la vida de Bolívar es analizado no sólo desde la memoria de lo que fue, sino desde las múltiples posibilidades de los eventos que pudieron haber sido y no fueron, desde los equívocos que llevaron a interpretar erróneamente ciertas acciones, desde las verdades o las apariencias de verdad que permitieron construir la Historia alrededor del personaje y las otras posibles historias que surgen desde la ficción.

En *Los años de la guerra a muerte*, Szichman se sitúa en los siete años más cruentos de la guerra independentista venezolana. En el texto, las figuras que marcaron el rumbo de nuestra patria son representadas en sus momentos menos gloriosos, tras sus derrotas, en medio de sus desaciertos. Al proponer otras de las posibles razones que pudieron haber movido los hilos de los acontecimientos, y la impotencia de los protagonistas frente a las circunstancias hostiles, el autor logra desacralizar la imagen sublimada de los héroes elaborada por la historiografía oficial. Así encontramos a José Félix Ribas intentando comenzar de nuevo; al Diabolo Briceño lanzando su proclama de guerra a muerte; a Boves volviéndose mito, y a Bolívar superando una y otra vez las derrotas y adversidades.

Con plena conciencia del poder de la escritura, el autor asume el reto de representar a los grandes protagonistas de la historia desde la complejidad de su condición humana, y con ello enriquece

el conocimiento que el lector tiene del pasado.

La novela se convierte en el espacio desde el cual el autor reflexiona sobre sucesos y personajes históricos, y los interpreta a través de un novedoso entrecruzamiento de tiempos. El texto abre en el año 1815, la República se derrumba y los protagonistas arman y desarman la trama de lo que aparenta ser una gran pieza teatral.

Si bien en la novela percibimos la reconstrucción del pasado a partir de la reelaboración de documentos, en el proceso de producción de la misma no sólo están presentes la selección y organización del material, sino también la imaginación del autor, que crea personajes como Eusebio —cuyas habilidades lo convierten en espectador y cronista de la guerra—, o el comerciante americano A. J. Stuart, quienes se constituyen en testigos de excepción de las atrocidades que patriotas y españoles llevan a cabo.

El trabajo de reescritura de la Historia que Mario Szichman propone en su *Trilogía de la Patria Boba* consiste en ir a contracorriente de la sacralizada imagen de los héroes a la que el público lector está acostumbrado y ofrecer una versión menos idealizada, más descarnada tanto de los próceres, como de los eventos ocurridos en el periodo independentista de nuestra historia ●

● *Trilogía de la Patria Boba*, de Mario Szichman: *Los papeles de Miranda* (Ediciones el Centauro, Caracas, 2000); *Las dos muertes del general Simón Bolívar* (Ediciones el Centauro, Caracas, 2004); *Los años de la guerra a muerte* (Ediciones el Centauro, Caracas, 2007).

¹ Mario Szichman, en la conferencia «Mares enfrentados», dictada en la Universidad de los Andes, Trujillo, Venezuela, en el marco de la IX Feria del Libro Universitario.



● *Praderas silenciosas*, de Álvaro Luquín. La Zonámbula, Guadalajara, 2011.

DESDE LA CONTRADICCIÓN

Praderas silenciosas es el primer libro que publica Álvaro Luquín. Su título es una contradicción: anuncia unas *Praderas silenciosas* antes de que comience el canto. Desde el primer verso hay música: «Un acorde más al cascabel». Hay música, ángeles, recuerdos y enfermedad desde la primera página. El título, además de contradictorio, forma los cimientos sobre los cuales el autor construye su primer lugar poético, donde, conforme avanza la lectura, surge un edificio y, al final, queda fundada la ciudad de su poesía: en esas *Praderas silenciosas* en las que aparentemente no hay nada, por medio de la música y los ángeles de la memoria maltrechos por la enfermedad, se erige una urbe, una metrópoli luminosa donde acontece la poesía ●



● *La noche*, de Francisco Tario. Atalanta, Girona, 2012.

LA VUELTA DE TARIO

Feliz fruto de las recordaciones que se hicieron de Francisco Tario en el centenario de su nacimiento, a finales del año pasado, este volumen reúne el libro *La noche*, uno de sus primeros títulos, que pronto cobró una celebridad luego inexplicablemente huidiza, con siete de los cuentos del último, *Una violeta de más*: la entrada y la salida de una obra excepcional y fascinante —de la que todo nuevo lector no querrá o no podrá salir ya nunca—: por la poderosísima originalidad de sus imaginaciones, Tario se vuelve un autor indispensable. Y por el paso de su enigmática figura en el tiempo que atravesó. A lo largo de este rescate transcurre un estimable álbum de fotos, y cierra con dos estupendas entrevistas ●



● *Pequeño mundo ilustrado*, de María Negroni. Caja Negra, Buenos Aires, 2011.

DICCIONARIO Y POÉTICA

La sujeción a la brevedad y a la concisión que se ha propuesto María Negroni para este diccionario personal opera como una determinación estilística por la que sus ensayos irradian un fulgor que ilumina más allá de las palabras y los sentidos que constan en ellas. Piezas sólo en apariencia propiciadas y dispuestas azarosamente por su curiosidad, son en realidad marcas decisivas de una vida intelectual y de una poética del asombro. Como declara la autora en la explicación de sus razones para emprender esta colección (consecuencia de la que hiciera para el libro *Buenos Aires Tour*, de 2004): «No hay, me dije, para un artista, más deber que evitar lo unívoco y recordar que *lo bello es una especie dentro de lo raro*» ●



● *Algo elemental*, de Eliot Weinberger. Atalanta, Girona, 2010.

LO INSOSPECHABLE

Ensayista de atención afinadísima para la detección de la materia preciosa de lo insospechable, Eliot Weinberger extiende en las piezas incomparables de este libro informaciones sobre la naturaleza y los hombres que sólo la más alta poesía es capaz de recabar. Todas esas informaciones, además, por asombrosas que resulten y por mucho que muevan el ánimo del lector a figurarse que está delante de una imaginación poderosa, están documentadas y son estrictamente verificables —la sola condición que se impuso el autor, si se descuenta el denuedo estilístico que termina por hacer de su prosa una continuada ocasión para la lectura absorta. Un volumen de ensayos bellísimo, deslumbrante e irrepetible ●



● *El último explorador*, de Alberto Chimal. Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

VIAJES A LO INUSITADO

«Horacio Kustos, el aventurero que tuvo el infortunio de nacer tarde en los siglos. De venir del tiempo de Polo el de la China, Magallanes o sus otros iguales (sus adláteres de libro de aventuras, inclusive), tendríamoslo ahora por viajero valiente, prodigioso, explorador, y sus descubrimientos no serían menos rememorados que los de otros héroes del mar o la curiosidad». Horacio Kustos es la melancólica figura, hecha de desencanto y asombro, cuyo inusitado destino ha ido siguiendo la prolija curiosidad de Alberto Chimal para consignarlo con toda su maravilla: el viajero indócil a toda restricción de tiempo o espacio. Historias estupendas de un personaje de inmediato entrañable y siempre inesperado ●



● *¡Después de la lluvia!*, de Katsumi Komagata. One Stroke / Petra Ediciones, Zapopan, 2012.

BRILLANTE, COMO EL ARCO IRIS

La lluvia arrecia conforme la multitud corre a reunirse. Van procurando guardar el orden mientras avanzan, en medio de la incertidumbre, de la angustia, de sus ansias de salvarse. Por fin están juntos, en la oscuridad que los resguarda de la tempestad. Y navegan. Cuando menos piensan, han transcurrido cuarenta días: tiempo de reencontrarse, al fin, con la esperanza. Komagata concibió esta recreación del Diluvio Universal luego del tsunami que asoló Japón en 2011: «Aunque la situación sea desalentadora, si abrigamos una esperanza y nos animamos los unos a los otros, todo resultará brillante como el arco iris después de la lluvia». Y como el hermoso libro en que se despliega esta iluminadora aventura ●



Zona intermedia

La felicidad de la destrucción en Baudelaire

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Me asomo al vértigo. Un loco postrado frente a la Venus, considerándola una diosa, cuando «la implacable Venus mira a lo lejos no sé qué con sus ojos de mármol» (*El loco y la Venus*). Y los hombres que llevan sobre su cuerpo una bestia, «cada uno de ellos llevaba sobre su espalda una enorme Quimera... ella envolvía y oprimía al hombre con sus músculos elásticos y poderosos...» (*Cada uno su quimera*). Y el instante en que la atmósfera de dicha y armonía de una habitación, colmada de misterio, silencio, paz y aromas, se rompe de golpe: «un golpe terrible, pesado, retumbó en la puerta, y, como en un sueño infernal, me pareció recibir un golpe en el estómago. Y enseguida entró el Espectro...» (*El cuarto doble*).

Ese espectro de la belleza a tal grado percibida que se vuelve un vacío indefinible, inabarcable. Un magnetismo que destruye lo establecido al momento de aflorar. Un poeta misterioso con una vida en medio de los mundos: entre la verdad y la bondad y lo prohibido y execrable; atraído hacia lo lóbrego pero llamado a la

perfección del arte, en una ciudad donde la belleza asalta los sentidos.

Entre los grandes palacios de París, Charles Baudelaire sustrajo esa multiplicidad de señales, planos, imágenes que yuxtaponía en sus poemas de manera arbitraria. Entre Palais-Royal y Louvre, donde hoy se extienden los jardines llamados Las Tullerías, había un barrio de fábricas de teja (años más tarde el barrio desapareció y al poeta le tocó todavía pasear, lleno de nostalgia, por la nueva Plaza del Carrousel, construida para unir los dos palacios por medio de jardines). Era un barrio popular de casas hacinadas entre tabernas y talleres. Justamente ahí deambulaban estos seres extraños en atmósferas cotidianas pero tortuosas, pues Baudelaire percibía en el ambiente algún desfase en su humanidad, en la naturaleza del hombre, algo que podría llamarse desasosiego y que lo llevaba a desfigurar lo que veía y sentía y a crear versos herrumbrosos. Para Calasso se trata de una metafísica clandestina.

Clandestinas también las citas que le daba a su madre en Louvre, para aliviar su necesidad de arte y de fuga; de transgresión. Algún día dijo que «lo Bello no es más que la promesa de felicidad», sentencia tomada de Stendhal al referirse a la belleza femenina. Pero Baudelaire creía en la porosidad de la literatura, en el proceso de asimilación fisiológica que es uno de los misterios mejor protegidos del arte literario, según Roberto Calasso (*La folie Baudelaire*). El estilo se forma con elementos ajenos. Por eso Baudelaire toma la frase de Stendhal, la expande, la hace oscilar para transgredir los límites del yo



Visitaciones

Ciudad Bradbury

● JORGE ESQUINCA

*a Jorge Aceves Azcárate,
que me inició en su lectura*

y hacerla suya en otro contexto. Proceso profundo, no superficial ni mucho menos funcional. Hondo como un tatuaje.

Lo bello como antesala de la felicidad. La literatura de Baudelaire no surge de la nada, viene siempre de situaciones concretas de la vida, de personajes asimilados en los libros o en las calles. Como el mago, como el malabarista, tratando de atrapar lo improbable, pero más bien el hueco que lo transforma en improbable. Y allí en el instante afloran, como bajo lente de aumento, la calidad y cualidad de lo ontológico, del ser de las cosas que deviene en el momento mismo de estar siendo, imprimiéndoles un peso, «una especie de placer misterioso y aristocrático de aquel que no tiene más curiosidad ni ambición que de contemplar, acostado en el balcón o acodado sobre el muelle, a todos esos que parten y a los que regresan, a aquellos que tienen aún la fuerza de querer, el deseo de viajar o de enriquecerse» (*El puerto*). Es cuando no sólo el tiempo se abre sino que el espacio crece hacia su interioridad: se extiende en un fondo sin límites.

Spleen, hastío, tedio... *Spleen de París*. Los poemas en prosa de Baudelaire son espasmos felices que se propagan a través de una atmósfera de destrucción. Esa fuerza que proviene de Poe, traducido, admirado y definido por Baudelaire como el escritor de los nervios. Y tendrá ecos en Proust, para quien el poeta «por momentos ha poseído el verbo más poderoso que haya resonado en labios humanos» ●

Al salir de una infancia poblada por las desventuras de Robinson Crusoe, el estrépito de las batallas en altamar de los piratas de Mompracem y los viajes dentro y fuera de la tierra al mando del capitán Verne, estaba yo, sin duda, listo para emprender la prodigiosa literatura de Ray Bradbury. El adjetivo le conviene, pues un prodigio, dice la RAE, es un «suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza». Y probado está que el territorio proyectado por el escritor de Illinois a lo largo de miles de páginas no conoce otros límites que los de una imaginación que con frecuencia crea y desborda sus propias fronteras.

Comencé, igual que muchos otros, con esa obra maestra titulada *Crónicas marcianas* —que sigue reimprimiéndose con el prólogo de Borges—, cuyo final aún nos aguarda, ya que la última de las historias está fechada en octubre del año 2026. Seguí con *El hombre ilustrado*, esa

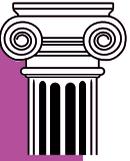
fascinante colección de relatos que cobran vida a partir de los dieciocho tatuajes dibujados en la piel de un desconocido por una mujer del futuro: «Una vieja bruja que en un momento parecía tener cien años y poco después no más de veinte. Me dijo que ella podía viajar por el tiempo. Yo me reí. Pero ahora sé que decía la verdad». Vendría luego su imprescindible *Fahrenheit 451*, donde el «arte de la memoria» —expuesto por Giordano Bruno en el siglo XVI— adquiere una importancia capital para salvaguardar las obras del pensamiento y la imaginación en un mundo donde los libros han sido prohibidos. Por cierto, Bruno postulaba la teoría heliocéntrica del cosmos y creía en la existencia de infinitos universos. Condenado por la Inquisición, terminó sus días en la hoguera, como los libros en la novela de Bradbury. A mediados del siglo pasado, François Truffaut realizó una película que sigue muy de cerca el argumento de la novela y que, vista hoy en día, resulta un nostálgico homenaje; no

obstante su atmósfera ineludiblemente sesentera, el *film* logra transmitir el culto al libro tan caro a Bradbury, quien, luego de ver la película, celebró la puesta en escena de Truffaut y no dudó en afirmar: «Cada uno de nosotros conserva una parte de algún libro en su cabeza. Unos tienen buena memoria, en otros la memoria es más pobre, pero todos tenemos recuerdos de un libro y de cómo cambió nuestras vidas». Novela emblemática, resulta particularmente significativo que su autor la eligiera para el escueto epitafio de su lápida: *Ray Bradbury. Author of Fahrenheit 451*. Sin embargo, el mejor tributo no explícito a su mente fabuladora se encuentra, me parece, en las dos únicas temporadas (2004-2005) de la estupenda serie de televisión *Carnivàle*, producida por HBO, la misma compañía que había llevado a la pantalla chica *The Ray Bradbury Theater* en los años ochenta.

Escritor visionario, Bradbury privilegiaba la lectura de poesía. En un libro delicioso, poblado de páginas que destilan bonhomía y sapiencia literaria, *Zen en el arte de escribir*, recomienda: «Lea usted poesía todos los días. La poesía es buena porque ejercita músculos que se usan poco. Expande los sentidos y los mantiene en condiciones óptimas. Conserva la conciencia de la nariz, el ojo, la oreja, la lengua y la mano. Y, sobre todo, la poesía es metáfora o símil condensado. Como las flores de papel japonesas, a veces las metáforas se abren a formas gigantescas. En los libros de poesía hay ideas por todas

partes; no obstante, qué pocos maestros del cuento recomiendan curiosarlos». Habla también de sus poetas predilectos y señala particularmente a dos de ellos, Gerard Manley Hopkins y Dylan Thomas, considerados difíciles. Aun así, Bradbury alienta siempre al lector: «¿Dice que no entiende a Dylan Thomas? Bueno, pero su ganglio sí lo entiende, y todos sus hijos no nacidos». Y añade esta frase espléndida que subrayo: *Léalo con los ojos, como podría leer a un caballo libre que galopa por un prado verde e interminable en un día de viento*. No conozco mejor invitación a la lectura del autor de *Vision & Prayer* y a la de cualquier otro poeta considerado difícil. Una frase que me hace recordar al cineasta Andrei Tarkovski, quien pedía a los espectadores de sus larguísimas películas que las vieran como quien contempla el paisaje desde la ventanilla de un tren. Toda dificultad aquí se disuelve y da paso al *continuum* de la imaginación humana.

Aunque él mismo no se consideraba estrictamente un escritor de ciencia ficción, la Era del Espacio —como solía llamársele— rindió a Bradbury dos homenajes que deben haberle alegrado la vida. En 1971, los astronautas de la misión Apolo 15 bautizaron al Cráter Dandelion en honor de la novela *Dandelion Wine* (se tradujo como *El vino del estío*). Veinte años después, el proyecto Spacewatch de la Universidad de Arizona le dio el nombre de Bradbury al asteroide 9766 recién descubierto. ¿Sería llevar demasiado lejos la imaginación al sugerir el nombre de nuestro autor para la primera colonia que habrá de establecerse en el planeta rojo algún día? ●



Nodos

Felicidad duradera gracias a la química, la física y los carteles

● N A I E F Y E H Y A

Quizás no haya nada que queramos más, nada por lo que estemos más dispuestos a sacrificarnos, que la promesa de la felicidad. Al mismo tiempo, pocas cosas son más difíciles de definir que la felicidad. ¿Se trata de tener satisfechas nuestras necesidades y las de nuestros seres queridos, es estar rodeados de belleza o vivir en un estado de entretenimiento permanente?

El modelo dominante de progreso, modernidad y democracia en buena medida está inspirado por la Declaración de Independencia estadounidense, en la que Thomas Jefferson proclamó el derecho a la búsqueda de la felicidad. Así, la cultura occidental decidió que la felicidad es un estado que podemos alcanzar si contamos con determinadas condiciones que podemos crear si tenemos la libertad y los recursos materiales necesarios. Nos hemos convencido de que la felicidad es algo que puede ser comprado, consumido, contemplado, guardado en un cajón para ser disfrutado por siempre.

Sin embargo, a diferencia de los bienes materiales e incluso del conocimiento, la

felicidad no puede acumularse ni conservarse. Si bien en el mejor de los casos podemos vivir satisfechos, seguros, libres de preocupaciones y rodeados de las cosas que necesitamos, la realidad es que eventualmente nos acostumbramos, y hasta los momentos más intensos de felicidad invariablemente van perdiendo su fulgor y, poco a poco, pero con contundente eficiencia, se convierten en memorias, y volvemos a nuestro estado de ánimo habitual.

Numerosos estudios han puesto en evidencia que tendemos siempre a un equilibrio de la felicidad, es decir, que hay un punto normal en el que tendemos a estabilizar nuestros estados de ánimo, aunque tengamos picos de alegría y simas de tristeza. Un ejemplo clásico fue un estudio sobre ganadores de la lotería realizado en 1970, quienes un año después de haber ganado no mostraban más felicidad que las personas que no ganaron. Estudios realizados con gemelos han puesto en evidencia que por lo menos el cincuenta por ciento de la felicidad de cada persona está determinada desde su nacimiento y no tiene que ver con los acontecimientos de su vida. Sonja Lyubomirsky, de la Universidad de California, Riverside; Kennon M. Sheldon, de la Universidad de Missouri-Columbia, y David A. Schkade, de la Universidad de California, San Diego, construyeron una gráfica para explicar los factores que determinan la felicidad: en dicha gráfica, el cincuenta por ciento es el punto base genético, el diez por ciento son las circunstancias y el cuarenta por ciento restante es, hasta cierto punto, un misterio que incluye «actividades intencionales» que Lyubomirsky define como estrategias mentales y de

comportamiento para contrarrestar la tendencia a equilibrar hacia abajo los estados de ánimo, como apunta Marina Krakovsky en *Scientific American* (abril de 2007). En estas condiciones, millones de páginas de libros de autoayuda son inservibles, ya que en gran medida no importa qué tanto ajustemos nuestros intereses, ambiciones, deseos y actitud: eventualmente volveremos a nuestra línea basal.

Por otro lado, de acuerdo con un estudio de Matthew A. Killingsworth y Daniel T. Gilbert, *Una mente que divaga es una mente infeliz*, somos más felices cuando nuestros pensamientos y nuestras acciones están sincronizados. El hecho de que una persona pase su tiempo viajando o celebrando o bailando no es tan importante para determinar su felicidad; en cambio, su «presencia mental», el tiempo en que sus acciones coinciden con sus pensamientos, es mucho más apropiado para predecir la felicidad del individuo. Paradójicamente, nuestro cerebro parece oponerse a este estado de congruencia, y a menudo, mientras hacemos una tarea, nuestra imaginación divaga y nos ofrece escenarios alternativos que nos alejan del trabajo físico. No queda claro si este escapismo tiene una función, como podría ser que se tratara de un método para reorganizar información, o si es un simple producto secundario tolerado por la evolución. Por tanto, la meditación y la concentración pueden tener un efecto de felicidad si nos ayudan a mantener bajo control las divagaciones mentales al anclarlas a la realidad.

Lo cierto es que vivimos en un tiempo en que por primera vez contamos con conocimiento bastante preciso de lo que

sucede en el cerebro y con métodos para producir estados de felicidad instantánea. Lejos del efecto pasajero y a veces impredecible del alcohol y las drogas recreativas y alucinógenas, la era de la manipulación farmacéutica de nuestros estados de ánimo fue inaugurada en grande en los años ochenta por el Prozac y otras drogas para controlar el funcionamiento de los neurotransmisores. La tecnología está cada vez más cerca de producir fármacos, implantes neuronales y sistemas de estímulo magnético transcraneales que quizás serán capaces de mantenernos en estados permanentes de felicidad, al estilo de la droga soma en *Un mundo feliz*, de Huxley, o del órgano Penfield de humores de *Sueñan los androides con ovejas electrónicas*, de Philip K. Dick. Así

como el Viagra pasó vertiginosamente de ser una droga para gente que sufría de disfunción eréctil a convertirse en una *party drug*, las drogas para manipular estados de ánimo ayudarán a quienes padecen de depresión, esquizofrenia y otros males de la mente, pero en realidad serán consumidos masivamente por quienes quieran *hackear* su cerebro y explotar la posibilidad de un estado de felicidad permanente. Los cuestionamientos biológicos, éticos y morales de estas neurotecnologías son muchos, y en gran medida las consecuencias aún son inimaginables, pero de entrada podemos imaginar que los carteles del narco estarán muy interesados en invertir sus inmensos recursos en investigación científica y desarrollo del control de neurotransmisores ●

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

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



Búsqueda nuestras publicaciones en:



Síguenos en Facebook:
Lectores Paso de gato

PROMOCIONES*

Suscripción (4 números)

+ CD (revista de la 0 a la 31)

\$ 350

CD (revista de la 0 a la 31)

\$ 150

¡Envío incluido!

Informes:

suscripcion@pasodegato.com

5688-9232, ext. 102

*Promoción no válida en librerías

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